

BEETHOVEN

Piano Concerto No. 4
in G Major

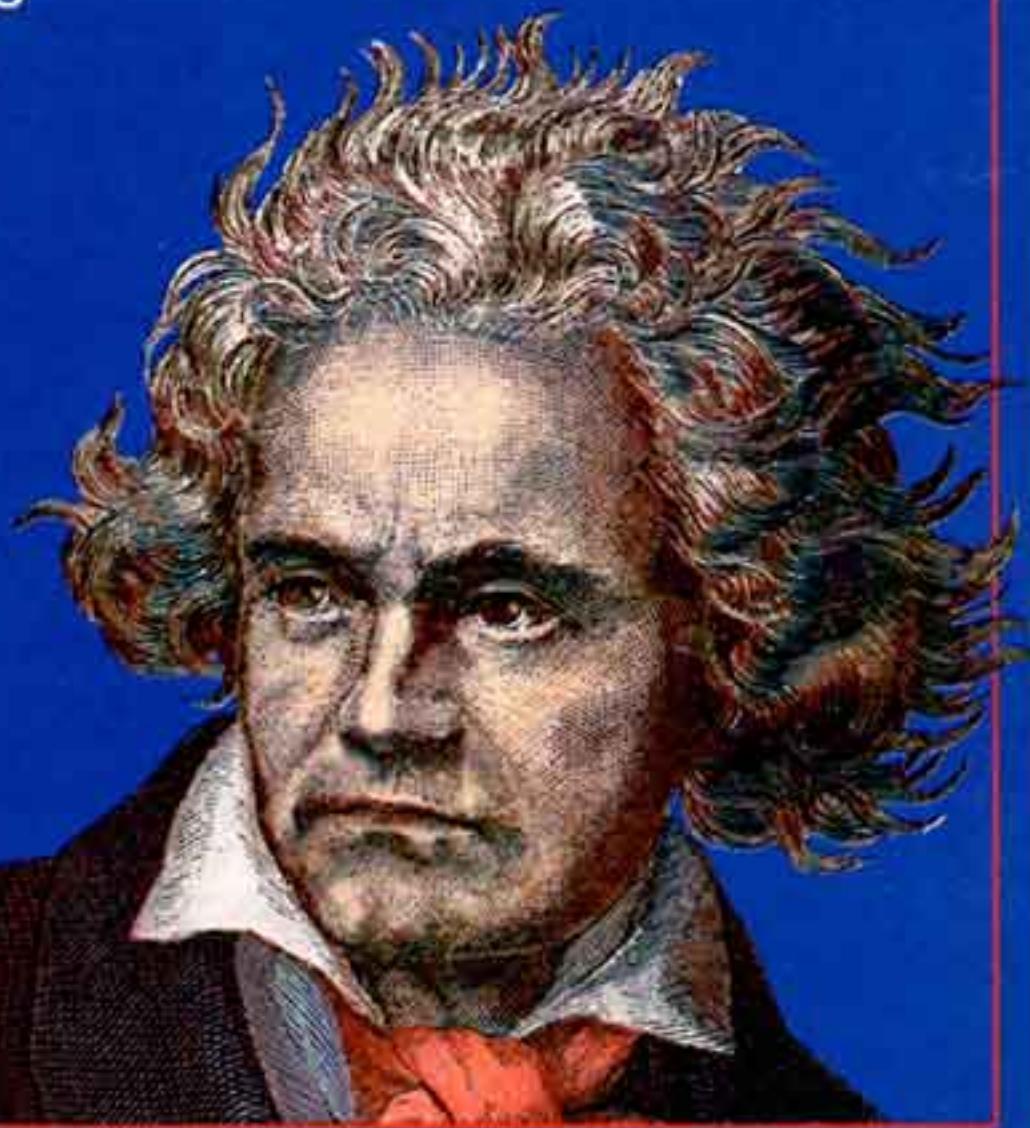
Symphony No. 5
in C Minor

Carol
Rosenberger
piano

Gerard
Schwarz
conductor

London
Symphony
Orchestra

CONCERT
LENGTH
70 minutes



DE 3027

0 13491 30272 0



DIGITAL RECORDING / DIGITAL-AUFPNAHME / ENREGISTREMENT NUMERIQUE

D/CD 3027

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Concerto No. 4 in G Major / Klavierkonzert Nr. 4 In G Dur / Piano Concerto No. 4 en Sol, Op. 58 (35:20)

