

**ANALEKTA**

**ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL - KENT NAGANO**

**BEETHOVEN 9 SYMPHONIES**

**O MENSCH, GIB ACHT!**

**ENTRE LES LUMIÈRES ET LA RÉVOLUTION / BETWEEN THE ENLIGHTENMENT AND REVOLUTION**

*Handwritten lyrics in German:*  
Lauter den Geist - den  
Ich dem Menschen  
Fürstlich



# LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770 – 1827)

## CD 1 : DÉPART – UTOPIE DEPARTURE – UTOPIA

Symphonie n° 1 en *do* majeur, opus 21  
Symphony No. 1 in C major, Op. 21

1. *Adagio molto – Allegro con brio* 8:41
2. *Andante cantabile con moto* 7:07
3. *Menuetto : Allegro molto e vivace – Trio* 3:24
4. *Adagio – Allegro molto e vivace* 5:43

Symphonie n° 7 en *la* majeur, opus 92  
Symphony No. 7 in A major, Op. 92

5. *Poco sostenuto – Vivace* 13:23
6. *Allegretto* 8:09
7. *Presto – Assai meno presto* 8:59
8. *Allegro con brio* 8:58

Enregistrement : Mars 2013 / Recording: March 2013  
Maison symphonique de Montréal

## CD 2 : UNE POÉSIE DE LIBERTÉ THE POETRY OF FREEDOM

Symphonie n° 2 en *ré* majeur, opus 36  
Symphony No. 2 in D major, Op. 36

1. *Adagio molto – Allegro con brio* 12:09
2. *Larghetto* 10:24
3. *Scherzo : Allegro* 3:36
4. *Allegro molto* 6:27

Symphonie n° 4 en *si* bémol majeur, opus 60  
Symphony No. 4 in B-flat major, Op. 60

5. *Adagio – Allegro vivace* 10:59
6. *Adagio* 8:55
7. *Allegro molto e vivace –  
Un poco meno allegro* 5:21
8. *Allegro ma non troppo* 6:54

Enregistrement : Janvier 2014 / Recording: January 2014  
Maison symphonique de Montréal

## CD 3 : DES DIEUX, DES HÉROS, ET DES HOMMES / GODS, HEROES, AND MEN

Symphonie n° 3 en *mi* bémol majeur, opus 55,  
« Héroïque » / Symphony No. 3 in E-flat major,  
Op. 55 (*Eroica*)

1. *Allegro con brio* 16:49
2. *Marcia funebre : Adagio assai* 13:58
3. *Scherzo : Allegro vivace* 5:47
4. *Allegro molto* 11:19

*Die Geschöpfe des Prometheus*, opus 43  
(Les créatures de Prométhée, extraits  
The Creatures of Prometheus, excerpts)

5. *Ouverture – Adagio.  
Allegro molto con brio* 4:39
6. *Introduction – Allegro non troppo* 1:59
7. *V – Adagio. Andante quasi allegretto* 6:43

8. VIII – *Allegro con brio. Presto* 6 : 26  
 9. XVI – (*Finale*) – *Allegro molto. Presto* 6 : 12

Enregistrement: Septembre 2007, janvier et février 2008 / Recording: September 2007, January and February 2008

Salle Multimédia (MMR), École de musique Schulich, Université McGill, Montréal / Multimedia Room, Schulich School of Music, McGill University, Montreal.

#### CD 4: L'IDÉAL DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE IDEALS OF THE FRENCH REVOLUTION

Symphonie n° 5 en *do* mineur, opus 67  
 Symphony No. 5 in C minor, Op. 67

1. *Allegro con brio* 6 : 56  
 2. *Andante con moto* 8 : 49  
 3. *Allegro* 7 : 56  
 4. *Allegro* 10 : 30

*Egmont*, Op. 84 (extraits/excerpts)

5. Overture / Overture 8 : 29  
 6. Lied "Die Trommel gerühret", No. 1 3 : 55  
 7. Lied "Freudvoll und leidvoll", No. 4 1 : 23  
 8. *Opferlied* ("Die Flamme lodert"), Op. 121b 5 : 30  
 9. Grande fugue en *si* bémol majeur, opus 133 / *Grosse Fuge* in B-Flat major, Op. 133 (arr. Felix Weingartner) 17 : 05

Adrienne Pieczonka, Soprano  
 Chœur de l'OSM / OSM Chorus  
 Marika Kuzma, Chef de chœur / Chorus Director

Enregistrement: Février 2008 / Recording: February 2008  
 Salle Wilfrid-Pelletier (Place des Arts, Montréal).

#### CD 5: LE SOUFFLE DU TEMPS IN THE BREATH OF TIME

Symphonie n° 6 en *fa* majeur, opus 68, « Pastorale »  
 Symphony No. 6 in F major, Op. 68 (*Pastorale*)

1. Erwachen heiterer Empfindungen 11 : 52  
 bei der Ankunft auf dem Lande  
 (Éveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne / Awakening of happy feelings on arriving in the country): *Allegro ma non troppo*  
 2. Szene am Bach 11 : 41  
 (Scène au bord du ruisseau / By the brook): *Andante molto mosso*  
 3. Lustiges Zusammensein der Landleute 4 : 51  
 (Joyeuse assemblée de paysans Merry gathering of country folk): *Allegro*  
 4. Gewitter. Sturm 3 : 33  
 (Tonnerre – Orage / Thunderstorm): *Allegro*  
 5. Hirtengesang. Frohe und 9 : 05  
 dankbare Gefühle nach dem Sturm  
 (Chant pastoral. Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage / Shepherd's song – Happy and thankful feelings after the storm): *Allegretto*

Symphonie n° 8 en *fa* majeur, opus 93  
Symphony No. 8 in F major, Op. 93

- |                                     |      |
|-------------------------------------|------|
| 6. <i>Allegro vivace e con brio</i> | 8:45 |
| 7. <i>Allegretto scherzando</i>     | 3:51 |
| 8. <i>Tempo di menuetto</i>         | 4:38 |
| 9. <i>Allegro vivace</i>            | 6:41 |

Enregistrement: Avril et mai 2011  
Recording: April and May, 2011

Salle Wilfrid-Pelletier (Place des Arts, Montréal).  
Salle Multimédia (MMR), École de musique Schulich,  
Université McGill, Montréal / Multimedia Room,  
Schulich School of Music, McGill University, Montreal.

## CD 6: MISÈRES ET AMOURS HUMAINES HUMAN MISERY – HUMAN LOVE

Symphonie n° 9 en *ré* mineur, opus 125 /  
Symphony No. 9 in D minor, Op. 125

- |  |       |
|--|-------|
| 1. <i>Allegro ma non troppo,<br/>un poco maestoso</i>  | 14:52 |
| 2. <i>Molto vivace – Presto</i>  | 12:58 |
| 3. <i>Adagio molto e cantabile<br/>Andante moderato</i>  | 13:20 |
| 4. <i>Finale: Presto – Allegro assai –<br/>Andante maestoso - Allegro energico,<br/>sempre ben marcato</i> | 22:12 |

Erin Wall, Soprano  
Mihoko Fujimura, Mezzo-soprano  
Simon O'Neill, Ténor / Tenor  
Mikhail Petrenko, Basse / Bass  
Chœur de l'OSM / OSM Chorus  
Tafelmusik Chamber Choir  
Ivars Taurins, Chef de chœur / Chorus Director

Enregistrement: Septembre 2011  
Recording: September 2011  
Maison symphonique de Montréal



# ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL

Depuis sa fondation en 1934, l'Orchestre symphonique de Montréal s'est illustré à titre de chef de file de la vie symphonique canadienne et québécoise. Un ambassadeur culturel de premier plan, l'Orchestre a acquis une réputation des plus enviées à l'international par la qualité de ses nombreux enregistrements et tournées. L'OSM poursuit cette riche tradition sous la gouverne de son directeur musical Kent Nagano, tout en se distinguant par une programmation novatrice qui vise à actualiser le répertoire symphonique et consolider l'ancrage de l'Orchestre au sein de sa communauté.

L'excellence et la vision de l'OSM ont été façonnées au fil des ans par ses directeurs musicaux : Wilfrid Pelletier, Montréalais de naissance et premier directeur artistique de l'Orchestre, Désiré Defauw, Igor Markevitch, Zubin Mehta, sous la direction duquel l'Orchestre donna ses premiers concerts en Europe, Franz-Paul Decker, Rafael Frühbeck de Burgos, Charles Dutoit, dont la collaboration avec l'Orchestre dura près de 25 ans, et, depuis septembre 2006, Kent Nagano.

Au fil des ans, l'OSM s'est produit lors d'une quarantaine de sorties et de tournées nationales et internationales. L'Orchestre a effectué dix tournées en Asie, onze tournées en Europe et trois en Amérique du Sud. Sous la direction de Kent Nagano,

l'Orchestre a présenté un concert au Théâtre du Châtelet à Paris (2006), a effectué sa première tournée pancanadienne (2007), une tournée conjointe au Japon et en Corée du Sud (2008), et une première tournée européenne en plus de dix ans (2009). En septembre 2008, maestro Nagano et sept musiciens de l'OSM ont effectué une tournée au Nunavik, dans le Nord du Québec, interprétant *L'Histoire du soldat* de Stravinski, narrée en inuktitut. Également en 2008, Kent Nagano et l'OSM ont fait leurs débuts conjoints au Carnegie Hall de New York, où l'Orchestre avait joué presque annuellement de 1982 à 2004 devant des salles combles. Maestro Nagano et l'OSM ont joué de nouveau au Carnegie Hall en 2011, puis ils ont pris part au Festival international d'Édimbourg en août de cette même année, pour la première fois de l'histoire de l'OSM. Après une tournée en Amérique du Sud acclamée par la critique au printemps 2013, Kent Nagano et l'OSM effectuaient en mars 2014 une tournée d'envergure en Europe qui a connu un succès éclatant. La dernière tournée de l'OSM a eu lieu au Japon et en Chine en octobre 2014.

L'Orchestre symphonique de Montréal a réalisé plus d'une centaine d'enregistrements sous étiquettes Decca, EMI, Philips, CBC Records, Analekta, ECM et Sony, ainsi que sous sa propre étiquette, lesquels lui ont valu 50 prix nationaux et internationaux.



L'OSM est reconnu pour les projets novateurs qui ont jalonné son histoire. Au cours de la saison 2008-2009, qui marquait la 75<sup>e</sup> saison de l'Orchestre, l'OSM présentait l'opéra *Saint François d'Assise* du compositeur Olivier Messiaen, qui s'est vu décerner le Grand Prix (2008) du Conseil des arts de Montréal. La 75<sup>e</sup> saison a par ailleurs fait l'objet du documentaire *Montréal Symphonie*, de la réalisatrice Bettina Ehrhardt, nommé Meilleur film canadien lors de l'édition 2010 du Festival International du Film sur l'Art (Montréal).

Le 7 septembre 2011, l'OSM et maestro Nagano ont inauguré la Maison symphonique de Montréal, nouvelle résidence de l'Orchestre. La réalisation de cette salle de concert a été rendue possible grâce au soutien du gouvernement du Québec. Son acoustique porte la signature de la firme Artec Consultants Inc., tandis que son architecture a été confiée à Diamond Schmitt Architects Inc. en association avec Ædifica Architects. Inauguré le 28 mai 2014 à la Maison symphonique de Montréal, le Grand Orgue Pierre-Béique a été généreusement offert à l'OSM par Mme Jacqueline Desmarais. Il a été réalisé par la maison Casavant pour le compte de l'OSM qui en est le propriétaire exclusif, avec la collaboration des architectes Diamond Schmitt + Ædifica pour sa conception visuelle.

Since its founding in 1934, the Orchestre symphonique de Montréal has distinguished itself as a leader in the orchestral life of Canada and Québec. A cultural ambassador of the highest order, the Orchestra has earned an enviable reputation internationally through the quality of its recordings and tours. The OSM carries on that rich tradition under the leadership of its Music Director, Kent Nagano, while featuring innovative programming aimed at underlining the relevance of orchestral repertoire in our lives and strengthening the Orchestra's connection with the community.

The excellence and vision of the OSM have been shaped over the years by its Music Directors: Wilfrid Pelletier, a Montrealer by birth and first Artistic Director of the Orchestra, Désiré Defauw, Igor Markevitch, Zubin Mehta, with whom the Orchestra toured in Europe for the first time, Franz-Paul Decker, Rafael Frühbeck de Burgos, Charles Dutoit, who collaborated with the Orchestra for close to 25 years, and, since September 2006, Kent Nagano.

Over the years, the OSM has undertaken some forty excursions and tours. The Orchestra has carried out ten tours in Asia, eleven tours in Europe and three in South America. Under the direction of Kent Nagano, the Orchestra has presented a concert at Théâtre du Châtelet in Paris (2006) and

done its first cross-Canada tour (2007) as well as a tour in both Japan and South Korea (2008) and a first European tour in over ten years (2009). In September 2008, Maestro Nagano and seven OSM musicians toured in Nunavik, in Northern Québec, performing Stravinsky's *Soldier's Tale*, narrated in Inuktitut. They also performed twice in Carnegie Hall (2008 and 2011), where the Orchestra played almost every year between 1982 and 2004 to full houses. In August 2011, they took part for the first time in the Orchestra's history in the Edinburgh International Festival. After a critically acclaimed tour in South America in spring 2013, Kent Nagano and the OSM went on an extensive European tour in March 2014, which was a resounding success. The last OSM tour took place in Japan and in China in October 2014.

The Orchestre symphonique de Montréal has made over 100 recordings for Decca, EMI, Philips, CBC Records, Analekta, ECM and Sony as well as on its own label, which have earned it a total of 50 national and international awards.

The OSM is renowned for its innovative artistic projects, which have punctuated its history. During the 2008-2009 season, which marked the 75<sup>th</sup> season of

the Orchestra, the OSM presented Olivier Messiaen's opera *Saint François d'Assise*, which received the Conseil des arts de Montréal's Grand Prize (2008). Also, the OSM's 75<sup>th</sup> season was the subject of a documentary by director Bettina Ehrhardt, *Montréal Symphonie*, named Best Canadian Film at the 2010 edition of the International Festival of Films on Art (Montréal).

On September 7, 2011, the OSM under Kent Nagano inaugurated its new home, the Maison symphonique de Montréal. The construction of this concert hall was made possible thanks to the Government of Québec. The hall's acoustics and theatre design bear the signature of the firm Artec Consultants Inc. Its architecture was entrusted to a consortium consisting of Diamond Schmitt Architects Inc. and Ædifica Architects. Inaugurated on May 28, 2014, at Maison symphonique de Montréal, the Grand Orgue Pierre-Béique was generously offered to the OSM by Mrs. Jacqueline Desmarais. It was manufactured by the house of Casavant on behalf of the OSM (and is the Orchestra's property), with the collaboration of architects Diamond Schmitt + Ædifica for its visual design.





# KENT NAGANO

## DIRECTEUR MUSICAL / MUSIC DIRECTOR

Kent Nagano est réputé pour la clarté, l'élégance et l'intelligence de ses interprétations, étant tout aussi à l'aise dans le répertoire classique et romantique que contemporain. Au concert et à l'opéra, il fait découvrir de nouvelles œuvres aux publics du monde entier et leur fait redécouvrir des œuvres oubliées tout en apportant une vision novatrice au répertoire établi. Depuis 2006, il est le directeur musical de l'OSM, contrat renouvelé jusqu'en 2020, et, en septembre 2013, est devenu le principal chef invité de l'Orchestre symphonique de Göteborg. En 2015, il accédera au poste de directeur musical général de l'Opéra et de l'Orchestre philharmonique de Hambourg.

Avec l'OSM, Kent Nagano a réalisé treize enregistrements. Ces albums comprennent *Das Lied von der Erde* (Le Chant de la terre) de Mahler avec le ténor Klaus Florian Vogt et le baryton Christian Gerhaher (Sony/Analekta), *Mahler Orchesterlieder* (Chants avec orchestre) aussi aux côtés de Christian Gerhaher (Analekta), des œuvres de la compositrice Unsuk Chin avec la violoniste Viviane Hagner (Analekta), les Concertos pour piano n<sup>os</sup> 4 et 5 de Beethoven avec Till Fellner (EMC/Universal),

le Concerto pour piano n<sup>o</sup> 4 de Rachmaninov et *Prométhée* de Scriabine avec Alain Lefèvre (Analekta) de même que l'intégrale des symphonies de Beethoven (Sony/Analekta). La *Neuvième Symphonie* de Beethoven fut enregistrée lors des concerts inauguraux de la Maison symphonique de Montréal en septembre 2011.

A titre de chef invité, il a dirigé la majorité des grands orchestres, tels que les orchestres philharmoniques de Vienne, Berlin et New York, le Chicago Symphony Orchestra, la Staatskapelle de Dresde et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig.

Récipiendaire d'un doctorat honorifique de l'Université McGill et de l'Université de Montréal, maestro Nagano s'est également vu remettre le titre de citoyen d'honneur en 2007. Il a reçu en 2008 l'Ordre du soleil levant, la plus prestigieuse décoration remise par le gouvernement japonais à un non-Japonais. En 2013, il a été nommé Grand Montréalais par la Chambre de commerce du Montréal métropolitain, en plus d'avoir reçu l'insigne de grand officier de l'Ordre national du Québec.