- 1 Allegro moderato (19:46)
- 2 Andante con moto (9:58)
- 3 Rondo: Vivace (9:50)

Symphony No. 5 in C Minor / Sinfonie Nr. 5 In C Moll / Symphonie No. 5 En Do Mineur, Op.67 (34:32)

- 4 Allegro con brio (7:50)
- 5 Andante con moto (9:58)
- 6 Allegro (5:23)
- 7 Allegro (11:07)

TOTAL PLAYING TIME / GESAMTSPIELZEIT / DUREE TOTALE: 70:02

CAROL ROSENBERGER, Piano / Klavier / Piano
GERARD SCHWARZ, Conductor / Dirigent / Chef d' orchestre
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

PIANO CONCERTO NO 4 IN G, OP 58

Allegro moderato

Andante con moto

Rondo Vivace

Beethoven's first three piano concertos can be placed firmly within his "first period". His two other works in this medium (in G, Op. 58, and in E flat, Op. 73) are separated from them both in point of time and, even more, in point of artistic maturity, falling just as unequivocally into his "second period". The Fourth Concerto was written during some of the most active years of Beethoven's creative life, which saw the composition of the "Appassionata" Sonata, the second version of his opera *Fidelio*, the three Razumovsky quartets, the Fourth Symphony and the Violin Concerto. He probably started work on it in 1805 and completed it towards the end of the following year (he offered it to the Leipzig publishers Breitkopf & Härtel on July 5, 1806, but it may not have been quite finished at the time). It was performed in March, 1807 at a subscription concert in Prince Lobkowitz's palace in Vienna, at which the Fourth Symphony and the Overture *Coriolan* were also heard for the first time. Beethoven was himself the soloist. The concerto was published (in parts only) in August 1808 by the Kunst-und Industrie-Comptoir in Vienna as Op. 58, with a dedication to Beethoven's staunch friend, patron, and pupil, Archduke Rudolph of Austria.

After completing his Third Concerto (in C minor, Op. 37), Beethoven must have been conscious that he had not quite achieved that perfect balance between soloist and orchestra that distinguishes all but the very earliest of Mozart's concertos, and it was in the Fourth Concerto that he

decided for the first time to let the orchestra give pride of place to the solo instrument, allowing the piano to open the work by itself - following, and surpassing, the precedent set by Mozart in 1777 in his Concerto in E flat, K.271. This solo takes the form not of a grandiose flourish - though that was to come three years later in the 'Emperor' - but of a serene little passage that sets the mood for the whole movement. When the orchestra takes up this theme, with its characteristic repeated notes, it is in the remote key of B major. With one exception, the other themes remain, primarily, the property of the orchestra. One is the haunting second subject, a striding theme with an accompaniment of reiterated triplets in the inner parts and a *pizzicato* bass that imitates the rhythm of the theme itself; another is the shorter but no less beautiful melody played by the strings immediately after the soloist's first main entry. It is in the course of this passage that the piano introduces (in B flat) the other subsidiary theme, *espressivo*, and separated from its accompaniment by almost the entire width of the keyboard. But it is the first theme that shapes the music (especially that of the finely wrought development section), and many of the piano's entries resemble a succession of variations on it. Beethoven himself provided two alternative cadenzas for this movement.