Kent Nagano is renowned for interpretations of clarity, elegance and intelligence. He is equally at home in music of the classical, romantic and contemporary eras, introducing concert and opera audiences throughout the world to new and rediscovered music and offering fresh insights into established repertoire. He has been Music Director of the OSM since 2006 where his contract has been extended until 2020, and became Principal Guest Conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra in September 2013. In 2015, he will take up the position of General Music Director of the Hamburg State Opera and Philharmonic Orchestra.

The OSM has recorded thirteen albums under Kent Nagano, that include Mahler's *Das Lied von der Erde* (The Song of the Earth) with tenor Klaus Florian Vogt and baritone Christian Gerhaher (Sony/Analekta), *Mahler Orchesterlieder* (Orchestral Songs) also with Christian Gerhaher (Analekta), works by composer Unsuk Chin featuring violinist Viviane Hagner (Analekta), Rachmaninov's Piano Concerto No. 4 and Scriabin's *Prometheus* with Alain Lefèvre (Analekta), Beethoven's Piano Concertos Nos. 4 and 5 with Till Fellner (ECM/Universal), and finally, the complete Beethoven Symphonies (Sony/Analekta). Symphony No. 9 was recorded during the inaugural concerts of the Maison symphonique de Montréal in September 2011.

As a much sought after guest conductor, Kent Nagano has worked with most of the world's finest orchestras including the Vienna, Berlin and New York Philharmonics, the Chicago Symphony, the Dresden Staatskapelle and the Leipzig Gewandhaus.

The recipient of an honorary doctorate from McGill University and Université de Montréal, Maestro Nagano also received the title of Montreal Honorary Citizen in 2007. One year later he was awarded the Order of the Rising Sun, the most prestigious decoration given by Japan to a non-Japanese. In 2013, he was named Great Montrealer by the Board of Trade of Metropolitan Montreal, and he received the insignia of Grand Officer of the Ordre national du Québec.



# ADRIANNE PIECZONKA

SOPRANO



Acclamée par la critique pour son interprétation des personnages féminins puissants et tragiques de Wagner, Adrienne Pieczonka a brillamment incarné Senta dans *Der fliegende Holländer* et Sieglinde dans *Die Walküre*, des rôles qui l'ont propulsée sur les plus grandes scènes du monde : le Bayreuth Festspiele, le Metropolitan Opera, le Canadian Opera Company et l'Opéra de Paris. Elle s'est aussi illustrée pour ses prestations dans les rôles de Strauss, tels Chrysothémis (*Elektra*) à Aix-en-Provence, Londres, Milan et Munich, Die Kaiserin (*Die Frau ohne Schatten*) à Florence et Vienne ; elle a tenu les rôles-titres dans *Arabella* à Vienne, *Ariadne auf Naxos* à Toronto, Vienne, Tokyo, Valencia, Bilbao et Munich, en plus de jouer la Maréchale dans *Der Rosenkavalier* à Salzbourg, Vienne et Munich. Elle s'est acquis la même notoriété pour ses personnages verdiens, comme Amelia dans *Un ballo in maschera*, Elisabetta dans *Don Carlo*, et Maria et Amelia dans *Simon Boccanegra*. Elle a enfin interprété avec bonheur Leonora dans *Fidelio* de Beethoven, Tosca dans *Tosca* de Puccini, Lisa dans *La Dame de pique* de Tchaïkovski et Madame Lidoine dans les *Dialogues des carmélites* de Poulenc.

Critically acclaimed for her interpretation of Wagner's strong and tragic women, Adrienne's portrayals of Senta in *Der fliegende Holländer* and Sieglinde in *Die Walküre* have taken her to some of the world's most famed houses – the Bayreuth Festspiele, Metropolitan Opera, the Canadian Opera Company, and the Opéra de Paris. She is equally renowned for her portrayals of Strauss roles including Chrysothemis in *Elektra* in Aix-en-Provence, London, Milan and Munich, Die Kaiserin in *Die Frau ohne Schatten* in Florence and Vienna, the title roles of *Arabella* in Vienna and *Ariadne auf Naxos* in Vienna, Toronto, Tokyo, Valencia, Bilbao, and Munich, and as the Marschallin in *Der Rosenkavalier* in Salzburg, Vienna, and Munich. She is no less celebrated for such Verdi roles as Amelia in *Un ballo in maschera*, Elisabetta in *Don Carlo*, Maria/Amelia in *Simon Boccanegra*, as well as Leonora in Beethoven's *Fidelio*, the title role of Puccini's *Tosca*, Lisa in Tchaikovsky's *Pique Dame*, and Madame Lidoine in Poulenc's *Dialogues des carmélites*.

# ERIN WALL

SOPRANO



Soprano des plus polyvalentes, dont le riche répertoire à l'opéra et au concert s'étend de Mozart et Beethoven à Britten et Strauss, Erin Wall a joué les premiers rôles dans nombre de grandes maisons d'opéra et se produit régulièrement en concert avec des orchestres réputés. Récemment, elle a chanté la *Symphonie n° 8* de Mahler avec le Houston Symphony et au Cincinnati May Festival, la *Neuvième* de Beethoven avec le Philharmonique de Vienne au Japon et au Cincinnati May Festival, les *Quatre derniers lieder* de Strauss avec le City of Birmingham Symphony Orchestra et le Melbourne Symphony, le *Gloria* de Poulenc avec l'Orchestre symphonique de la NHK et les *Sept chants de jeunesse* de Berg avec le Toronto Symphony Orchestra. Elle a effectué des retours au Metropolitan Opera dans le rôle-titre d'*Arabella* et celui d'Helena (*A Midsummer Night's Dream*).

Erin Wall is one of today's most versatile sopranos with an extensive opera and concert repertoire that spans from Mozart and Beethoven to Britten and Strauss. She has sung leading roles in many of the world's great opera houses and appears regularly in concert with leading symphony orchestras worldwide. Recently, she has sung Mahler's *Symphony No. 8* with the Houston Symphony and the Cincinnati May Festival, Beethoven's *Symphony No. 9* with the Vienna Philharmonic in Japan and the Cincinnati May Festival, Strauss' *Four Last Songs* with the City of Birmingham Symphony Orchestra and the Melbourne Symphony, Poulenc's *Gloria* with the the NHK Symphony Orchestra and Berg's *Seven Early Songs* with the Toronto Symphony Orchestra. Erin Wall returned to the Metropolitan Opera for *Arabella* (title-role) and *A Midsummer Night's Dream* (Helena).

# MIHOKO FUJIMURA

MEZZO-SOPRANO



La mezzo-soprano japonaise Mihoko Fujimura a étudié à la University for Fine Arts and Music de Tokyo et à la Musikhochschule de Munich. Elle est passée à l'avant-plan de la scène internationale grâce à ses prestations, en 2002, au Münchener Opern Festspielen et au Bayreuther Festspiele; depuis lors, elle a chanté dans les grandes maisons d'opéra et les plus prestigieux festivals: la Royal Opera House, le Covent Garden, La Scala, le Bayerische Staatsoper, le Wiener Staatsoper, le Bayreuther Festspiele, le Théâtre du Châtelet, le Teatro Real Madrid, le Deutsche Oper Berlin, le Maggio Musicale Fiorentino et le Festival d'Aix-en-Provence. Parmi les rôles importants qu'elle a joués, on compte Kundry, Brangäne, Venus, Fricka, Carmen, Amneris, Eboli, Azucena, Mélisande, Idamante et Octavian. Elle s'est produit régulièrement avec des chefs tels Claudio Abbado, Christian Thielemann, Zubin Mehta, Christoph Eschenbach, Sir Colin Davis, Kurt Masur, Kent Nagano, Daniele Gatti, Charles Dutoit, Myung-Whun Chung, Franz Welser-Möst, Fabio Luisi et Daniel Harding. Elle a enregistré le rôle de Brangäne (*Tristan et Isolde*) avec Plácido Domingo et Antonio Pappano.

Japanese mezzo-soprano Mihoko Fujimura studied at the Tokyo National University for Fine Arts and Music and at the Musikhochschule in Munich. She came to international attention in her performances at the 2002 Münchener Opern Festspielen and the Bayreuther Festspiele and has since regularly appeared at the Royal Opera House, Covent Garden, La Scala, Bayerische Staatsoper, Wiener Staatsoper, Bayreuther Festspiele, Théâtre du Châtelet, Teatro Real Madrid, Deutsche Oper Berlin, Maggio Musicale Fiorentino and Aix-en-Provence Festival. Her operatic repertoire includes Kundry, Brangäne, Venus, Fricka, Carmen, Amneris, Eboli, Azucena, Mélisande, Idamante and Octavian. She appeared regularly with conductors such as Claudio Abbado, Christian Thielemann, Zubin Mehta, Christoph Eschenbach, Sir Colin Davis, Kurt Masur, Kent Nagano, Daniele Gatti, Charles Dutoit, Myung-Whun Chung, Franz Welser-Möst, Fabio Luisi and Daniel Harding. She has recorded Brangäne (*Tristan und Isolde*) with Plácido Domingo and Antonio Pappano.



# SIMON O'NEILL

TÉNOR / TENOR



Le ténor néo-zélandais Simon O'Neill fait partie, à titre d'artiste principal, des troupes du Metropolitan Opera, de la Royal Opera House, du Covent Garden, de La Scala et des festivals de Bayreuth et de Salzbourg. Il s'est produit avec les chefs James Levine, Riccardo Muti, Valeri Guerguiev, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Donald Runnicles et Christian Thielemann. La presse internationale l'a décrit comme «un Siegmund exemplaire à la voix immense» et «LE ténor wagnérien de sa génération». Après avoir fait ses débuts au Festival de Bayreuth dans le rôle-titre de *Lohengrin*, il y est retourné dans celui de *Parsifal*. Des engagements récents l'ont mené au Wiener Staatsoper, au Metropolitan Opera, au Houston Grand Opera, au Bayerische Staatsoper, au Wiener Staatsoper, au San Francisco Opera de même qu'au Berlin Staatsoper et au Hamburg Staatsoper. Il a parfait sa formation à l'University of Otago, la Victoria University of Wellington, la Manhattan School of Music et le Juilliard Opera Center. Boursier du programme Fulbright, il a été lauréat de l'Arts Foundation of New Zealand en 2005 et il a participé en 2002 à la grande finale du concours du Metropolitan Opera où il a ensuite été invité comme soliste en 2007.

The New Zealand tenor Simon O'Neill is a principal artist with the Metropolitan Opera, the Royal Opera House, Covent Garden, La Scala and both the Bayreuth and Salzburg Festivals, appearing with conductors including James Levine, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Donald Runnicles, and Christian Thielemann. He was described in the international press as "an exemplary Siegmund, terrific of voice", and "THE Wagnerian tenor of his generation". He made his Bayreuth festival debut in the title-role of *Lohengrin* and returned as *Parsifal*. Other recent engagements have included the Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera, Houston Grand Opera, Bayerische Staatsoper, Wiener Staatsoper and San Francisco Opera as well as the Berlin and Hamburg Staatsoper. He is an alumnus of the University of Otago, Victoria University of Wellington, the Manhattan School of Music and the Juilliard Opera Center. He is a Fulbright Scholar, was awarded the 2005 Arts Laureate of New Zealand and was a grand finalist in the 2002 Metropolitan Opera National Auditions returning as guest artist in 2007.

# MIKHAIL PETRENKO

BASSE / BASS



Né à Saint-Pétersbourg, Mikhail Petrenko est diplômé du Conservatoire Rimsky-Korsakov et lauréat de nombreux concours internationaux de chant, en Russie et ailleurs. Sa flexibilité vocale se prête bien à un vaste éventail de rôles à l'opéra, tels que Frère Laurent (*Roméo et Juliette*), Basilio (*Le barbier de Séville*), Ferrando (*Il trovatore*), Sarastro (*La flûte enchantée*), Leporello (*Don Giovanni*), le Pape (*Benvenuto Cellini*), Figaro (*Les noces de Figaro*) et Dulcamara (*L'elisir d'amore*). On peut l'entendre dans de nombreux concerts, dont deux récemment sous la direction de Yannick Nézet-Séguin, dans la *Symphonie n° 13* de Chostakovitch avec le London Philharmonic Orchestra et dans le *Requiem* de Verdi avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam; il s'est produit dans *Tristan et Isolde* avec l'Orchestre philharmonique de Tokyo et *Les Cloches* de Rachmaninov aux BBC Proms. Il travaille en collaboration avec des chefs de premier ordre, comme Vladimir Jurowski, Yannick Nézet-Séguin, Valeri Guerguiev, Simon Rattle, Charles Dutoit, Marc Minkowski, Myung-Whun Chung et Daniel Harding. Mentionnons enfin, parmi ses derniers enregistrements, *Les Cloches* avec Sir Simon Rattle à la barre du Philharmonique de Berlin.

Born in Saint Petersburg, Mikhail Petrenko graduated from the city's State Rimsky-Korsakov Conservatory and was a prize winner at numerous singing competitions in Russia and abroad. His vocal flexibility also lends itself to a vast range of operatic repertoire including roles such as: Frère Laurent (*Romeo and Juliet*), Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Ferrando (*Il trovatore*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Leporello (*Don Giovanni*), The Pope (*Benvenuto Cellini*), Figaro (*Le nozze di Figaro*), and Dulcamara (*L'elisir d'amore*). He also appears regularly in concert, with recent engagements including Shostakovich's Symphony No. 13 with the London Philharmonic Orchestra under Yannick Nézet-Séguin with whom he has also sung the Verdi Requiem with the Rotterdam Philharmonic and *Tristan und Isolde* with the Tokyo Philharmonic, Rachmaninov's *The Bells* at the BBC Proms. He also regularly collaborates with top conductors such as Vladimir Jurowski, Yannick Nézet-Séguin, Valery Gergiev, Simon Rattle, Charles Dutoit, Marc Minkowski and Myung-Whun Chung and Daniel Harding. Mikhail Petrenko's recent recordings include *The Bells* (Berlin Philharmonic Orchestra/Sir Simon Rattle).

# D'UN « NOUVEAU CHEMIN » À UN HOMME NOUVEAU...

INTRODUCTION PAR KENT NAGANO

Lorsque nous parlons aujourd'hui de « musique classique », particulièrement lorsque nous pensons à des compositeurs tels Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven, se forme alors l'image d'un âge d'or de la culture. Cette représentation est encore renforcée par les noms illustres d'artistes peintres ou d'auteurs qui viennent à l'esprit et donnent à cette époque un éclat sans pareil. Or si nous regardons cette période de plus près, particulièrement les années 1800-1830 qui furent celles de la principale période d'activité et de création de Beethoven, l'image qui se profile n'est assurément pas si « dorée ».

Ces années furent celles de complets bouleversements politiques, sociaux et intellectuels ; ce furent les années où la Révolution française de 1789 et ses conséquences sanglantes, terrifiantes, jetèrent l'Europe dans un grand trouble. Des années où l'arrivée de Napoléon Bonaparte offrit un rayon d'espoir au monde, vite replongé dans les guerres et l'asservissement, les hommes dans la misère et la confusion face à leur avenir. De nouveaux rapports de forces se développèrent à différents niveaux. L'ordre politique en Europe fut réajusté : les rapports anciens que l'on croyait dépassés, révolus, furent restaurés. L'idée « nationale » suscita une dynamique propre dont il était à ce stade encore impossible de connaître les conséquences. Le jeu des forces sociales intérieures et le nouvel ordre en Europe provoquèrent des transformations significatives dans l'expérience et les valeurs humaines. Une nouvelle image de l'homme, une nouvelle représentation de la société et du monde se forma

dans la conscience des contemporains – reposant sur les thèmes hérités des lumières et désormais nouvellement appréhendés : la liberté, le progrès, l'autodétermination, le courage et la responsabilité tout comme la dignité et le bonheur.

C'est pour cette nouvelle humanité que Beethoven composa sa musique ; il y vit son devoir d'artiste et la vérité de son art. L'idée d'une nouvelle humanité, d'une société nouvelle et d'un nouveau chemin à parcourir guida le compositeur, lui dicta la trame des pensées musicales que livra sa plume. C'est particulièrement vrai au regard de ses neuf symphonies. Dès sa première symphonie, qu'il commença en 1799, Beethoven établit la symphonie comme genre type d'une œuvre complexe, dont les quatre mouvements se distinguent chacun par une atmosphère et un caractère distincts, formant un tout grâce à leur complémentarité et leurs liens réciproques. Il est frappant que Beethoven soit fondamentalement resté attaché aux traditions établies par Haydn et Mozart ; il les a prises comme point de départ pour mieux s'en éloigner ensuite. Il en a repris les caractéristiques extérieures, mais en a transformé la « signification » dans le détail et dans l'ensemble de l'œuvre.

Beethoven a composé neuf symphonies ; chacune d'elle possède un caractère si singulier, que nous préférons renoncer à une description d'ordre général. Avec elles, au travers d'elles, Beethoven donne de nouvelles dimensions, de nouvelles qualités à la musique orchestrale, et pose par là de nouvelles exigences face aux habitudes d'écoute du public.



L'on y trouve une réflexion, des sensations, un esprit constructif dominant, une atmosphère comme des émotions – autant de qualités entrelacées d'une manière alors radicalement nouvelle. Elles sont l'expression d'une conscience cherchant à saisir les choses de ce monde et envisageant le monde dans un processus d'évolution. Ce processus tend vers un but: l'idée d'une humanité meilleure. Ces symphonies instaurent un nouveau rapport entre la musique et le public, entre les artistes et le public, créant dès lors une nouvelle compréhension de l'art de la musique dans la société. Une pratique nouvelle de la culture est de cette manière engagée, une pratique qui replace les œuvres jadis créées dans la lumière de rapports actuels – ce qu'elle doit faire, toujours et encore, pour mettre ces œuvres en résonance avec la dimension existentielle de nos expériences humaines.

## CD 1: DÉPART – UTOPIE

Ludwig van Beethoven composa sa *Première Symphonie* entre 1799 et 1800; il en dirigea lui-même la création qui fut un immense succès. Après sa fulgurante carrière à Vienne au cours des années précédentes, cette symphonie devint l'aune à laquelle seront mesurées ses œuvres futures.

Beethoven a utilisé le type de symphonie propre à l'œuvre tardive de Joseph Haydn comme modèle à sa *Première Symphonie*. Son intention semble avoir été délibérée: il désirait en effet que l'auditeur ait conscience du niveau auquel sa musique devait être écoutée. Les références à Haydn ne sont pas diffi-

ciles à identifier: dans son traitement des vents dans les passages *cantabile* du deuxième mouvement par exemple, mais plus particulièrement encore dans le début allègre du mouvement final. Ce qui distingue cependant cette *Première Symphonie* d'une symphonie de Haydn est l'accent indéniable donné à la dynamique de la progression musicale et de la forme. Beethoven dirige et guide l'auditeur exactement là où il le désire. Ce faisant, il réduit pour ainsi dire le caractère de divertissement que comporte sa première œuvre symphonique. Ceci est particulièrement clair au troisième mouvement qui, malgré l'intitulé qu'il porte, n'est plus un menuet.

L'attente qu'a l'auditeur d'un divertissement se trouve ainsi contrariée avec impertinence. Que signifie cet accent mis sur la dynamique musicale, très concrètement, pour l'organisation et la structure de la composition? Il signifie que chaque instant annonce déjà l'instant suivant avant même que ce dernier n'advienne. L'exemple le plus connu en est le premier accord de l'introduction lente du premier mouvement: une dissonance, un accord de septième sur *do* qui se fond dans l'accord sous-dominant de *fa* majeur. Ce processus est répété, à un autre niveau cependant, et conduit à la dominante en *sol* majeur, pour ensuite seulement atteindre le ton de *do* majeur avec l'entrée du thème principal. Tout est orienté vers la manière dont la suite va advenir. Et cette « progression », dans laquelle Beethoven – comme il disait lui-même – voyait le « but » de « l'univers artistique » et d'une « grande œuvre de création », marque cette *Première Symphonie* du sceau de la nouveauté.

Même si un enjouement espiègle et un joyeux divertissement s'épanouissent dans le mouvement final comme dans un finale de Haydn, une profonde ironie est ici au travail : Beethoven fait intervenir dans ce finale un thème issu de Rodolphe Kreutzer et tiré du répertoire officiel des musiques festives de la révolution française.

Plus de dix ans après, en 1811 et 1812, Beethoven composa sa *Septième Symphonie*. L'Europe souffrait à cette époque des offensives de Napoléon au sommet de son pouvoir. Or les forces de changement et de libération de cette figure de souverain moderne étaient déjà perceptibles – ces changements, venus d'en bas, promettaient non seulement une liberté et une égalité fondées sur l'humanité, mais aussi un nouvel ordre social et une libération des entraves passées dont le monde avait longuement souffert.

Beethoven anticipe en quelque sorte cette libération avec sa *Septième Symphonie*. Il composa une image grandiose des «hommes du futur», d'un futur au-delà de la guerre et de la misère, de la contrainte et de l'oppression. Personne ne l'a plus fortement perçu et ressenti que Richard Wagner qui, dans son essai de 1849 *L'œuvre d'art de l'avenir*, écrit : «Toute la fougue, toutes les aspirations, la rage du cœur devient ici l'exubérance gagnante de la joie. Cette symphonie est l'apothéose de la danse elle-même : elle est la danse dans son essence supérieure, l'action bienheureuse des mouvements du corps incorporés idéalement à des tonalités.»

L'interprétation de Wagner demeure aujourd'hui encore convaincante. Le thème de la joie se trouve

de fait relié dans cette symphonie à celui de la danse et de rythmes de danse jaillissant d'impulsions de vie – ces thèmes dominent et caractérisent toutes les parties de l'œuvre. Des formes spécifiques de mouvements basées sur des motifs rythmiques fondamentaux caractérisent chacun des quatre mouvements de l'œuvre et renforcent l'impression que ce ne sont pas les danses qui sont célébrées, mais qu'il s'agit plutôt de scènes où les hommes s'adonnent à un jeu dansant, une liberté de mouvements, à l'étourdissement et au deuil exprimés par la danse – c'est un hymne à la vie libre qui est ainsi offert. Il est dès lors compréhensible que Beethoven ait évité les délimitations et contrastes donnant souvent lieu à des contours formels.

Aussi le thème secondaire du premier mouvement ne présente-t-il pas de profil propre, mais grandit plutôt à partir du rythme et de la nuance du thème principal. Le deuxième mouvement, un *Allegretto*, est d'une sorte toute différente et très particulière ; il a donné lieu à de multiples interprétations. Le rythme quasi continu long-court-court évoque d'une part un état de transe et, d'autre part, le souvenir d'une procession funéraire. Cette musique fait appel à des voix mélangées de manière étrange, fondues les unes aux autres. Il semble que les premiers auditeurs en furent si intensément bouleversés, que l'on dut suivre le désir du public viennois en novembre 1814 et répéter ce même mouvement deux fois supplémentaires. Le troisième mouvement, un scherzo incluant un trio d'une solennité rare, est aussi particulièrement troublant. Le finale, enfin : une explosion de volonté, d'expression et d'énergie, de joie et de

triomphe. Par la force des choses, le panorama de la guerre de libération et les célébrations de joie qui suivirent se reflètent dans la turbulence et l'ivresse des images musicales.

© Dr Dieter Rexroth

Traduit de l'allemand par Isabelle Gabolde

## CD 2: UNE POÉSIE DE LIBERTÉ

Par Kent Nagano

L'on pourrait croire que Beethoven a adopté une stratégie et une dramaturgie spécifique dans la création de son œuvre. Il l'ouvre brillamment avec une *Première Symphonie*, dans laquelle semble libérée une agressivité prométhéenne contre les habitudes et les goûts établis de ses contemporains. Il compose ensuite la Symphonie «Eroica»: une œuvre au contenu énigmatique, mais aux dimensions si larges et formellement nouvelles, qu'elle laisse loin derrière elle tout ce que l'on a connu jusque là et pose des jalons qui n'ont rien perdu de leur force et de leur audace et continuent de surprendre aujourd'hui. Vient ensuite la *Cinquième Symphonie*, que l'on aime à appeler la symphonie du «destin», dans laquelle se fait entendre la voix de «l'esprit du monde» (le «Weltgeist» de Hegel) et où est mise en scène l'idée de développement fondé sur les actions de rechercher, d'agir, de surmonter, de trouver, de vaincre – où le processus historique de l'humanité semble avoir trouvé forme et expression.

Qu'en est-il alors de ces si singuliers reculs, telles sa *Deuxième Symphonie* et sa *Quatrième symphonie*!

Là où précédemment, deux, voire trois pas en avant avaient été franchis, là, suite aux offensives réussies faites de courage, de joie du risque et d'esprit pionnier, le maître fait halte, va jusqu'à faire un pas en arrière et revient vers une mesure pour ainsi dire «classique». Ce n'est pas par hasard que Robert Schumann a qualifié la *Quatrième Symphonie* en si bémol majeur de «menue» et de «grecque»\*. Il entendait par là le caractère «classique», le modèle et l'exemplarité de cette forme symphonique.

En effet, quand dans la *Troisième Symphonie*, les forces orchestrales se déploient avec une puissance pathétique et imposante, la *Quatrième Symphonie* est limpide et fluide, étincelante et plaisante, aussi fine et délicate que l'est la musique de chambre: elle vise moins la «signification» que le jeu et la gestualité ludique. De même la *Première* et la *Deuxième Symphonie* représentent des mondes tout simplement distincts, voire contraires. L'une est une présentation claire et forte du Nouveau; l'autre, la *Deuxième*, fait entendre une magie empreinte de couleurs, de festivités et d'exubérance – qui n'exclut cependant pas l'irruption persistante de certains éléments rebelles, qui sont alors cause de hochements de têtes incrédules et de questionnements.

Qu'est-ce qui a incité Beethoven à développer ce procédé dramaturgique dans son œuvre symphonique? Était-ce peut-être la conscience qu'il avait de ce que signifiait le «nouveau chemin», qu'il évoquait lui-même? Était-ce que le progrès, lié à ce chemin, pouvait conduire à un pays nouveau et fascinant,

mais également à un pays dans lequel on peut finalement errer sans plus d'orientation? Quelles que soient les pensées qui purent l'occuper, il est sûr que c'est précisément grâce à ces arrêts répétés dans le processus, que le caractère fondamental de cette progression et le droit individuel subjectif à la liberté de décision et d'action sont hissés à leur plus haut degré de signification.

\*Schumann disait de cette symphonie qu'elle était «une menue dame grecque prise entre deux dieux nordiques.»

### **Symphonie n° 2 en ré majeur, opus 36**

Si la *Première Symphonie* inaugurait un nouveau siècle (elle a été créée le 2 avril 1800), la *Deuxième* a ouvert la voie (exactement trois ans plus tard) vers un tout nouvel univers pour la symphonie, un monde qui, de plusieurs façons, même aujourd'hui, recherche en Beethoven ses modèles symphoniques. Considérons quelques instants certains de ses attributs. Elle s'amorce par une explosion puissante de l'orchestre au grand complet qui se dissout ensuite en un lyrisme profondément gracieux entonné par la section des bois. Une ouverture aussi saisissante ne peut que laisser présager une œuvre de vaste magnitude et majesté et, en effet, cette symphonie était, à son époque, la plus longue du genre (record que Beethoven lui-même pulvérise dès sa *Troisième Symphonie*). Le premier mouvement, avec ses 12 minutes, est le mouvement le plus long jamais écrit jusqu'alors et l'introduction lente dure à elle seule plus longtemps que certains mouvements entiers de Mozart.

Il ne faudrait pas non plus oublier l'humour décapant de l'œuvre, tout spécialement dans les deux derniers mouvements. L'humour en musique n'était pas nouveau, bien sûr, mais la manière dont Beethoven le pratique – quelque chose de robuste, jovial, parfois rude et cru, plutôt que simplement gentiment espiègle – devait faire de lui un dissident musical. Surprises dramatiques et incohérences absurdes abondent. Par exemple, dans le scherzo (le premier à être intégré dans une symphonie d'ailleurs), remarquez la distribution asymétrique des présentations *forte* et *piano* du motif de trois notes («Ha! Ha! Ha!») alors qu'il est échangé de part et d'autre de l'orchestre, parfois en cris, parfois en chuchotements, de façon déstabilisante. Que dire de ce curieux «hoquet» qui ouvre le finale et devient presque une obsession tout au long du mouvement? Pour plusieurs mélomanes, la *Deuxième Symphonie* de Beethoven peut sembler la moins familière des neuf. Pourtant, quand on l'entend en concert, on ressort surpris, enchanté et fasciné par son côté différent.

### **Symphonie n° 4 en si bémol majeur, opus 60**

La *Quatrième Symphonie* de Beethoven peut sembler dépourvue de thèmes implicites du grandiose, de combat héroïque qui caractérisent les *Troisième* et *Cinquième Symphonies* mais, comme le mentionne David Cairns, «malgré son absence de "grandes considérations", elle contient tout autant de drame que les symphonies qui la précèdent ou la suivent [...] un conflit et une éventuelle réconciliation entre, d'un côté, le lyrisme large et la longue



ligne chantante et, de l'autre, l'insistance rythmique, les accents violents et la syncope. Côté énergie, la *Quatrième* n'a rien à envier aux autres. »

Privée, la toute première représentation de la *Quatrième Symphonie* s'est tenue dans la maison de ville viennoise du Prince Lobkowitz le 15 mars 1807, sous la direction de Beethoven.

La longue, sombre et mystérieuse ouverture de la *Quatrième Symphonie* n'offre aucun indice de l'animation, de la joie et de l'effervescence qui marquent l'œuvre. Lorsque l'*Allegro* principal arrive enfin, on a l'impression de sortir d'un tunnel, de passer de la noirceur à la lumière. Le premier thème, tour à tour aérien et gracieux ou robuste, au gré des orchestrations, est annoncé d'emblée par les violons. Le deuxième thème nous montre Beethoven à son plus espiègle : une idée passe du basson au hautbois puis, finalement, à la flûte, avant de trouver sa conclusion lyrique aux violons. Négligée dans ce passage, la clarinette amorce le thème de clôture – en dialogue lyrique avec le basson.

Dans l'*Adagio*, le ravissant premier thème se déploie avec une grâce infinie au-dessus d'un motif rythmique qui imprègne presque tout le mouvement. Ce genre de ligne, si simple, pourtant si exquis, évoque les thèmes des mouvements lents mozartiens. Un sort tout aussi enchanteur est tissé par la clarinette solo dans le deuxième thème, la ligne s'élevant et s'abaissant en douces caresses. Néanmoins, malgré son lyrisme évident, des moments de répétitions rythmiques insistantes nous rappellent que la tension dramatique de cette musique est largement

tributaire du contraste même établi entre ces deux éléments, mélodie et rythme.

Beethoven a nommé le hardi, folâtre troisième mouvement un menuetto, mais il a tout du scherzo, sauf le nom. L'alternance brusque entre fort et doux, les accents vifs, le tempo rapide et l'énergie motrice nous renvoient tous à un scherzo beethovenien. En fait, il s'agit ici d'un double scherzo, puisque la pittoresque et rustique section du trio, mettant en lumière la section des bois, revient deux fois – ce qui nous donne une forme scherzo – trio – scherzo – trio – scherzo.

Le finale est un merveilleux mélange d'exubérance foudroyante, vif-argent, d'énergie concentrée et de mouvement perpétuel.

© Robert Markow  
Traduction de Lucie Renaud

### CD 3: DES DIEUX, DES HÉROS, ET DES HOMMES Un mot de Kent Nagano

Le mythe de Prométhée symbolise l'esprit des Lumières. Il fut très populaire en France et en Allemagne au 18<sup>e</sup> siècle. Il a d'abord permis de légitimer la montée de la bourgeoisie puis de justifier l'individualisme lié à l'esthétique et au culte du génie.

À travers l'esprit prométhéen, c'est un nouvel être humain, capable d'ordonner le monde à sa manière, qui prend forme. Napoléon 1<sup>er</sup> symbolise ce nouvel homme, lui qui mit en place de nouvelles règles en mettant fin à l'ordre ancien. Pourtant, le mythe de

Prométhée n'a jamais été intégré dans les productions musicales et théâtrales de cette époque, même si les héros de la mythologie classique jouaient un rôle central dans le répertoire opératique. Même les opéras de la Révolution française ne s'y sont pas attaqués.

En ce sens, *Les créatures de Prométhée* est encore plus saisissant. Conçu en 1800-1801 par Beethoven et le chorégraphe italien Salvatore Viganò (1768-1821), ce ballet échappe à toutes les traditions et est une véritable prise de position politique. La musique de Beethoven exprime son admiration pour «le Prométhée du siècle», titre dont Goethe et ses contemporains affublaient alors Bonaparte. Beethoven a fait de la contredanse en *mi* bémol, qui dérive d'une mélodie d'opérette, le fondement non seulement du finale du ballet, mais aussi de ses Variations pour piano en *mi* bémol majeur (opus 35) et du finale de sa Symphonie «héroïque».

Tout en voyant dans la musique de Beethoven un hommage au Napoléon à la recherche d'une société illusoire, on peut aussi percevoir ce personnage à multiples facettes comme la représentation d'un avenir meilleur, libéré des chaînes du passé. Le personnage de Prométhée est un être de contradictions. Il incarne le changement de l'ordre établi et donc le progrès sous toutes ses formes (technologique, scientifique, culturel et de civilisation). Il représente cependant aussi une menace à l'ordre naturel. Voilà pourquoi Prométhée fut puni, enchaîné à un rocher dans les montagnes du Caucase, condamné à ce qu'un aigle lui dévore le foie chaque jour.

Les progrès scientifiques et technologiques ont permis aux hommes d'améliorer leurs conditions de vie. Parallèlement, ils ont aussi créé bien des maux qui représentent de multiples défis à relever. Le «progrès» est réellement une question de vie et de mort. Plusieurs contemporains ont vu en Napoléon Bonaparte l'incarnation de cette ambivalence. Il libéra et tua tout à la fois. L'histoire de la Symphonie «héroïque» incarne ces perceptions. Nous savons que sans le progrès, notre style de vie ne résisterait pas. Pourtant, les contraintes excessives exercées sur les ressources et la percée des «secrets de la nature» poussent l'humanité au bord du gouffre. Pour Beethoven, l'esprit prométhéen représentait l'espoir. Pour nous, il marque un avertissement, voire une malédiction...