The E minor *Andante*, although short in extent and having, like the *Adagio molto* of the 'Waldstein' Sonata, more the function of a prelude to the finale than of an independent slow movement, is one of the most remarkable passages in the whole of Beethoven. It takes the form of a dialogue between the orchestral strings and the piano, and the nature of the dialogue - the orchestra at first stern and imperious, the piano gentle and pleading - explains why Schumann took it to be a picture of Orpheus taming the wild animals with his music. Beethoven was, as often in his later piano sonatas, very precise about the movement's dynamic shading.

He specified that the *una corda* pedal should be applied to the piano throughout (except for half a dozen bars just before the end), and on the instrument of his day this had a particularly delicate and beautiful effect, which the modern piano is incapable of reproducing exactly. Despite its hushed beginning, the robust final rondo, in which trumpets and drums, hitherto silent, make their first appearance in the concerto, soon dispels all thoughts of Orpheus we may have been entertaining. The serene second subject (in D), introduced by the piano, momentarily recalls the mood of the first movement; a brief allusion is made to it towards the end of the central development episode, most of which is concerned with a lively discussion of the main theme by both piano and orchestra. The last 150 bars of the movement are devoted to a huge coda that both reviews the events of the movement and includes the conventional opportunity for a cadenza which, in Beethoven's own terse direction, "must be short" - as indeed is the one which he himself provided.

SYMPHONY NO.5 IN C MINOR, OP 67

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro

When the young Mendelssohn played Beethoven's C minor Symphony on the piano to the aging Goethe in Weimar, the poet exclaimed: "How big it is - quite wild! Enough to bring the house down about one's ears! and what must it be like with all the people playing at once?" Indeed, it would have been extraordinary if Goethe's reaction had been any less emphatic, for if we today continue to marvel at the symphony's uncompromising directness of expression, at its almost superhuman strength and passion, how much

more vividly must it have impressed contemporary audiences, barely twenty years after their first experience of the later symphonies of Mozart and Haydn? Beethoven originally intended it to follow directly on the *Eroica* (1803-4), and the earliest sketches appear to date from 1805 or earlier. However, he laid it aside in order to concentrate on what we now know as the Fourth Symphony, an altogether more genial work, which was directly prompted by his engagement (subsequently broken off) to Countess Therese von Brunsvik. It was resumed in 1807, and completed either that year or early in 1808. The first performance of both the C minor and the *Pastoral* symphonies took place in Vienna on December 22, 1808 (the program actually gave them the reverse numbering to that which we know today) and the earlier work quickly established for itself a popularity that has never diminished.

Schindler tells us that the composer said of the opening bars of the first movement: "Thus Fate knocks at the door" - a characteristic remark which may or may not be genuine: true or untrue, it has certainly not been lost on subsequent biographers and commentators. What is beyond question is that this one abrupt four-note motif unleashes a flood of turbulent music, and that its presence and influence persist throughout the whole movement, even after its re-statement, *fortissimo*, by the two horns, immediately after the first great climax gives the signal for the entry of a pliant second subject in E flat major. For all its apparent wildness, the movement is remarkably regular in structure (by comparison with its counterpart in the *Eroica* , for instance), with a terse development section built exclusively on the "fate" motif, and a coda of relentless energy.

The slow movement is a set of three variations on a richly eloquent theme in A flat, first played by violas and cellos. The variations are linked by a secondary theme, beginning in the main key by quickly bursting out into a triumphant C major that seems to look forward to the finale.

The transitions between the two tunes are contrived with outstanding skill. The third movement is basically in the form of the usual scherzo and trio, but with a striking feature in its mysterious opening, which contrasts so strongly with the unrelenting drive of the scherzo theme proper - a transformation of the familiar "fate" motif into triple time. The "trio" begins in a vein of gruff humor, strongly tinged with counterpoint.