Kent Nagano

### ***Les créatures de Prométhée, opus 43 (extraits)***

Quand on parle de musique de ballet, le nom de Beethoven ne vient pas automatiquement à l'esprit. L'unique ballet de grande envergure dont il a composé la musique, *Die Geschöpfe des Prometheus* (Les créatures de Prométhée), est l'une de ses oeuvres orchestrales les moins connues, bien que l'ouverture seule soit souvent interprétée. Cependant, avant Prométhée, Beethoven avait déjà écrit une autre musique de ballet intitulée *Musik zu einem Ritterballet*, en 1791, alors qu'il habitait encore à Bonn. À l'époque, la musique de ce ballet équestre d'une dizaine de minutes a été attribuée au producteur du spectacle, le comte Ferdinand Waldstein, qui

en avait commandé une représentation privée. Par conséquent, lorsque Beethoven a reçu la commande de la musique du ballet *Prométhée*, il faisait en fait ses débuts en tant que compositeur de musique pour la scène. Cette commande était d'autant plus attrayante pour lui que le ballet était destiné tout spécialement à l'impératrice Marie-Thérèse. La création a eu lieu le 28 mars 1801 au Burgtheater de Vienne.

À cette époque charnière entre le 18<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> siècle, le ballet connaissait une vague de popularité à Vienne, et Beethoven saisit sans se faire prier cette occasion de travailler avec Salvatore Viganò, un chorégraphe très respecté et immensément populaire, y voyant l'occasion de se faire connaître comme compositeur de musique symphonique. (Jusque-là, ses principales œuvres orchestrales se limitaient à deux concertos pour piano et une symphonie.)

La chorégraphie de Viganò innovait peut-être, par rapport aux gentilles badineries auxquelles les Viennois étaient habitués, mais la musique de Beethoven reste, assez étrangement, plus proche, d'un point de vue stylistique, du raffinement du classicisme viennois du 18<sup>e</sup> siècle que des affirmations péremptoires du 19<sup>e</sup> siècle. Il suffit de comparer la manière dont Beethoven a traité l'air qu'il a utilisé dans les deux œuvres, la petite contredanse populaire à laquelle Kent Nagano fait référence. Et le thème du ballet n'est pas vraiment «prométhéen». Certes, l'action est centrée sur le rôle-titre, mais il n'est pas question dans le ballet de rébellion, de

punition, ni d'héroïsme, mais plutôt de la dignité suscitée par les arts et les émotions humaines.

### **Symphonie n° 3 en *mi* bémol majeur, opus 55, «Eroica»**

Les critiques émettent souvent des opinions ensuite infirmées par l'histoire, mais aucune ne l'a été davantage que celle soutenue par un auteur britannique, en 1829: «La Symphonie "héroïque" de Beethoven est d'une longueur infinie [...]. Si cette symphonie n'est pas abrégée d'une manière ou d'une autre, elle tombera bientôt en désuétude.» Cette opinion n'a pas été formulée sans réfléchir, sous l'impulsion du moment, immédiatement après la création de l'œuvre, mais bien près d'un quart de siècle plus tard. Et pourtant, peu de symphonies se sont taillé une place aussi solide dans le répertoire que la Symphonie «héroïque». Beethoven disait lui-même qu'elle était la préférée de ses symphonies (bien qu'il ait énoncé ce point de vue avant d'avoir composé sa *Neuvième*). Quant à sa longueur (de 50 à 55 minutes), il s'agissait de loin de la plus longue symphonie composée jusque-là, mais il est inconcevable qu'un chef d'orchestre puisse y faire la moindre coupure, tant chacune des notes de la partition fait partie intégrante de la structure. Beethoven a écrit la majeure partie de cette symphonie à la fin de l'année 1803 (certaines esquisses datent de l'année précédente), et l'a terminée au début de l'année 1804. Après plusieurs exécutions privées, la première prestation publique a eu lieu au Theater an der Wien le 7 avril 1805, sous la direc-

tion du compositeur. En envergure et en ampleur, la Symphonie « héroïque » dépasse de loin toutes les œuvres de ce genre qui ont été composées auparavant. Son langage harmonique était très avancé, pour l'époque. Ses rythmes extrêmement marqués et sa surabondance de « choquantes » dissonances en ont troublé plus d'un, lors des premières exécutions de l'œuvre. Dans le premier mouvement, Beethoven a considérablement accentué les dimensions de la forme sonate-allegro. Plutôt que d'avoir recours à deux thèmes bien définis, il a utilisé pas moins de huit motifs de base. La pierre angulaire de ces motifs est le thème basé sur un accord des violoncelles entendu pour la première fois après les deux cris qui ouvrent l'œuvre. Parmi les autres caractéristiques formelles de ce mouvement, mentionnons une section de développement d'une longueur inhabituelle, qui comprend un thème entièrement nouveau pour les hautbois dans la tonalité éloignée de *mi* mineur, l'entrée impulsive du cor dans la « mauvaise » tonalité, juste avant la récapitulation, et enfin une longue coda qui prend l'allure d'une seconde section de développement. Le deuxième mouvement, sous-titré « Marche funèbre », est l'une des plus sombres et des plus intenses expressions de douleur jamais écrites, une douleur d'envergure héroïque. La fugue centrale évoque la grandeur d'une tragédie grecque classique. Après ce mouvement long et profondément lourd, Beethoven se rendit compte qu'il fallait autre chose que l'habituel menuet gracieux, pour remonter le moral des troupes. Il proposa donc un scherzo à l'énergie rythmique impérieuse et au

dynamisme inexorable. Le trio central est également remarquable, non seulement grâce à l'utilisation virtuose des cors, qui couvrent trois octaves, mais aussi en raison du retour si harmonieux vers le scherzo.

Pour le finale – un thème suivi de 10 variations – Beethoven emprunte le thème qu'il avait utilisé pour la musique du ballet *Les créatures de Prométhée*. Ce thème est d'abord énoncé par le hautbois, puis il est immédiatement répété par les violons. Ceci ne se produit pas au tout début du mouvement, mais plusieurs minutes plus tard, alors que ce qui semblait être le thème devient simplement l'accompagnement du vrai thème. À la différence du critique anonyme qui a prédit l'échec désastreux de cette symphonie, concluons en citant un auteur bien plus astucieux, le compositeur et ancien musicologue du Cincinnati Symphony, Jonathan Kramer: « L'ambivalence de Beethoven à l'égard de [Napoléon] s'est transformée en un exposé subjectif sur la naissance, la mort et la renaissance d'un héros. Ce que Beethoven enterre réellement (avec sa « Marche funèbre ») n'est pas Bonaparte, ni même ses propres attitudes contradictoires envers Napoléon, mais plutôt le style classique de la musique. On assiste à la naissance d'une musique qui laisse libre cours aux émotions, une musique d'une puissance et d'une immédiateté sans précédent. Le vrai héros de la Symphonie « Eroica » est la musique elle-même. »

© Robert Markow

Traduction de Carole Meneghel



## CD 4: L'IDÉAL DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Beethoven a dix-huit ans lors de la prise de la Bastille, un âge où l'on peut aisément s'enthousiasmer à la perspective que tout être humain est appelé désormais à l'égalité et à la liberté. À partir de 1795, la carrière de Napoléon tend à démontrer que la Révolution nécessiterait l'appui de la force. Beethoven aurait trouvé un message identique dans la musique française contemporaine, tout imprégnée qu'elle est par la marche et d'autres motifs militaires, dans un esprit de combat et d'optimisme. Il inscrit le nom de « Bonaparte » sur la page de titre de sa Symphonie « Eroica » en 1803 (mais le rature l'année suivante quand Napoléon, agissant jusque-là en tant que citoyen premier consul, se couronne empereur) et termine son opéra *Fidelio* (1804-1805) sur un grand chœur final en *do* majeur en tempo de marche, une fin qui dépasse de loin les impératifs du drame se déroulant sur scène pour s'adresser à l'auditoire en un dithyrambe d'espoir révolutionnaire.

C'est aussi ce à quoi Beethoven destine la symphonie qu'il commence à la même époque que l'opéra mais n'achève qu'en 1807-1808 : la *Cinquième* en *do* mineur. Porté par son motif insistant de quatre notes auquel s'ajoute comme seul matériau secondaire une phrase brève et légère, le premier mouvement semble formuler une revendication demeurée sans réponse même dans sa longue coda, qui demeure dans la tonalité mineure. Le mouvement lent, en *la* bémol majeur, n'a de détendu que son tempo. C'est par le truchement d'autres moyens – une pulsation stable (à la manière d'une marche lente), des éclats soudains et des rappels du motif du premier mou-

vement – qu'il poursuit sur la lancée opiniâtre de l'œuvre. Le scherzo ramène à la fois la tonalité et, de manière plus franche, le motif du mouvement initial. Il y a bien une trêve en majeur lors du trio, mais à son retour le scherzo – et avec lui l'œuvre tout entière – trouve sa résolution dans la marche de triomphe collectif en *do* majeur qu'est le finale.

Les guerres en Europe ne sont plus alors qu'affaires d'empires rivaux, l'Autriche et ses alliés étant défaits par Napoléon à Austerlitz en 1805 comme ils le seront à Wagram en 1809. Envolés, les idéaux de la Révolution... mais pas pour Beethoven. Dans *Egmont* de Goethe, achevé l'année avant la prise de la Bastille, il trouve un drame égal aux aspirations qui ont contribué à forger sa musique : que le pouvoir doit être au service du progrès, que l'oppression doit être vaincue, que l'avenir doit être garante d'égalité dans la paix et la joie. La pièce de théâtre est une tragédie ; la maîtresse d'Egmont, Klärchen, s'enlève la vie et le héros lui-même est condamné à mort. Le public, cependant, a droit à la fin aux paroles vibrantes d'Egmont : « En avant, braves gens ! La déesse de la liberté vous montre le chemin ! »

Dans la foulée de Wagram, Beethoven accepte d'emblée l'invitation qui lui est lancée d'écrire une musique de scène pour une production d'*Egmont* à Vienne. Il livre alors son œuvre la plus forte destinée à la scène après *Fidelio*. Elle est composée d'une puissante ouverture, quatre interludes symphoniques, deux mélodies et un chant funèbre pour Klärchen. Près de deux siècles plus tard, à Montréal, cette partition a été réutilisée à la demande de Kent Nagano afin de créer *Le général*, qui raconte

l'histoire d'un héros plus près de nous: Roméo Dallaire, chef de la mission de maintien de la paix de l'ONU au Rwanda en 1993-1994, qui a vu poindre la catastrophe, a tenté de la prévenir, et s'en est vu refuser les moyens. Cette nouvelle œuvre ne pouvait se terminer, comme c'est le cas dans l'*Egmont* de Beethoven, par une Symphonie de la victoire. Un hymne choral donc a été choisi: l'*Opferlied*, une œuvre tardive rarement jouée de Beethoven, pour soprano, chœur et orchestre.

© Paul Griffiths

Traduction: Jacques-André Houle

### Symphonie n° 5 en *do* mineur, opus 67

La *Symphonie n° 5* de Beethoven, l'œuvre orchestrale probablement la plus célèbre et la plus souvent jouée de tous les temps, tient une place de choix dans le cœur des mélomanes de toutes origines. Entre le motif percutant de l'ouverture jusqu'au finale électrisant, on peut imaginer le sentiment de nouveauté et d'excitation qu'on éprouve à sa première audition. Pourtant, la *Symphonie n° 5* est loin d'avoir suscité l'enthousiasme à sa création au Theater an der Wien, dans la nuit froide du 22 décembre 1808. Interprétée au beau milieu d'un long concert de quatre heures par un orchestre mal préparé jouant dans une salle glaciale, l'œuvre n'a pas su intéresser son premier auditoire. Il faudra attendre deux ans, au moment de sa publication, pour que cette contribution imposante au répertoire orchestral commence à recevoir les honneurs qu'elle mérite. Dans une livraison de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de 1810, l'auteur et critique E. T. A. Hoffmann acclame

la grande *Symphonie en do mineur* de Beethoven comme «une œuvre d'une splendeur incomparable» et il s'émerveille de la façon dont «cette composition merveilleuse réussit, par une progression de temps forts, à transporter irrésistiblement l'auditeur vers les plus hautes sphères de la spiritualité».

Le rythme saisissant des quatre premières notes (trois brèves, une longue) a inspiré diverses comparaisons: Anton Schindler y voit «le destin qui frappe à la porte» tandis que Carl Czerny insiste pour dire qu'il imite le cri du bruant jaune. Quoi qu'il en soit, ce motif plus compliqué et évocateur qu'il n'y paraît – inhabituel pour ouvrir une symphonie de style classique – devient le fil conducteur de tout le premier mouvement dont il assure l'unité. En fait, il est repris dans chacun des quatre mouvements de la symphonie où il se prête à des transformations et variations diverses. Si l'énergie intense du mouvement initial émane d'une répétition du motif jusqu'à l'obsession, les mélodies lyriques du deuxième mouvement, marqué *Andante con moto*, introduisent un heureux contraste. Le troisième mouvement conduit directement vers l'apothéose du finale, dont l'orchestration s'enrichit d'un ensemble complet de cors, de trombones et du roulement des timbales. Ce sont 29 mesures stupéfiantes d'accords jubilatoires de *do* majeur qui mènent l'œuvre à son terme, dans ce que plusieurs considèrent comme le symbole du triomphe héroïque de l'esprit humain, peut-être mieux exprimé par le cri exalté de Beethoven lui-même lorsqu'il dit: «Je saisisrai le destin à la gorge; il ne me fera certainement pas fléchir jusqu'à me broyer.»

*Egmont*, op. 84 (extraits)  
*Opferlied*, op. 121b

Quand le Burgtheater de Vienne écrit à Beethoven pour lui commander une musique de scène, ce dernier est trop heureux d'accéder à sa demande, d'autant plus qu'il s'agit de commenter la dramaturgie d'*Egmont* de Goethe, datant de 1787. La résistance à l'oppression étrangère est un thème cher au compositeur, dont on sait qu'il retira de sa Symphonie « Héroïque » de 1803 la dédicace à Napoléon en raison du despotisme croissant de l'empereur. La pièce de Goethe porte à la scène l'histoire du comte Egmont, un aristocrate flamand en lutte contre un cruel envahisseur espagnol. Le héros épris de justice sera emprisonné puis exécuté, ce qui fera de lui un martyr. Son amante, Klärchen, représente la pureté et l'attachement aux idéaux défendus par Egmont. En 1810, la première fois que la pièce est donnée avec son support musical, elle récolte un succès considérable, suscitant les éloges de E. T. A. Hoffmann et de Goethe lui-même, entre autres. L'Ouverture, le plus souvent jouée seule, évoque un combat entre la lumière et l'ombre, la joie et l'oppression, le bien et le mal. Au début, les instruments graves énoncent un motif sobre sur un rythme solennel, en contraste avec des thèmes lyriques en imitation joués par les pupitres aigus des instruments à vent. La section qui suit, plus animée, progresse en intensité dramatique et suggère des scènes de combat par un roulement de timbales. Le passage au mode majeur semble proclamer la victoire sur le champ de bataille, mais il est interrompu brusquement par un bref quoique sombre

choral figurant la mort du héros. Egmont est cependant exalté dans son martyre, et la glorieuse coda voit défiler les fanfares éclatantes et les formules cadentielles triomphantes. Dans «Die Trommel gerühret» (Les tambours ont sonné), Klärchen chante fièrement, mais peut-être avec une certaine inquiétude, le départ d'Egmont au combat. Un grondement sourd à l'orchestre évoque le malaise qui précède la bataille tandis que les tambours militaires et les fifres confèrent à ce chant un caractère martial. Quant à «Freudvoll und leidvoll» (Remplie de joie et de souffrance), il nous livre la méditation touchante de Klärchen sur la nature douce-amère de l'amour, de la perte et du sacrifice.

L'*Opferlied* opus 121b pour soprano, chœur et orchestre, constitue la quatrième mise en musique par Beethoven du très évocateur poème éponyme de Friedrich von Matthisson. Décrivant la prière d'un jeune homme à Zeus, la musique, presque entièrement diatonique, exhale une atmosphère pastorale. La première moitié de chaque vers est énoncée par la soprano, et un chœur mixte lui fait écho, créant un effet d'appel et de réponse.

© Marc Wieser

Traduction : Le Trait juste (Hélène Panneton)

## CD 5: LE SOUFFLE DU TEMPS

Au cours des 250 dernières années, la grande tradition orchestrale ne s'est jamais tenue à l'écart d'une réflexion provocante et humaniste. Bach, Mozart et peut-être encore plus Beethoven étaient influencés aussi bien par les mouvements sociaux que les évé-

nements historiques. Si ce dernier n'aimait rien tant que s'imprégner des beautés de la nature, il a aussi jugé essentiel de protester contre la disparition progressive des forêts de Vienne, incapables de résister aux attaques de l'urbanisation.

Deux siècles plus tard, la dégradation flagrante de notre planète nous oblige plus que jamais à agir, et la programmation orchestrale peut contribuer à ce processus. Kent Nagano propose une réflexion sur l'état du lien instable que la société entretient avec son environnement. Dans ce cas, l'accélération de la pulsation de la *Symphonie n° 8* et la densité du langage contrapuntique de la *Grande fugue* dupliqueront ainsi le sentiment d'urgence qui devrait nous animer. La répétition des motifs de la « Pastorale » deviendra quant à elle le miroir de celle des éléments de la nature, nous rappelant que nous ne sommes qu'un avec notre milieu.

## LE SOUFFLE DU TEMPS

par Kent Nagano

Beethoven a vécu à une époque de changement, de révolution des esprits et des sociétés, de progrès et d'une manière nouvelle de voir le déroulement de l'histoire. C'était une époque en Europe où l'on avait cessé de percevoir la réalité comme jadis, c'est-à-dire comme un tout limpide, global et uniforme, ou désormais espoirs et attentes dessinaient un monde nouveau. Une « rupture » semblait s'être produite avec le passé. L'écoulement continu du temps lui-même s'était fragmenté – de sorte que les gens devenaient de plus en plus conscients de ce que leur vie se déroulait à des rythmes différents et dans plusieurs dimensions temporelles.

Manifestement, Beethoven réagit fortement à cette complexe mutation des consciences. Sa confrontation au phénomène du temps – c'est-à-dire du temps comme expérience sensorielle et du temps comme perception – a tenu chez lui un rôle majeur qu'on ne saurait ignorer. L'articulation de ses œuvres sur la dynamique du progrès et sur son principe suffit, à elle seule, à en faire la preuve. Ce serait pourtant une erreur d'en conclure que la croyance à cette idée de progrès fut l'impulsion déterminante de ses compositions et de ses concepts musicaux. Tout indique plutôt que l'idée de progrès s'est accompagnée, chez lui, d'une conscience plus globale des problèmes inhérents au progrès qui lui révélait, en conséquence, une notion extrêmement complexe de la temporalité. Un exemple éclairant se trouve dans la genèse parallèle de la *Cinquième Symphonie* et de la « Pastorale » : alors que la première nous offre, à l'évidence, une période historique et une dynamique temporelle délibérément construites, l'imagerie pastorale nous propose, dans la seconde, un écoulement du temps tel qu'il avait toujours été, sans heurts, naturel et dans lequel semble n'exister aucune rupture entre l'Homme et la Nature. Beethoven place fréquemment au centre de sa conception globale de la musique, une telle coexistence de pôles. Pensons, par exemple, à sa *Neuvième Symphonie* et à sa *Missa solemnis*, auxquelles il travailla simultanément. Ou évoquons les dernières *Bagatelles*, ces « compositions impromptues », dans le contexte de la vaste échelle temporelle des *Variations Diabelli*.

Beethoven ne s'attache pourtant pas qu'aux différentes dimensions du temps telles que les



perçoit l'être humain. Dans le cadre de l'écoulement uniforme du temps, il aborde les questions de continuité et de discontinuité relevant manifestement d'une interrogation plus vaste sur ce qui constitue l'existence et le sens d'une vie humaine. Ses dernières œuvres explorent ce thème sous tous ses aspects, elles reconnaissent intuitivement le monde, la vie et l'humanité comme hétérogènes et, dans bien des cas, segmentés de diverses manières. La *Huitième Symphonie*, déjà sur le métier en 1813-1814, témoigne de cette remarquable intuition, et il est significatif qu'il ait entrepris cette œuvre en même temps, ou peu s'en faut, que la *Septième Symphonie*, œuvre liée à une « date » précise : celle d'un glorieux moment de libération. La *Huitième*, par contre, aborde une autre perception du temps, selon laquelle des moments de vie ponctuels sont mis en contraste avec le passage inéluctable du temps, et où la vision du passé est mise en regard de l'anticipation exubérante d'une future libération.

Tout cela éclaire davantage l'intérêt actif que porta Beethoven à la structuration des perceptions et des sensations du temps. De même ses œuvres représentent-elles – de diverses manières – cette forme de « temps structuré ». Le meilleur exemple en est peut-être sa magnifique confrontation à la fugue, dont la *Grande fugue* (opus 133) constitue un exemple particulièrement représentatif. Un modèle « ancien » et un vénérable principe de composition y sont ici transformés en une musique totalement moderne dans laquelle s'expriment pleinement la volonté, la puissance et les aptitudes de l'être humain. La *Grande fugue* devient ainsi le symbole

d'une nouvelle conception de l'Homme, à laquelle contribueront désormais les lois universelles transmises par la tradition.

### **Symphonie n° 6 en *fa* majeur, opus 68, « Pastorale »**

La frontière qui sépare la musique de genre de la musique pure est bien mince, mais Beethoven a prouvé qu'il était un maître de ces deux styles, dans sa *Sixième Symphonie*.

Bien que cette œuvre ait été produite avec des décors, des personnages qui se déplaçaient sur scène, et même en tant que partie du film classique *Fantasia*, Beethoven a pris soin de préciser qu'il s'agit davantage ici « d'une expression du sentiment que d'une peinture en musique ». Chaque auditeur devrait laisser libre cours à son imagination. Après tout, écrit Beethoven, « composer, c'est penser en sons ». D'où le fait, continue-t-il, que la Symphonie « Pastorale » n'est « pas une peinture, mais plutôt une œuvre qui exprime les émotions suscitées par les plaisirs de la campagne, ou le sentiment de vivre à la campagne ». La Symphonie « Pastorale » a été interprétée pour la première fois à Vienne, dans le cadre d'un concert-marathon qui a eu lieu le 22 décembre 1808 au Theater an der Wien.

Cette musique se distingue par son écriture motivique : pratiquement tout le premier mouvement est construit à partir de minuscules cellules musicales qui se trouvent dans les deux premières mesures. Des phrases entières sont formées de ces cellules musicales répétées encore et encore. Pour Donald Francis Tovey, le deuxième mouvement est « un

mouvement lent de forme sonate qui, tout au long, revendique son intention d'être paresseux et de dire tout ce qui lui arrive deux fois de suite, mais qui, ce faisant, ne perd jamais le fil ou n'exagère jamais». Les trois autres mouvements sont joués sans interruption. Des scènes de fête et des danses rudes et paysannes sont dépeintes dans le troisième mouvement, mais ces festivités tapageuses cessent soudainement, tandis que des signes annonciateurs d'une tempête se font entendre.

La tempête passe, puis on entend le pipeau d'un berger, qui joue un chant d'action de grâce dédié à la fraîcheur et à la beauté renouvelées de la nature. Cet hymne joyeux est repris par l'orchestre tout entier, comme, pour citer Edward Downes, «un remerciement à un dieu panthiste, à la Nature, au soleil, à toute puissance bienfaisante que l'on peut percevoir dans un univers qui semblait aussi sombre et terriblement irrationnel, à l'époque de Beethoven, qu'à la nôtre».

### **Symphonie n° 8 en fa majeur, opus 93**

Beethoven dirigea lui-même la création de sa *Huitième Symphonie* le 27 février 1814 à la Redoutensaal de Vienne. Le public lui réserva un accueil plutôt froid, probablement en raison des deux autres œuvres du maître qui figuraient au programme, soit la puissante et électrique *Septième Symphonie* et la grandiloquente *Bataille de Victoria* (ou *Victoire de Wellington*).

Si la *Huitième Symphonie* s'est vu attribuer l'épithète de «petite symphonie» et si elle ne peut se

comparer à des chefs-d'œuvre incontestés comme l'«Héroïque» ou la *Neuvième*, et si, à quelques minutes près, elle est la plus courte des œuvres du genre inscrites au catalogue beethovénien, elle s'avère néanmoins tout aussi originale et intéressante que les autres. Pensons seulement à l'humour qui l'anime, sûrement encore plus ici que dans n'importe quelle autre symphonie de Beethoven. Ces touches d'humour comprennent les percées soudaines de mesures binaires dans l'environnement ternaire du premier mouvement, les effets de tic tac du deuxième mouvement, l'ambiguïté rythmique du début du troisième mouvement, les rapides «oum pa » des timbales du finale, et plus encore : les pauses inattendues, les gestes non préparés, les intrusions surprenantes de notes fortes et douces, etc. Beethoven lui-même qualifiait cette symphonie d'*aufgeknöpft* (déboutonnée).

Dans un irrésistible élan d'énergie, la symphonie s'ouvre immédiatement sur un premier thème éclatant, bien équilibré et de style classique consistant en une série de questions et de réponses. Le deuxième sujet est une mélodie élégante et sautillante énoncée par les violons.

Beethoven omet l'habituel mouvement lent, le remplaçant par un *Allegretto scherzando* plutôt animé. La légende veut que cette page ait été écrite en guise d'hommage amusant à son ami Maelzel, l'inventeur du métronome. (Les érudits ne s'entendent pas sur cette légende). Dans le troisième mouvement, Beethoven revient à l'univers du menuet du 18<sup>e</sup> siècle, mais ce menuet est exceptionnellement

robuste et lourd, presque autant que les scherzos de toutes ses symphonies précédentes, à l'exception de la *Première*. Le tumultueux finale est plein à craquer de bonne humeur et de plaisanteries musicales telles que des pauses impromptues, des changements harmoniques brutaux, une fausse réexposition et une conclusion délibérément excessive.

### ***Grosse Fuge*, opus 133**

La *Grosse Fuge* de Beethoven prend place à côté de sa *Neuvième Symphonie*, de sa *Missa solemnis*, de sa Sonate «Hammerklavier», de son Concerto «L'Empereur» et de son Quatuor à cordes en *do* dièse mineur en tant que monument du genre. Si l'on pense à sa portée, sa durée, son originalité, son intensité et sa vision extraordinaire, il s'agit d'une oeuvre insurpassée et rarement égalée. Beethoven lui-même reconnaissait la nature particulière de cette fugue, lorsqu'il mentionnait que «composer une fugue ne demande aucune aptitude particulière; lorsque j'étais étudiant, j'en ai composé des douzaines. Mais l'imagination créatrice souhaite également exercer ses privilèges, et aujourd'hui un nouvel élément vraiment poétique doit être intégré à la vieille forme traditionnelle».

Au départ, Beethoven a écrit la *Grosse Fuge* vers la fin de 1825 en tant que mouvement final de son Quatuor à cordes en *si* bémol majeur, opus 130, mais l'éditeur potentiel, Matthias Artaria, craignait qu'avec un final aussi intimidant et difficile (difficile tant pour les interprètes que pour le public), les ventes ne soient pas au rendez-vous... Il a confié à Karl Holz la tâche peu enviable d'aborder Beethoven

pour lui demander un nouveau mouvement plus accessible en échange d'un cachet supplémentaire, bien sûr. Tremblant presque de peur, Holz a communiqué la demande d'Artaria au maître, s'attendant à une éruption vésuvienne! Pourtant, Beethoven semble avoir compris qu'il était préférable que la *Grosse Fuge* de 17 minutes soit une entité distincte (certains érudits et auditeurs de notre époque ne sont toutefois pas d'accord avec cette affirmation), et en l'espace de 24 heures Holz a reçu une réponse affirmative. La création de la *Grosse Fuge* a probablement été dirigée par Felix Weingartner au début du XX<sup>e</sup> siècle, et il est également arrivé qu'elle soit interprétée par les sections entières des cordes d'orchestres symphoniques.

*Grosse Fuge* se traduit par «Grande fugue», et c'est tout à fait ce qu'elle est. Mais en français on retrouve le titre de Beethoven: «Grande fugue – tantôt libre, tantôt recherchée». Beethoven tentait ainsi d'amalgamer la liberté d'expression (libre) et les techniques intellectuelles et traditionnelles (recherchée) de l'écriture fuguée – tantôt l'une, tantôt l'autre, ou, encore mieux, les deux en même temps. Il en résulta une gigantesque oeuvre de 17 minutes en six sections liées les unes aux autres. Plusieurs épisodes fugués différents sont réunis par un leitmotiv présenté à l'introduction, que Beethoven qualifiait d'*Overtura*, compte tenu de son importance structurale et de la portée de ce qui suit.

© Robert Markow  
Traduction: Carole Meneghel

## CD 6: MISÈRES ET AMOURS HUMAINES

Un mot de Kent Nagano

### Symphonie n° 9 en ré mineur, opus 125

La *Neuvième Symphonie* de Beethoven est une oeuvre singulière et unique dans l'histoire de la musique et de la culture européenne. Elle est empreinte de l'exigence et de la volonté d'envisager le monde et la vie dans leur globalité et donc de subordonner la conception de l'oeuvre à cette approche holistique.

L'aspect social et éthique, qui détermine la composition et fonde la structure de l'oeuvre, est à cet égard déterminant. Cette affirmation est attestée par la fameuse profession de foi de Beethoven : « La loi morale en nous et les cieux étoilés au-dessus de nous. Kant ! » L'impact direct de la vision du monde du compositeur sur la *Neuvième Symphonie* se trouve par ailleurs dans le choix que fit Beethoven de fonder le dernier mouvement de cette symphonie sur le texte d'une ode de Friedrich Schiller intitulée « An die Freude » – « À la joie ». Ce faisant, Beethoven n'a rien fait de moins que de rejeter le statut autonome de la musique en tant qu'art. La valeur intrinsèque de la musique ainsi que sa dépendance exclusive à des conditions musicales autonomes sont désormais caduques. La musique et l'expression musicale sont ici subordonnées à l'idée d'humanitas. Dans le même temps se constituent la fonction et la qualité quasiment religieuse de l'oeuvre musicale – ce qui fonde une pratique culturelle dont la signification est nouvelle.

C'est ainsi que Beethoven a doté la musique et sa relation avec le public d'un nouveau statut. L'idée, le programme, soutient non seulement l'approche musicale de l'auditeur, mais inversement oriente aussi la manière dont la musique atteint l'auditeur – ce qui signifie en d'autres termes que l'interprétation est médiatrice du contenu de l'idée.

L'élargissement de la symphonie vers une symphonie-cantate, comme c'est le cas pour la *Neuvième Symphonie*, ne signifie donc pas simplement une transformation du cadre esthétique, mais implique un changement plus fondamental de la place qu'occupe la musique dans son rapport à la société. En tant que profession de foi non déguisée, communicant une « musique des idées », la *Neuvième Symphonie* marque l'accession de la musique au rang de bien culturel universel et socialement reconnu.

L'« idée » centrale de la *Neuvième Symphonie* est le désir et le droit des hommes au développement, à la liberté et à la fraternité, à une communauté sociale au sein du genre humain. De manière intéressante, cependant, Beethoven, pour façonner l'apogée musical et dramatique du finale, a choisi la strophe de l'« Ode à la joie » de Schiller dans laquelle l'armée colossale de l'humanité doute de la Création et, ce faisant, est aspirée vers le haut pour y contempler les cieux étoilés et la présence souveraine de Dieu le Père qui les surplombe. « Monde, pressens-tu ton Créateur ? » Une réalité métaphysique s'ouvre ici dans la musique de Beethoven et vient ainsi nuancer l'affirmation d'une réalité exclusivement profane.



Aucune œuvre musicale n'a exercé une influence aussi considérable sur les développements ultérieurs de la musique symphonique ou sur les pratiques sociales et culturelles. Aucune autre œuvre n'a dû faire face à autant d'oppositions et de jugements. Cette composition a néanmoins fait preuve d'une actualité constante qui se poursuit aujourd'hui encore. La raison réside sans aucun doute dans le fait que Beethoven a véritablement donné une expression emphatique, dans cette œuvre, à la conception de l'humanité et à la notion d'évolution progressive du genre humain vers une société libre et authentiquement meilleure – une expression que tous, alle Menschen, peuvent comprendre, et qui demeure d'une intensité inégalée. Il existe donc aussi, dans la *Neuvième Symphonie*, ce que le biographe de Beethoven Paul Bekker appelle «une image idéale de l'espace et des auditeurs». Les toutes premières représentations de l'œuvre évoquaient la notion de célébration, et aujourd'hui encore, les interprétations de la *Neuvième* s'accompagnent toujours d'une atmosphère particulièrement festive au caractère tout à fait exceptionnel.

Certes, au cours de cette évolution, la subordination de l'œuvre à une idée a aussi eu pour conséquence de contribuer à une utilisation idéologique – ce qui a, plus d'une fois, pu entraîner la pire sorte d'instrumentalisation possible. Nous pourrions, d'un point de vue historique large, y voir le «destin» de cette symphonie. Et pourtant, la musique a su résister avec succès à ce style d'exploitation et de dérive. La raison en est sa qualité musicale singulière et unique. Lorsque Beethoven fonde sa musique sur les mots du grand poète et dramaturge Friedrich Schiller, c'est dans le but de rendre le message de sa composition clair et concret.

Kent Nagano

# A “NEW PATH” TO A NEW HUMANITY

## INTRODUCTION BY KENT NAGANO

When we speak of “classical” music nowadays, and especially when we refer to composers such as Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven, the image easily forms of a cultural golden age. This image is all the stronger for the names of the great artists in literature and painting that spring to mind – so many as to render that age almost surpassingly brilliant. But take a closer look at those times, especially the years from about 1800 to 1830, the period when Beethoven was working on his major compositions, and the image that presents itself is anything but “golden”.

Those years were a time of intellectual, social and political upheaval. Years in which the French Revolution of 1789 and its aftermath of terror and bloodshed threw all Europe into turmoil. Years when the coming of Napoleon Bonaparte offered a beacon of hope to the world, only to plunge it once again into war and repression, leaving people in deep misery and confusion before the face of things to come. A new interplay of forces evolved on many different levels. The political order of Europe was again realigned, and the old relationships and interests which had seemed relegated to the past were restored. The idea of national identity was developing its own dynamics, with consequences impossible to foresee at the time. The interplay of internal social forces and the new order in Europe created significant changes in people’s experience and values, and formed a new image in the contemporary consciousness, based on themes inherited from the Enlightenment – liberty, progress, self-determination, fighting spirit and responsibility, human dignity

and happiness – apprehended afresh in a new image of humanity and a new representation of society and the world.