Beethoven, with a stroke of true genius, makes the last return to the music of the scherzo, with its eerie use of *pizzicato*, and clipped *arpeggio* figures on violins and violas, and its long *pianissimo* succession of reiterated drum taps, a direct link with the finale. This opens with a blaze of triumph that sweeps all before it in a *tutti* of expansive grandeur. It is in this movement that trombones and contra-bassoon make their first appearance in the score (and in *any* symphony by Beethoven); he told Count Franz von Oppersdorff: "The last movement is written for three trombones and a piccolo - not for three drums - but it will make more noise, and a noise of a better quality, than if there were six." Even here we can detect the presence of the "fate" motif in the persistent use of triplet figures, and Beethoven also turns back briefly to the strains of the scherzo at the end of the development, and immediately before the main theme of the finale comes back once more in all its splendor.

© Robin Golding

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

KLAVIERKONZERT NR. 4 IN G DUR, OP. 58

Allegro moderato

Andante con moto

Rondo Vivace

Die ersten drei Klavierkonzerte Beethovens können mit Sicherheit in seine erste Periode eingereiht werden. Seine zwei anderen Werke in diesem Medium jedoch (in G dur Op.58 und in Es dur Op.73) sind von ihnen, sowohl was die Zeit betrifft als auch noch mehr in betreff ihrer künstlerischen Reife, getrennt und gehören genauso unbestreitbar in seine zweite Schaffensperiode. Das vierte Klavierkonzert wurde während der aktivsten Jahre von Beethovens schöpferischen Leben geschrieben. Die Komposition der Appassionata Sonate, die zweite Fassung seiner Oper Fidelio, die drei Rasumovsky Quartette, die vierte Sinfonie und das Violinkonzert fallen in diese Zeit. Er begann das Werk wahrscheinlich in 1805 und vollendete es gegen Ende des folgenden Jahres. (Er bot es dem Verleger Breitkopf & Härtel am 5. Juli 1806 an, doch dürfte es um diese Zeit noch nicht ganz fertig gewesen sein). Es wurde im März 1807 in einem Abonnementkonzert im Palais des Prinzen Lobkowitz in Wien aufgeführt, bei welchem Anlaß die vierte Sinfonie und die Coriolan- Ouverture auch zum ersten Mal gehört wurden. Das Konzert wurde (nur die Stimmen) von dem Kunst-und Industrie-Comptoir in Wien als Op. 58 gedruckt, mit einer Widmung an Beethovens zuverlässigen Freund, Gönner und Schüler, Erzherzog Rudolph von Österreich.

Nachdem er das dritte Konzert (in C Moll Op.37) vollendet hatte, muß Beethoven gefühlt haben, daß er noch nicht das vollkommene Gleichgewicht zwischen Solisten und Orchester erreicht hatte, das alle bis auf die

frühesten Mozartkonzerte auszeichnet, und es war in dem vierten Klavierkonzert, daß er sich zum ersten Mal entschied, daß das Orchester dem Soloinstrument den Vorrang einräumen solle, indem er dem Klavier erlaubte, das Werk bei sich selbst zu eröffnen. Hierbei folgte er dem Beispiel Mozarts, in dessen Konzert in I877 in Es Moll, K.271, und übertraf es. Dieses Solo nimmt nicht die Form einer grandiosen Fanfare an - obwohl dies drei Jahre später im Es dur Konzert geschehen sollte - sondern die Form einer heiteren kleinen Passage, die die Stimmung für den ganzen Satz bestimmt. Wenn das Orchester dieses Thema mit seinen charakteristischen wiederholten Noten aufnimmt, so ist es in der entfernten Tonart B dur. Mit einer Ausnahme bleiben die anderen Themen hauptsächlich dem Orchester zugeeignet. Eines ist das in der Erinnerung verbleibende, zweite Thema, ein Grelles mit einer Begleitung von wiederholten Triolen in dem inneren Teil und einem pizzicato Baß, der den Rhythmus des eigentlichen Themas nachahmt. Ein anderes ist die kürzere aber ebenso schöne Melodie, die von den Streichern, unmittelbar nach dem Haupteintritt des Solisten gespielt wird. Es ist im Laufe dieser Passage, daß das Klavier (in B dur) das andere Seitenthema einführt, espressivo, und fast durch die Breite der Klaviatur von seiner Begleitung getrennt. Es ist jedoch das erste Thema, das die Musik formt (besonders die fein ausgearbeitete Durchführung), und viele der Klaviereinsätze gleichen einer Folge von Variationen davon. Beethoven selbst lieferte zwei Kadenzzen für diesen Satz.

Das E moll Andante, obwohl es nicht lang ist, hat wie das Adagio molto der Waldstein Sonate eher die Funktion eines Praeludiums für das Finale als die eines unabhängigen Satzes. Es ist eines der außerordentlichsten Passagen in dem ganzen Oeuvre Beethovens. Es ist in der Form eines Dialogs zwischen den Streichern und dem Klavier, und die Natur des Dialogs - das Orchester zuerst streng und majestatisch, das Klavier weich und bittend - erklärt, warum Schumann darin eine

Darstellung von Orpheus sah, der die wilden Tiere mit seiner Musik bezähmt. Beethoven war, wie oft in seinen späteren Klaviersonaten, sehr genau bezüglich der dynamischen Färbung dieses Satzes. Er gab an, daß das *una corda* Pedal durchaus für den Flügel verwendet werden solle (mit der Ausnahme von einem halben Dutzend Takten gleich vor dem Ende), und auf dem Instrument seiner Zeit hatte dies eine besonders zarte und schöne Wirkung, welche der moderne Flügel nicht genau reproduzieren kann. Trotz seines leisen Anfangs verjagt das kräftige Rondo finale, in dem Trompeten und Schlagzeug, die bisher schwiegen, zum erstenmal in dem Konzert in Erscheinung treten, bald alle Gedanken an Orpheus, die wir gehegt haben mochten. Das heitere zweite Thema (in D dur), vom Klavier eingeführt, erinnert an die Stimmung im ersten Satz. Eine kurze Andeutung davon wird gegen Ende der mittleren Durchführungsepisode gemacht, die sich aber hauptsächlich mit einer lebendigen Diskussion des Hauptthemas durch beide, Klavier und Orchester, beschäftigt. Die letzten 150 Takte des Satzes sind einer riesigen Coda gewidmet, die die Ereignisse des Satzes überblickt und auch die konventionelle Gelegenheit für eine Kadenz gibt, die, in Beethovens eigener bündiger Anordnung, "kurz sein muss" - wie es in der Tat die, welche er selbst beisteuerte, war.

SINFONIE NR. 5 IN C MOLL, OP. 67

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro

Als der junge Mendelssohn dem alternden Goethe in Weimar Beethovens C moll Sinfonie auf dem Klavier vorspielte, rief der Dichter:

"Wie groß das ist - ganz wild! Genug um einem das Haus um die Ohren einstürzen zu lassen! Und wie muss es sein, wenn alle Leute zugleich spielen?" Es würde in der Tat außergewöhnlich gewesen sein, wenn Goethes Reaktion weniger heftig gewesen wäre, denn, wenn wir heute noch fortfahren, die unbeugsame Gerautheit des Ausdrucks, die beinahe übermenschliche Kraft und Leidenschaft der Sinfonie anzustauen, wieviel lebhafter muß sie ihre zeitgenössischen Hörer, kaum zwanzig Jahre nach ihrer ersten Erfahrung der späten Sinfonien von Mozart und Haydn, beeindruckt haben? Beethoven beabsichtigte zuerst, sie unmittelbar der Eroica (1803 -4) folgen zu lassen und die frühesten Skizzen scheinen von 1805 oder früher zu stammen. Er legte sie jedoch beiseite, um sich auf das, was wir jetzt als die Vierte Sinfonie kennen, zu konzentrieren - ein durchaus viel freundlicheres Werk, das unmittelbar durch sein Verlobnis (später abgebrochen) mit Gräfin Therese von Braunschweig veranlaßt war. Die 5. Sinfonie wurde 1807 wieder aufgenommen und entweder in diesem Jahr oder früh 1808 vollendet. Die Uraufführung von beiden, der C moll Sinfonie und der Pastorale, fand am 22. Dezember 1808 in Wien statt (das Programm gab ihnen in der Tat die umgekehrte Reihenfolge, als die, wir heute kennen) und das frühere Werk gewann sofort eine Popularität, die sich niemals verringert hat.