It was for this “new humanity” that Beethoven composed his music, and in it he saw his duty as an artist and the ultimate truth of his art. The idea of this new humanity, a new society and a new way forward, inspired him and dictated the inner programmatic of his musical thoughts even as they emerged from his pen. This is especially true of his nine symphonies.

When Beethoven began his First Symphony in 1799, the symphony epitomized the generic type of complex work, in which the four movements are each defined independently in character and mood, and at the same time form a whole through their complementary musical relationships. What is so striking is that Beethoven still fundamentally adheres to the traditions established by Haydn and Mozart, always takes these as his point of departure, and then distances himself from them as far as possible. He keeps up appearances with the inherited features of his music, but the “meanings” have changed both in detail and the works as a whole.

Beethoven composed nine symphonies, each so striking individually that it is best not to attempt a general description. With them, and in them, he endows orchestral music with new dimensions and qualities, and correspondingly new demands on the audience’s habitual ways of listening. There is reflection and sensation, a dominant constructive spirit, atmosphere and emotionality – all intertwined with a perspective that was radically new at the time.

They are the expression of a consciousness seeking to grasp “things of the world” and envisioning that “world” as an evolutionary process. This process pursues an aim – namely the idea of a more humane and “better” world. These symphonies constitute a new relationship between the public and music, between the public and artists – and a new understanding of music as art in society. And with them a new cultural practice comes into being, in which existing works, once new themselves, are recast over and over in the light of current relationships – and must be recast so as to resonate with the existential dimension of our present-day human experience.

### CD 1 : DEPARTURE – UTOPIA

Ludwig van Beethoven composed his First Symphony between 1799 and 1800. Its first performance, which he himself conducted, was a great success. But it also set, on the steeply rising career path he had already put behind him during his previous years in Vienna, the standard by which the composer’s future works would be judged. Beethoven had adopted as a model for his First Symphony the type of symphony characterized in the late works of Joseph Haydn. He seems to have done this quite deliberately and intentionally, as if he meant to make clear to the listener the level on which he wanted his music to be heard. The relationship to Haydn is easy to recognize, for example in his treatment of the winds in the *cantabile* passages of the second movement, but especially in the witty opening of the final movement. What dis-

tinguishes this First Symphony from a symphony of Haydn’s is the unmistakable emphasis on dynamics as part of the musical procedure and form.

Beethoven directs and leads the listener precisely in the direction he wants as a composer. In so doing, he undermines musically, as it were, the conservative character of his own first definitively symphonic work. This becomes quite evident in the third movement, which though indicated as a *Minuet*, is no such thing at all. Instead any expectation of comfortable musical entertainment is boldly and brazenly frustrated.

What does this emphasis on dynamics mean concretely, in terms of compositional design? It means nothing other than that every moment already refers to the moment following, before it actually occurs. The most famous example of this is the first chord of the slow Introduction in the first movement: a dissonance, a seventh chord played on C, dissolves into the sub-dominant chord of F major. This process is repeated, but on another level, and leads to the dominant in G major, and only with the entry of the main theme does it arrive at the C major tonality.

Everything is focused on this forward motion, as it progresses. And this “progress” which Beethoven, in his own words, saw as the “purpose” of the “world of Art” and “the whole of Creation,” is what marks the First Symphony with the stamp of true originality. And although in the last movement a certain playful cheerfulness and joy appear and are sustained throughout, as in a Haydnesque grand

finale, there is a deep, inscrutable irony at work. For into his finale Beethoven introduces a theme derived from Rodolphe Kreutzer, which in turn is taken from the official state festival repertoire of the French Revolution.

More than ten years later, in 1811 and 1812, Beethoven wrote his Seventh Symphony, at a time when Europe was enduring the stranglehold of Napoleon at the height of his power. Yet already the forces of change and liberation from this modern type of absolute ruler were being felt – changes which, arising from below, promised freedom and equality on a rational, humanitarian basis, together with a new social order and freedom from the old shackles in which the world had long suffered. In his Seventh Symphony Beethoven anticipated, as it were, this liberation of humankind. He composed a grand image of the “man of the future”, a future beyond war and need, coercion and oppression. No one has sensed this more intensely and perceptively than Richard Wagner, who wrote in his major essay of 1849, *The Art-Work of the Future*: “All tumult, all yearning and storming of the heart become here the blissful insolence of joy ... This symphony is the Apotheosis of Dance itself; it is Dance in its highest aspect, as if it were the loftiest Deed of bodily motion incorporated in an ideal mould of tone”. Wagner’s interpretation has persisted, and indeed remains convincing, to this day. For in this symphony, in fact, the theme of Joy in conjunction with that of Dance and dance rhythms arising from physical impulses consistently predominates and characterizes all sections of the work. Specific pat-

terns of movement based on elemental rhythmic motifs characterize each of the four movements and underscore the impression that not only dances but dramatic scenes are being presented and enacted, in which people indulge in dance-like play, freedom of movement, rapture and sorrow in the expression of dance, and simultaneously offer up a hymn to freedom in life. It is understandable, then, that Beethoven avoids those demarcations and contrasts from which formal contours ordinarily emerge, and that in this sense the thematic subject in the first movement has no real profile of its own but grows organically out of the rhythm and dynamics of the main theme. The second movement, an *Allegretto*, is of another kind altogether, and has repeatedly given rise to different interpretations. The ostinato rhythm of the long-short-short metrical figure induces a kind of trance state, on one hand, and on the other evokes reminiscences of a funeral cortège. It seems indeed to have affected its first listeners so intensely that in Vienna, in 1814, the orchestra was obliged by the audience to repeat the movement twice.

Scarcely less idiosyncratically moving is the third movement, a scherzo enclosing a trio of peculiar solemnity. And last of all, the finale, an explosive discharge of will, expression and energy, as well as feelings of joy and triumph. Almost inevitably, the turbulence of the musical imagery reflects the entire panorama of the war of liberation against Napoleon and the joyful celebrations that followed.

© Dr. Dieter Rexroth

Translated from German by Lawrence Creaghan



## CD 2 : THE POETRY OF FREEDOM

By Kent Nagano

We might suppose Beethoven, in his creative work, pursued a specific dramaturgical strategy. He opens brilliantly with a symphony in which a Promethean aggressiveness is released upon the established habits and preferred tastes of his contemporaries. Then he composes an “Eroica” Symphony, a work full of riddles in its substance, but so far-reaching and novel in its design and dimensions that it leaves all known aspects of the symphony far behind and sets standards that have lost none of their character and power to astonish and challenge us even today. And then comes the Fifth Symphony, also known as the “Fate” Symphony, in which the voice of Hegel’s “world spirit” takes the stage and the whole conception seems, in its development – seeking, action, overcoming, finding and triumph – to express the very historical process of humanity.

But what, then, about those peculiar retreats – his Second Symphony, and his Fourth! Where the symphonies that preceded them has each taken two or three steps forward, the Master stops, takes a step back, disengages from his boldness, risk-taking and pioneering attacks, and advances anew in an almost “classical” measure.

Robert Schumann, not coincidentally, characterized Beethoven’s Fourth Symphony in B-flat Major with the remark that it was “a slim Greek maid between

two Norse Giants”. What he meant was the exemplary and immaculate “Classical” order of its symphonic design. And in fact, where previously, in the Third Symphony, the entire orchestra spreads itself out in a massive emotional discharge, the Fourth is transparent and light-footed, sparkling and witty, as fine and delicate as chamber music. It aims less for “meaning” than for play and playful gestures.

The First and Second Symphonies also represent utterly different, even contradictory worlds. In one, a loud and clear announcement of the new, in the other a colourful luxuriance of festivity and charm – which, in turn, does not preclude persistent elements of unruliness from breaking in and sometimes making listeners shake their heads and wonder just what they are hearing.

What may have induced Beethoven to develop this dramaturgical process in his symphonic work? Was it perhaps that he realized that this was what the “new way,” of which he himself spoke, possibly meant? Namely, that the progress implied might perhaps lead into fascinating new territory – but also a land in which one wanders aimlessly in the end? Whatever thoughts may have preoccupied him, it is certain that just through this repeated pausing in the process, the fundamental progression and the subjective, individual claim to freedom of decision and action took on the highest importance.

## Symphony No. 2 in D major, Op. 36

If Beethoven's First Symphony ushered in a new century (first performed in April 1800), then the Second (first performed exactly three years later) paved the way for a whole new world for the symphony, a world that in many ways today still looks back to Beethoven for its symphonic models. Just consider some of its special qualities it crashes in with an immensely powerful outburst from the full orchestra, only to dissolve into utterly gracious lyricism sung by the woodwind choir. An opening so startling can only herald a work of vast scope and grandeur, and indeed, this symphony turned out to be longest written to date (a record Beethoven himself promptly broke again with his next symphony). The first movement itself is, at about 12 minutes, the longest single movement written up to that time; the slow introduction alone lasts longer than some entire movements by Mozart.

Then there is all that rough humor, especially in the final two movements. Humor in music was nothing new, of course, but Beethoven's brand of it – something robust, hearty, even rough and coarse at times, rather than merely gently playful – definitely marked him as a musical maverick. Dramatic surprises and absurd incongruities abound. In the scherzo, for instance (incidentally, the first appearance of this title in any symphony), note the asymmetrical arrangement of loud and soft presentations of the three-note motif (“ha-ha-ha”) as it is tossed about the orchestra, sometimes in shouts, sometimes in

whispers – an unsettling effect. Or what about that bizarre “hiccup” that opens the finale and becomes almost something of an obsession throughout the movement? For most concertgoers, Beethoven's Second Symphony is probably the least familiar of his nine works in this genre. Yet in performance, one is invariably left surprised, thrilled and amazed at what a truly unusual work it is.

## Symphony No. 4 in B-flat major, Op. 60

Beethoven's Fourth Symphony may lack the implicit theme of grandiose, heroic struggle that characterizes the Third and Fifth Symphonies, yet “for all its lack of great issues” writes David Cairns, “the Fourth contains as much drama as do the symphonies on either side a conflict and eventual reconciliation between, on the one hand, broad lyricism and the long singing line, and, on the other, rhythmic insistence, violent accents and syncopation. In energy, the Fourth is inferior to none”.

The first performance, a private one, took place in the Viennese town house of Prince Lobkowitz on March 15, 1807, with Beethoven conducting.

The symphony's long, dark, mysterious opening offers no clue to the buoyancy, joy and ebullience that otherwise mark the work. When the main *Allegro* section finally arrives, the effect is not unlike that of the emergence from a tunnel, from darkness into light. The first theme is announced immediately in the violins, a theme that will by turns sound airy and graceful or robust and sturdy, depending on the

orchestration. The second theme shows Beethoven at his most playful: an idea passes through the bassoon, then the oboe, and finally the flute before finding its lyrical conclusion in the violins. The clarinet, neglected in this passage, gets to start the closing theme – a lyrical duet-dialogue with bassoon.

Over a rhythmic pattern that pervades much of the movement, the ravishing principal theme of the *Adagio* unfolds with infinite grace and rarefied beauty. It is the kind of line, so simple yet so exquisite, that brings to mind the themes of Mozartian slow movements. An equally haunting spell is woven by the solo clarinet in the second theme as the line rises and falls in gentle caresses. Yet, for all its lyricism, moments of insistent rhythmic repetition remind us that the dramatic tension of this music lies largely in the very contrast of those two elements, melody and rhythm.

Beethoven called the bumptious, frolicsome third movement a menuetto, but it is a scherzo in all but name. The whiplash alternations of loud and soft, the stabbing accents, the rapid tempo and motoric energy all point to a Beethoven scherzo. Actually, it is a double scherzo, for the contrasting, quaintly rustic Trio section, featuring woodwind choir, occurs twice, resulting in the basic form of Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo.

The finale is a wonderful mix of quicksilver, lightning exuberance, coiled energy and perpetual motion.

© Robert Markow

### CD 3 : GODS, HEROES, AND MEN

A word from Kent Nagano

The myth of Prometheus symbolizes the European “Enlightenment” of the 18<sup>th</sup> century and was very popular in France and Germany during this period. It served, on one hand, to legitimize the rise of the bourgeoisie, and, on the other hand, to justify the self-determined individualism associated with 18<sup>th</sup> century aesthetics and the cult of “genius”. In the “Promethean spirit,” a new human being was revealed in his rebellion, a human being capable of putting the world in order by his own standards. Around 1800, the age gave birth to this type of natural ruler in the figure of Napoleon, a leader who ends the old rules and gives new laws to humankind. It is curious, however, in view of this historic background, that the Prometheus myth never gained any real entry into the musical and theatrical productions of the time, even though heroic episodes from classical mythology were central to the operatic repertory. Not even the operas of the French Revolution attempted this theme.

All the more striking, then, is the creation-themed ballet *The Creatures of Prometheus*, written in 1800-1801 by Beethoven and the Italian choreographer Salvatore Viganò (1768-1821). It stands outside of any tradition, and as a result gains even more in importance, as it must be viewed in the context of being an actual political statement. Beethoven’s music is an expression of admiration for “the Prometheus of the Age” – as Goethe and many contemporaries saw Bonaparte. We cannot fail to recognize the evidence for this in the E-flat

Contredanse derived from a French operetta melody, which Beethoven made not only the basis of the ballet's finale, but also of the Variations for Piano in E-flat major, Op. 35, and for the Finale of the "Eroica" Symphony.

We may thus understand Beethoven's music as homage to Napoleon, the contemporary perfecter of a mythical humanity's growing up. At the same time, however, we may consider its manifold idyllic character as an expression of hope for liberation from the chains of the past and for better times to come. But the Prometheus figure is one of dazzling contradictions. Prometheus embodies a change in the world order and therefore a sign of progress in technology, science, civilization and culture.

But this leads, in consequence, to a threat to natural conditions and the foundation of life. And for that the mythical Prometheus is punished by being chained to the crags of the Taurus Mountains with the eagle devouring his liver.

Scientific and technological progress has brought humanity many advantages and relief from the harsh conditions of life. But along with it so many problems have arisen that coping with them today actually represents a challenge to our existence.

"Progress" is in a very real sense a matter of life and death. In Napoleon, many contemporaries saw the incarnation of this ambivalence. He was a liberator, but also a dealer in death. This perception is recognizable in Beethoven's "Eroica" and also in the history of this symphony. Today we know that without progress the life we are accustomed

to is unsustainable. But for all that, the strain on resources and the scientific penetration of "Nature's Secrets" are pushing humankind to the brink of the abyss.

The "Promethean Spirit" – for Beethoven and his time, a hope. And for us today – a warning, or perhaps even worse, – a curse...

Kent Nagano

### ***The Creatures of Prometheus, Op. 43 (excerpts)***

Beethoven is not a composer who springs to mind when ballet is mentioned. His single extended score of this type, *Die Geschöpfe des Prometheus* (The Creatures of Prometheus), remains one of his least-known orchestral works, though the Overture alone is often performed. But even before Prometheus, Beethoven had written something called *Musik zu einem Ritterballet* in 1791 while still living in Bonn. The music for this ten-minute equestrian ballet was at the time attributed to the producer of the show, Count Ferdinand Waldstein, who had ordered up a private performance, so when Beethoven received the commission to write the ballet music for *Prometheus*, he was in effect making his debut as a composer of theater music. That it was designed specifically for the pleasure of Empress Maria Theresa made the offer doubly attractive. The first performance took place on March 28, 1801 in Vienna's Burgtheater.

Ballet was popular in turn-of-the-century Vienna, and Beethoven eagerly seized the opportunity to work with the highly regarded, immensely popular



choreographer Salvatore Viganò as a means to further his career as a composer of symphonic music. (Hitherto his principal orchestral works had been only two piano concertos and a symphony).

Viganò's choreography may well have been a cut above the playful delicacies to which the Viennese were accustomed, but Beethoven's music, strangely enough, is stylistically more attuned to the niceties of 18<sup>th</sup> century Viennese classicism than to the heaven storming pronouncements of the 19<sup>th</sup> century. One needs only compare the way Beethoven treated the tune he used in both works, the popular little contredanse to which Kent Nagano refers. Nor is the subject matter truly "Promethean". The action centers on the title character – that much is true – but the ballet concerns neither rebellious behaviour, punishment nor heroism; instead, it focuses on the ennobling influence of the arts and on human emotions.

### **Symphony No. 3 in E-flat major, Op. 55 (*Eroica*)**

Critics are wont to pronounce judgments that are subsequently overturned by history, none more so than the assertion by a British writer in 1829 that Beethoven's "Eroica" Symphony was "infinitely lengthy [...] If this symphony is not by some means abridged, it will soon fall into disuse". This opinion was not rashly offered in the heat of emotion following the first performance; it came nearly a quarter-century later. Yet few symphonies have acquired as secure a place in the repertory as the "Eroica". Beethoven himself proclaimed it to be the favourite of his symphonies (though this was before he had

written the Ninth). As for its length (50-55 minutes), it was by far the longest symphony written to date, yet it is inconceivable that a conductor today would make even the slightest cut in performance, so integral to the structure is every note of this score.

Beethoven wrote most of the symphony in late 1803 (sketches had been made the previous year), and completed it in early 1804. Following several private performances, the first public performance was given in the Theater an der Wien on April 7, 1805 with the composer conducting. In size and breadth, the "Eroica" far surpassed anything of its kind previously written. Its harmonic language was highly advanced for its age. The intensely strong rhythms and the plethora of jarring dissonances disturbed more than one listener at early performances. In the first movement, the dimensions of sonata-allegro form were greatly expanded.

Rather than clear-cut first and second themes, Beethoven employed no fewer than eight motivic building blocks. The cornerstone of these is the triadic theme in the cellos first heard after the two shouts that open the work. Other formal features of the movement include an unusually long development section which includes a completely new theme for oboes in the remote key of E minor, a trigger-happy horn entry in the "wrong" key just before the recapitulation, and a long coda which functions as a second development section. The second movement, entitled "Funeral March," is one of the blackest, most in tense expressions of grief ever written, grief on a heroic scale. The central fugato section suggests the grandeur of a classic Greek tragedy.

After this long, profoundly weighty movement, Beethoven recognized the need for something more than the standard graceful minuet to lift the spirits. Instead, we find a scherzo of driving rhythmic energy and inexorable momentum. Its central trio section is remarkable too, not only in its virtuosic use of horns spanning three octaves, but for the way in which it moves seamlessly back to the scherzo.

The finale—a theme with ten variations—uses for its theme the same one Beethoven had used earlier in his Prometheus ballet music. The theme makes its first appearance in the oboe and is repeated immediately by the violins. This happens not at the very outset of the movement, but several minutes later, when what originally seemed like the theme becomes merely the accompaniment for the true theme. In contrast to the nameless critic who forecast dire failure for this symphony, let us conclude with the words of a far more astute writer, composer and former program annotator for the Cincinnati Symphony Jonathan Kramer: “Beethoven’s ambivalence toward [Napoleon] became transformed into a subjective statement on heroic birth, death, and rebirth. What Beethoven really buries (with his Funeral March) is not Bonaparte, nor even his own conflicting attitudes toward Napoleon, but the classical style in music. What is born is an overtly emotional music of unprecedented power and immediacy. The real hero of the Eroica is music itself”.

© Robert Markow

#### CD 4 : IDEALS OF THE FRENCH REVOLUTION

Beethoven was eighteen years old when the Bastille fell—of an age to be excited by the promise that now all human beings could live as free equals. The career of Napoleon, from 1795 onwards, indicated the Revolution would need to be supported by force; Beethoven would have found that same message in contemporary French music, which used the march and other military motifs in a spirit of combat and optimism. He duly placed the name “Bonaparte” on the title page of his “Eroica” Symphony in 1803—but scratched it out the next year, when Napoleon, previously acting as first consul of the people, declared himself emperor—and brought his opera *Fidelio* (1804-5) to its close with a big choral finale in C major and march time, a finale that vastly exceeds the needs of the drama on stage to extend out into the audience as a paean to Revolutionary hope.

That is the destination, too, of the symphony Beethoven began at the same time as the opera but did not complete until 1807-1808: his Fifth, in C minor. The work’s first movement—impelled by its insistent four-note pattern, with only a short, wafting phrase as subsidiary material—seems to be asserting a demand that remains unmet even by the end of this movement’s lengthy coda, which maintains the minor key. The slow movement, in A flat, is relaxed only in speed. By other means—its firm pulse (which might suggest a slow march), its dynamic outbursts, and its reminiscences of the first movement’s motif—it continues the work’s determination. The scherzo restores both the key and, more directly, the motif

of the opening movement. There is a break for a trio section in the major, but, second time round, the scherzo—and with it the whole work—finds its resolution in the C major march of communal triumph that is the finale.

By now, the wars in Europe were being fought by rival empires, Austria and her allies being defeated by Napoleon at Austerlitz (1805) as they would be again at Wagram (1809), the ideals of Revolution forgotten. But not by Beethoven. In Goethe's *Egmont*, completed the year before the fall of the Bastille, he found a drama matching the aspirations that had helped form his music—aspirations that power must serve progress, that oppression must be overcome, that the future must be one of equality in peace and joy. The play is a tragedy; Egmont's mistress Klärchen kills herself, and Egmont himself is condemned to death. But the audience is left with the rousing words of the hero's final speech: "Forward, brave people! The goddess of liberty leads you on!"

Beethoven readily accepted, in the immediate aftermath of Wagram, an invitation to write incidental music for a production of *Egmont* in Vienna, and produced his strongest work for the theatre after *Fidelio*, including a powerful overture and two songs for Klärchen. Almost two centuries later, in Montréal, this score was re-used at Kent Nagano's suggestion to create *The General*, telling the story of a new, modern hero: Roméo Dallaire, head of the U.N. peacekeeping mission in Rwanda in 1993-1994, who could see catastrophe approaching, tried to prevent it, and was refused the means. This new

work could not end, as Beethoven's *Egmont* music did, with a victory symphony. Instead a choral hymn was found: the *Opferlied*, a rarely performed late Beethoven piece for soprano, chorus and orchestra.

© Paul Griffiths

### Symphonie No. 5 in C minor, Op. 67

Perhaps the best known and most often performed orchestral work of all time, Beethoven's Symphony No. 5 holds a special place in the hearts of music lovers worldwide. From the striking opening motif to the rousing finale, one can only imagine the novelty and excitement of hearing this work for the first time. However, the Fifth Symphony could not have had a less auspicious premiere on that cold night of 22 December, 1808, at the Theater an der Wien. Performed midway through a four-hour long concert by an under-rehearsed orchestra in a freezing auditorium, the Fifth Symphony failed to interest its first audience. Not until two years later, upon publication, did the work begin to receive the praise we might have expected for such a towering contribution to the orchestral repertoire. Writing in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1810, author and critic E. T. A. Hoffmann hailed Beethoven's great C minor Symphony as "a work that is splendid beyond all measure," wondering at "how irresistibly this wonderful composition transports the listener through ever growing climaxes into the spiritual realm of the infinite".

The striking rhythm of the opening four notes (three short, followed by a long) has inspired various

comparisons, from Anton Schindler's "fate knocking at the door," to Carl Czerny's insistence that it mimicked the call of the yellowhammer. In any case, this deceptively simple and evocative motif—an unusual way to begin a symphony in the classical style—becomes a thread which weaves through the entire first movement, uniting the music from beginning to end. In fact it can be detected in all of the four movements of the symphony, in various transformations and variations. If the energetic intensity of the first movement is achieved through obsessive motivic repetition, the lyrical melodies of the second movement's *Andante con moto* bring a welcome contrast. The third movement leads directly into the triumphant finale, complete with a full complement of horns, trombones and rumbling timpani drums. 29 astonishing bars of jubilant C major chords bring the work to an end, in what many understand to symbolize a heroic triumph of the human spirit, perhaps best expressed by Beethoven's own impassioned cry, "I shall seize Fate by the throat; it shall certainly not bend and crush me completely!"

### ***Egmont*, Op. 84 (excerpts)**

### ***Opferlied ("Die Flamme lodert")*, Op. 121b**

When the Vienna Burgtheater wrote to Beethoven with a request to compose incidental music to Goethe's 1787 play *Egmont*, the composer was only too happy to comply. The subject matter of resistance to foreign oppression appealed to Beethoven, who had famously scratched out the dedication to Napoleon on his "Eroica" Symphony of 1803 after

the Emperor's despotic powers became too great. The play dramatises the story of Count Egmont, a Dutch nobleman who fights against a cruel Spanish invasion, eventually martyring himself through imprisonment and execution for the cause of justice. Egmont's lover, Klärchen, represents purity and faith in the goodness of Egmont's deals. The 1810 premiere of the play with music was a great success, eliciting praise from Goethe himself, and E. T. A. Hoffmann, among others. The Overture, well-known to audiences as a stand-alone piece, dramatises a musical struggle between light and dark, oppression and joy, good and evil. A sober beginning motive features imposing rhythms in the lowest instruments, contrasted by lyrical themes in imitation in the high woodwinds. The ensuing livelier section builds in dramatic intensity and suggests scenes of battle through the use of rumbling kettle drums. A shift to the major mode seems to hail success on the battlefield, but is cut off and interrupted by a brief but serious chorale representing the death of the hero. Nonetheless he is exalted in martyrdom, and the glorious coda features celebratory fanfares and triumphant cadential gestures. In "Die Trommel gerühret" (The Drums have Sounded) Klärchen sings proudly, but perhaps with some trepidation, of Egmont going to war. A low rumble in the orchestra evokes an uneasiness before battle. Military drums and fifes lend this song a martial character. "Freudvoll und leidvoll" (Joyful and woeful) is Klärchen's touching meditation on the bittersweet nature of love, loss and sacrifice.



Beethoven's *Opferlied*, Op. 121b for soprano, chorus and orchestra is the composer's fourth setting of the evocative poem of the same name by Friedrich von Matthisson. Depicting a young man's prayer to Zeus, the music is pastoral and almost entirely diatonic. The second half of each soprano verse is confirmed and repeated by a mixed chorus, creating a call-and-response effect.

© Marc Wieser

## CD 5 : IN THE BREATH OF TIME

Over the past 250 years, the great orchestral tradition has never shied away from socially provocative and humanistic reflection. Bach, Mozart and, perhaps most especially, Beethoven were all influenced both by social movements and historical events. If the latter enjoyed nothing more than soaking up the beauties of nature, he also felt the urge to protest against the gradual disappearance of Vienna's forests, helpless against the attacks of urbanization. Two centuries further on, the flagrant degradation of our planet forces us to take action now more than ever, and orchestral programming can be part of the process. In the continuity of two other Beethoven-related projects of the OSM, Kent Nagano designed this program to become a reflection on the state of the unstable relationship between a society and its surrounding environment. In this case, the acceleration of the Eighth Symphony's breath and the density of the *Grosse Fuge*'s contrapuntal language replicate the sense of urgency we should be driven by. The repetition of motives in the "Pastoral" becomes the mirror of the repetition of the elements

of nature, reminding us that we are but one with our surroundings.

## IN THE BREATH OF TIME

by Kent Nagano

Beethoven lived in an era of change, of revolution in spirit and in fact, of progress and a new type of historical memory. He also lived at a time in Europe when people's perceptions no longer mirrored a once clear-cut, comprehensive and uniform sense of reality. A Europe where hopes and expectations were pointing to a new world of the future, and where a "break" with the past appeared to have occurred. The continuity of time itself was broken—with the result that people were becoming more and more aware of their lives as playing out in many different temporal dimensions.

Beethoven obviously responded very strongly to this complex process of changing awareness in his time. His confrontation with the phenomena of time—that is, time as sensory experience and time as perception—naturally played a major role that cannot be ignored. The central aspect of development and of the principle of progress in his musical works alone is sufficient proof of this. But nothing could be more mistaken than to wilfully assume that belief in the idea of progress was the decisive impulse in Beethoven's compositional structures and concepts. It seems rather that with the appropriation of the idea of progress in Beethoven's outlook there came a broader awareness of the problems associated with it, and that it revealed to his consciousness a highly complex world of time. A most instructive

instance of this is the parallel genesis of the Fifth and the “Pastoral” Symphonies: while in the former we have musical evidence of deliberately structured historical time and time development, in the latter we experience in the pastoral imagery a naturally given, pre-existing flow of time in which Man and Nature appear as one. Beethoven continually envisioned in his work such opposing pairs as a program for his musical worldview. Think of his Ninth Symphony, for example, and the *Missa solemnis*, on which he was working at the same time. Or consider the late Bagatelles, “compositions of the moment,” in the context of the enormous time scale of the Diabelli Variations.

But Beethoven is not merely concerned with different time dimensions in human perception. Increasingly, he sees the questions of continuity and discontinuity as confronted by time, and these questions are obviously part of the larger theme of what constitutes life and what it means to be human. Beethoven’s late work presents these themes in toto, and provides insight that recognizes the world, life and humanity as heterogeneous and in many cases fractured in various ways. Beethoven’s Eighth Symphony, begun in 1813-1814, already reveals this remarkable perception, and it is significant that this work originated around the same time as the Seventh Symphony, a work which is linked to a “date,” a glorious moment of liberation.

Beethoven’s Eighth, on the other hand, opens onto different temporal perceptions, in which moments of experience are contrasted with the incessant forward movement of time and a retrospective view

of the past is confronted by the exuberant anticipation of a future liberation. All of which makes it even clearer how actively Beethoven himself entered into this structure of time perceptions and sensations. His works represent as well—in different ways—this form of “structured time”. Perhaps the most impressive example of this is his great confrontation with the fugue. In Beethoven’s late works, this type of musical structure almost becomes a favorite. The *Grosse Fuge*, Op. 133, documents this in a particularly impressive way. Here an “old” and venerable model and principle of traditional composition is transformed into totally modern music, in which the will, power and ability of the subjective human being are brought to full expression. The *Grosse Fuge* appears as the symbol of a new image of Man to which, in the future, the universal laws transmitted by tradition will contribute.

### **Symphony No. 6 in F major, Op. 68 (*Pastoral*)**

The dividing line between program music and absolute music is a thin one, but Beethoven proved himself a master of both in his Sixth Symphony. Although the work has been produced with scenery, with characters who move about onstage, and as part of the cinema classic *Fantasia*, Beethoven took care to advise that the symphony is “more an expression of feeling than painting”. Each listener should let his or her imagination work its own spell. After all, wrote Beethoven, “composing is thinking in sounds”. Hence, he continues, the “Pastoral” Symphony is “no picture, but something in which the emotions aroused by the pleasures of the country are expressed, or something in which some feelings of

country life are set forth". The "Pastoral" Symphony received its first performance in Vienna as part of that all-Beethoven marathon concert of December 22, 1808 at the Theater an der Wien. The music is remarkable for its motivic writing: virtually the entire first movement is built from tiny musical cells found in the first two bars. Entire phrases and sentences are formed from these musical cells, repeated again and again.

To Donald Francis Tovey, the second movement is "a slow movement in full sonata form which at every point asserts its deliberate intention to be lazy and to say whatever occurs to it twice in succession, and which in doing so never loses flow or falls out of proportion". The remaining three movements are played without interruption. Rough, peasant merry-making and dancing are portrayed in the third, but the boisterous festivities suddenly stop when intimations of an approaching storm are heard. With the tempest over, a shepherd's pipe is heard in a song of thanksgiving for the renewed freshness and beauty of nature. The joyous hymn is taken up by the full orchestra as if, to quote Edward Downes, "in thanks to some pantheistic god, to Nature, to the sun, to whatever beneficent power one can perceive in a universe that seemed as dark and terrifyingly irrational in Beethoven's day as it can in ours".

### **Symphony No. 8 in F major, Op. 93**

The first public performance of Beethoven's Eighth Symphony took place under the composer's direction in the Grand Redoutensaal in Vienna on February 27, 1814. Probably because of poor programming,

it met with a cool reception, sandwiched as it was between the powerful, highly-charged Seventh Symphony and the bombastic "Battle" Symphony (*Wellington's Victory*). The Eighth has earned a reputation as one of Beethoven's "lesser" symphonies, not to be compared with such unquestioned masterworks as the "Eroica" or the Ninth.

Give or take a few minutes, it is also the shortest Beethoven symphony. Yet, in its own way, the Eighth is as original and interesting a work as most any other symphony by this composer. Consider the generous amount of humour—surely more here than in any other Beethoven symphony. This includes the sudden outbursts in 2/4 meter within the 3/4 first movement, the "tick-tock" effect in the second movement, the rhythmic ambiguity at the beginning of the third movement, the quick "um-pahs" of the timpani in the finale, and much more: unexpected pauses, unprepared gestures, surprise intrusions of loud and soft notes, etc. Beethoven himself referred to the symphony as "aufgeknöpft" (unbuttoned). With a burst of energy, the symphony begins immediately with the first theme—a bright, well-balanced, classical-style theme consisting of "question and answer" phrases. The second subject is a graceful, lilting melody in the violins.

Beethoven omits the usual slow movement, using in its place a rather animated *Allegretto scherzando*. Legend has it that this movement was written as a humorous tribute to Beethoven's friend Maelzel, inventor of the metronome. (Scholars are not agreed on the matter). For the third movement, Beethoven returned to the 18<sup>th</sup> century world of the minuet, but

this minuet is unusually robust and heavy-footed, almost like the scherzos found in all his previous symphonies except the First. The boisterous finale is chock-full of jollity and musical jokes, which include surprise pauses, violent harmonic shifts, a false recapitulation and a purposefully overdone ending.

### ***Grosse Fuge*, Op. 133**

Beethoven's *Grosse Fuge* stands beside the same composer's Ninth Symphony, *Missa solemnis*, "Hammerklavier" Sonata, "Emperor" Concerto and String Quartet in C-sharp minor as a monument of its genre. In scope, duration, originality, intensity and extraordinary vision, it is a work with no superiors and few peers. Beethoven himself acknowledged the special nature of this fugue when he remarked that "to make a fugue requires no particular skill; in my student days I composed dozens of them. But the creative imagination wishes also to exert its privileges, and today a new and really poetical element must be introduced into the old traditional form". Beethoven originally wrote the *Grosse Fuge* in late 1825 as the final movement of his String Quartet in B-flat major, Op. 130, but the prospective publisher, Matthias Artaria, feared for sales with such a daunting, difficult finale (difficult for both performers and audiences). He assigned Karl Holz the unenviable task of approaching Beethoven to request a new, more accessible movement, for an additional fee of course. Nearly quaking with fear, Holz communicated Artaria's request to the master, fully expecting a Vesuvian outburst. Yet Beethoven himself seems to have understood that the seventeen-minute *Grosse Fuge* worked better as a separate entity

(some scholars and listeners today nevertheless disagree), and within 24 hours Holz had an affirmative answer. Beginning probably with conductor Felix Weingartner early in the 20<sup>th</sup> century, the *Grosse Fuge* has also been performed on occasion by the full string section of a symphony orchestra.

*Grosse Fuge* translates as "Great Fugue" or "Grand Fugue," and so it is. But Beethoven's title appeared in French: "Grande fugue – tantôt libre, tantôt recherchée". What Beethoven was attempting was the amalgamation of freedom of expression (*libre*) and the learned, traditional (*recherchée*) techniques of fugal writing – at times (*tantôt*) one, at times the other, or, more accurately, both concurrently. What resulted was a gigantic, seventeen-minute work in six connected sections. Several different fugal episodes are threaded together with a motto presented in the introduction, which, in recognition of its structural importance and the scope of what follows, Beethoven called an "Overtura".

© Robert Markow

## **CD 6 : HUMAN MISERY – HUMAN LOVE**

A word from Kent Nagano

### **Symphony No. 9 in D minor, Op. 125**

Beethoven's Ninth Symphony is a singular work with a unique place in the history of European culture and music. The idea that emerges is permeated by the desire and effort to view the world and life as it were holistically, and subordinate one's conception of the work accordingly. Of critical importance here



is the social and ethical aspect, which determines the composition and establishes its overall framework and structure. This claim is documented in Beethoven's own profession of faith: "The moral law within us and the starry heavens above us. Kant!" The immediate effect on Beethoven's world view, however, in the case of the Ninth Symphony, is that he based its final movement on the text of an ode by Friedrich Schiller titled "An die Freude" – "To Joy". In so doing, Beethoven did nothing less than quash the autonomous status of music as art. Music's intrinsic value, with its exclusive dependence on self-governing musical conditions, is rescinded. Instead, music and musical expression are subordinated to the idea of humanitas. At the same time, the musical work's quasi-religious quality and function are constituted. And this in turn establishes a cultural practice with a new meaning.

With this move, that is to say, Beethoven achieved a new status for music and its relation to the audience and the public. The idea, as the program, is what opens up not only the listener's approach to music, but also the music's approach to the listener. And what that means is that the way it is performed is the mediator of the idea's content. The expansion of the symphony to a symphony-cantata, as here in the Ninth Symphony, accordingly means not just a marginal expansion of the esthetic space, but also

implies a more essential change in the place music occupies in regard to society. As an undisguised profession of faith, communicating a "music of ideas," Beethoven's Ninth Symphony marks the rise of music to the rank of a universal, socially recognized cultural asset.

The central "idea" of the Ninth Symphony is people's right to growth, freedom and brotherhood, a social community among humankind. Interestingly, however, Beethoven, to shape the musical and dramatic climax of the finale, chose the strophe from Schiller's "Ode to Joy" in which the millionfold army of humankind questions the Creation and in so doing is drawn upward to behold the starry heavens and the ruling presence of God the Father behind them. "Do you sense your Creator, World?" Here in Beethoven's music, a metaphysical reality opens up, and at the same time qualifies the claims of an exclusively secular reality.

No other musical work has exerted such far-reaching influence as Beethoven's Ninth Symphony has upon the subsequent development of symphonic music and the cultural practices of middle-class society. No work has had to stand its ground as this composition has done in the clash of opinions and judgments. Nevertheless it has shown an unbroken topicality which continues to this day. The reason surely is that Beethoven gave such emphatic expression in this

work to the conception of humanity and the notion of a progressive development of humankind toward a free and authentically better society—an expression all people, alle Menschen, can understand, and which remains unmatched in its intensity.

So too, in the Ninth Symphony, what Beethoven's biographer Paul Bekker called "an ideal image of the space and the audience" is part of the composition. The work's very first performances evoked notions of a celebration, and to this day performances of the Ninth are always accompanied by a special festive atmosphere with the aura of an exceptional event. Indeed, as a result of this development, the work's subordination to an idea has contributed directly to its becoming a tool of ideology, which in turn has not infrequently triggered the worst sort of functionalization and instrumentalization. From a larger historical viewpoint, perhaps we may see this as its "fate". And yet music has often managed successfully to resist this sort of exploitation and abuse. And that is due precisely to its singular musical quality.

Kent Nagano

# LES MUSICIENS DE L'OSM (2013-2014)

## THE MUSICIANS

**Kent Nagano**  
Directeur musical  
Music Director

**Nathan Brock**  
Chef en résidence  
Conductor in Residence

**Dina Gilbert**  
Chef assistante  
Assistant Conductor

**Andrew Megill**  
Chef de chœur de l'OSM  
OSM Chorus Master

**Olivier Latry**  
Organiste émérite  
Organist Emeritus

**Jean-Willy Kunz**  
Organiste en résidence  
Organist in Residence

**Wilfrid Pelletier (1896-1982) &  
Zubin Mehta, chefs émérites**  
Conductors Emeriti

**Pierre Béique (1910-2003)**  
Directeur général émérite  
General Manager Emeritus

### PREMIERS VIOLONS FIRST VIOLINS

**Richard Roberts**  
Violon solo / Concertmaster

**Andrew Wan<sup>1</sup>**  
Violon solo / Concertmaster

**Olivier Thouin<sup>2</sup>**  
Violon solo associé  
Associate concertmaster

**Marianne Dugal<sup>2</sup>**  
2<sup>e</sup> violon solo associé  
2<sup>nd</sup> associate concertmaster

**Luis Grinhauz**  
Assistant violon solo  
Assistant concertmaster

**Ramsey Husser**  
2<sup>e</sup> assistant / 2<sup>nd</sup> assistant

**Marc Béliveau**  
**Marie Doré**  
**Sophie Dugas**  
**Xiao-Hong Fu**  
**Marie Lacasse**  
**Jean-Marc Leblanc**  
**Ingrid Matthiessen**  
**Myriam Pellerin**  
**Susan Pulliam**  
**Claire Segal**

### SECONDS VIOLONS SECOND VIOLINS

**Alexander Read**  
Solo / Principal

**Marie-André Chevrette**  
Associé / Associate

**Brigitte Rolland**  
1<sup>er</sup> assistant / 1<sup>st</sup> assistant

**Andrew Beer**  
2<sup>e</sup> assistant / 2<sup>nd</sup> assistant

**Ann Chow**  
**Mary Ann Fujino**  
**Johannes Jansonius**  
**Jean-Marc Leclerc**  
**Isabelle Lessard**  
**Alison Mah-Poy**  
**Katherine Palyga**  
**Monique Poitras**  
**Gratiel Robitaille**  
**Daniel Yakymyshyn**

### ALTOS / VIOLAS

**Neal Gripp<sup>3</sup>**  
Solo / Principal

**Jean Fortin**  
1<sup>er</sup> assistant / 1<sup>st</sup> assistant  
Solo par intérim  
Principal by interim

**Charles Meinen**  
2<sup>e</sup> assistant / 2<sup>nd</sup> assistant

**Chantale Boivin**  
**Rosemary Box**  
**Lambert Jun-Yuan Chen**  
**Sofia Gentile**  
**Anna-Belle Marcotte**  
**David Quinn**

Rémi Pelletier<sup>4</sup>  
Natalie Racine  
**VIOLONCELLES / CELLOS**

Brian Manker<sup>2</sup>  
Solo / Principal

Anna Burden  
Associé / Associate

Pierre Djokic  
1<sup>er</sup> assistant / 1<sup>st</sup> assistant

Gary Russell  
2<sup>e</sup> assistant / 2<sup>nd</sup> assistant

Karen Baskin  
Li-Ke Chang  
Sylvie Lambert  
Gerald Morin  
Sylvain Murray  
Peter Parthun

**CONTREBASSES  
DOUBLE BASSES**

Ali Yazdanfar  
Solo / Principal

Brian Robinson  
Associé / Associate

Eric Chappell  
Assistant

Jacques Beaudoin  
Scott Feltham  
Lindsey Meagher  
Peter Rosenfeld  
Edouard Wingell

**FLÛTES / FLUTES**

Timothy Hutchins  
Solo / Principal

Denis Bluteau  
Associé / Associate

Carolyn Christie  
2<sup>e</sup> flûte / 2<sup>nd</sup> flute

Virginia Spicer  
Piccolo

**HAUTBOIS / OBOES**

Theodore Baskin  
Solo / Principal

Margaret Morse  
Associé / Associate

Alexa Zirbel  
2<sup>e</sup> hautbois / 2<sup>nd</sup> oboe

Pierre-Vincent Plante  
Cor anglais solo  
Principal English horn

**CLARINETTES / CLARINETS**

Alain Desgagné  
Associé / Associate

Michael Dumouchel  
2<sup>e</sup> et clarinette en *mi* bémol  
2<sup>nd</sup> and E-flat Clarinet

André Moisan  
Clarinette-basse et saxophone  
Bass clarinet and saxophone

**BASSONS / BASSOONS**

Stéphane Lévesque  
Solo / Principal

Mathieu Harel  
Associé / Associate

Martin Mangrum  
2<sup>e</sup> basson / 2<sup>nd</sup> bassoon

Michael Sundell  
Contrebasson / Contrabassoon

**CORS / HORNS**

John Zirbel  
Solo / Principal

Denys Derome  
Associé / Associate

Catherine Turner  
2<sup>e</sup> cor / 2<sup>nd</sup> horn

Louis-Philippe Marsolais  
3<sup>e</sup> cor / 3<sup>rd</sup> horn

Jean Gaudreault  
4<sup>e</sup> cor / 4<sup>th</sup> horn



## TROMPETTES / TRUMPETS

**Paul Merkelo**  
Solo / Principal

**Russell De Vuyst**  
Associé / Associate

**Jean-Luc Gagnon**  
2<sup>e</sup> trompette / 2<sup>nd</sup> trumpet

**Christopher P. Smith**

## TROMBONES

**James Box**  
Solo / Principal

**Vivian Lee**  
2<sup>e</sup> trombone / 2<sup>nd</sup> trombone

**Pierre Beaudry**  
Trombone-basse solo  
Principal bass trombone

## TUBA

**Austin Howle**  
Solo / Principal

## TIMBALES / TIMPANI

**Andrei Malashenko**  
Solo / Principal

## PERCUSSIONS

**Serge Desgagnés**  
Solo / Principal

**Hugues Tremblay**

## HARPE / HARP

**Jennifer Swartz**  
Solo / Principal

## PIANO & CÉLESTA

**Olga Gross**

**MUSICOTHÈQUE  
MUSIC LIBRARY**

**Michel Léonard**

<sup>1</sup> Le violon Bergonzi 1744 d'Andrew Wan est généreusement prêté par le mécène David Sela.  
Andrew Wan's 1744 Bergonzi violin is generously loaned by philanthropist David Sela.

<sup>2</sup> Le violon Domenico Montagnana 1737 et l'archet Sartory de Marianne Dugal, le violon Michele Deconet 1754 d'Olivier Thouin, de même que le violoncelle Pietro Guarneri v. 1728-30 et l'archet François Peccate de Brian Manker, sont généreusement prêtés par Canimex. / Marianne Dugal's 1737 Domenico Montagnana violin and Sartory bow, Olivier Thouin's 1754 Michele Deconet violin, as well as Brian Manker's c. 1728-30 Pietro Guarneri cello and François Peccate bow are generously loaned by Canimex.

<sup>3</sup> En congé sabbatique pour la saison 2013-2014. / On sabbatical for the 2013-2014 season.

<sup>4</sup> Absent pour la saison 2013-2014. / Absent for the 2013-2014 season.

# CHŒUR DE L'OSM

## OSM CHORUS\*

Symphonie n° 9 en *ré* mineur,  
opus 125 / Symphony No. 9  
in D minor, Op. 125

Chef de chœur invité / Guest  
choir conductor: Ivars Taurins (9<sup>e</sup>)

<sup>1</sup> *Egmont*, Op. 84  
(extraits/excerpts)

Marika Kuzma,  
Chorus Director (*Egmont*)

### SOPRANOS

Marie-Claude Arpin  
Marie-Noël Daigneault<sup>1</sup>  
Andrée De Repentigny  
Louise Frenette  
Cynthia Gates  
Dayna Lamothe  
Kami Lofgren  
Marie Magistry<sup>1</sup>  
Stéphanie Pothier<sup>1</sup>  
Marnie Reckenberg<sup>1</sup>  
Carole Therrien  
Mélanie T. Roy

### ALTOS

Marie-Annick Béliveau<sup>1</sup>  
Marie-Josée Goyette<sup>1</sup>  
Josée Lalonde<sup>1</sup>  
Solange Lessard  
Catherine Levac  
Erica McBurney  
Catharine Murray<sup>1</sup>

Gilda Salomone<sup>1</sup>  
Sonia Sasseville  
Michelle Sutton

### TÉNORS / TENORS

Jean-Sébastien Allaire  
David Benson<sup>1</sup>  
Bernard Cayouette<sup>1</sup>  
Jean-Guy Comeau<sup>1</sup>  
Marcel De Hêtre  
Benoit Leblanc  
Michel Léonard<sup>1</sup>  
David Menzies  
Jimmy Miron  
Eric Tremblay  
David Trower  
Christian Villemure

### BASSES

Marc Belleau  
Alain Duguay  
Claude Grenier  
Alfred Lagrenade<sup>1</sup>  
Bernard Levasseur  
Philippe Martel  
Brian McMillan  
Normand Richard  
Geoffroy Salvas  
Yves St-Amant  
Clermont Tremblay

\* Membres de/Members of :  
Union des Artistes

## TAFELMUSIK CHAMBER CHOIR

### SOPRANOS

Brenda Enns  
Ariel Harwood-Jones  
Francine Labelle  
Carrie Loring  
Natalie Mahon  
Meghan Roberts  
Tannis Sprott  
Susan Suchard

### ALTOS

Valeria Kondrashov  
Claudia Lemcke  
Peter Mahon  
Richard Whittall

### TÉNORS / TENORS

Charles Davidson  
Paul Jeffrey  
Will Johnson  
Robert Kinar  
Cory Knight

### BASSES

Matthew Cassils  
Craig Morash  
Paul Oros  
John Pepper  
David Roth

Réalisateur / Producer: Wilhelm Hellweg

Réalisateurs associés / Associate Producers: Carl Talbot, Nathan Brock (Chef en résidence de l'OSM / OSM Conductor in Residence)

Preneur de son / Recording Engineer: Carl Talbot

Assistants preneurs de son / Assistant Recording Engineers: Martin Léveillé (CD 1, 3-6), Jeremy Tús (CD 1-6), Christopher Johns (CD 1,2), François Goupil (CD 2,4), Pascal Shefteshy (CD 4)

Montage / Editing: Jeremy Tús (CD 1-6), Christopher Johns (CD 1,2)

Chef d'orchestre en résidence et assistant à la direction artistique (OSM) / Conductor in residence and assistant to artistic direction: Jean-François Rivest (CD 4)

Coordination: Équipe administrative de l'OSM / OSM administrative team

Remerciements / Special thanks to: Mari Kodama

## © ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL.

Sous licence exclusive. Tous droits réservés. / Under exclusive license. All rights reserved. sauf / except CD4 © Analekta

## ANALEKTA

Producteur, Directeur artistique / Executive Producer, Artistic Director: François Mario Labbé

Directrice de production / Production Director: Julie M. Fournier

Assistante de production / Production Assistant: Kathleen Désilets

Photo de la couverture / Cover photo (Kent Nagano): © Marco Campanozzi

Photo Kent Nagano: © Leda&St.Jacques

Photo Kent Nagano & OSM: © Pierre-Étienne Bergeron

Photo Adrienne Pieczonka: © Johannes Ifkovits

Photo Erin Wall: © Krisitn Hoebermann

Photo Mihoko Fujimura: © Edd Royal

Photo Simon O'Neill: © Lisa Kohler

Photo Mikhail Petrenko: © Askonas Holt

Photo de couverture : Manuscrit de la Symphonie n° 9 en *ré* mineur, opus 25, quatrième mouvement "Ode à la joie", Autographe, 1822-1824. Allegro assai, "Freude, schöner Götterfunken ." (Joie, belle étincelle divine).

Booklet cover: Manuscript of the Symphony No. 9, in D minor, op. 125, fourth movement (with "Ode to Joy"). Autograph, 1822-1824.

Allegro assai, "Freude, schöner Götterfunken ." (Joy, beautiful spark of divinity)

© bkp, Berlin / Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek, Berlin, Germany/ Art Resource, NY.

Conception et production graphique / Graphic Design and Production: Pyrograf

Groupe Analekta Inc. reconnaît l'aide financière du gouvernement du Québec par l'entremise du Programme d'aide aux entreprises du disque et du spectacle de variétés et le Programme de crédit d'impôt pour l'enregistrement sonore de la SODEC. / Groupe Analekta Inc. recognizes the financial assistance of the Government of Quebec through the SODEC's Programme d'aide aux entreprises du disque et du spectacle de variétés and refundable tax credit for recording production services. Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada). / We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

AN 2 9150-5 Analekta est une marque déposée de Groupe Analekta Inc. Tous droits réservés. / Analekta is a trademark of Groupe Analekta Inc.

All rights reserved. Fabriqué au Canada. / Made in Canada.