Schindler berichtet uns, daß der Komponist auf die Eröffnungstakte des ersten Satzes sagte: 'So pocht das Schicksal an die Tür'- eine charakteristische Bemerkung, die echt, wahr oder unwahr, gewesen oder nicht gewesen, sein mag, sie ist sicherlich nicht bei folgenden Biographen und Auslegern in Verlust geraten. Was außer Frage steht, ist, daß dieses eine, plötzliche vier-Noten-Motif eine Flut von wilder Musik auslöst und daß seine Gegenwart und sein Einfluss durch den ganzen Satz beharren, selbst nachdem seine Wiederholung, fortissimo durch die zwei Hörner, unmittelbar nach dem ersten großen Höhepunkt das Signal für den Eintritt

eines fügsamen zweiten Themas in Es dur gibt. Trotz aller scheinbaren Wildheit ist der Satz bemerkenswert regelmäßig in der Struktur (verglichen mit seinem Gegenstück in der Eroica zum Beispiel), mit einem knappen Durchführungsabschnitt, der ausschließlich auf dem "Schicksals-Motif" und einer Coda von gewaltiger Energie beruht.

Der langsame Satz ist eine Folge von drei Variationen über ein sehr ausdrucksvolles Thema in As dur, das zuerst von den Bratschen und Celli gespielt wird. Die Variationen werden durch ein Seitenthema verbunden, das in der Haupttonart beginnt aber rasch in ein triumphales C dur ausbricht, das in das Finale vorwärtszublicken scheint. Die Übergänge zwischen den zwei Melodien sind mit überragender Kunst geformt. Der dritte Satz ist grundsätzlich in der Form des normalen Scherzos und Trios mit einem auffallenden Zug, in seinem geheimnisvollen Beginn, der so stark mit der unnachgiebigen Triebkraft des eigentlichen Scherzo-Themas kontrastiert - eine Umwandlung des vertrauten "Schicksalsmotifs" in Tripeltakt. Das Trio beginnt mit einem Anflug von derbem Humor, stark gefärbt von Kontrapunkt.

Beethoven, mit einem wahrhaft genialen Einfall, macht die Rückkehr zu der Musik des Scherzos, mit seiner unheimlichen Anwendung von Pizzicati und abgerissenen Arpeggiofiguren in den Geigen und Bratschen und seiner langen Folge von pianissimo wiederholten Trommelschlägen, eine direkte Verbindung mit dem Finale. Dieses eröffnet mit einem triumphalen Ausbruch, der alles vor sich hinfegt in einem tutti von ausgedehnter Grandiosität. Es ist in diesem Satz, daß Trombonen und Kontrafagott ihre erste Erscheinung in der Partitur (und überhaupt in einer Sinfonie von Beethoven) machen. Er sagte zu Graf Franz von Oppersdorff, "Der letzte Satz ist für drei Posaunen und ein Piccolo, nicht für drei Trommeln, aber es wird mehr Lärm machen und Lärm von besserer Qualität, als wenn es sechs wären." Selbst hier können wir die Anwesenheit des 'Schicksals-Motifs' in dem beharrlichen Gebrauch der Tripelfiguren

erkennen und Beethoven kehrt auch kurz zu den Melodien des Scherzos am Ende der Durchführung und unmittelbar, bevor das Hauptthema des Finale noch einmal in all seinem Glanz wiederkehrt, zurück.

© Robin Golding

Übersetzung: Gertrud Zeisl

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) PIANO CONCERTO NO 4 EN SOL, OP 58

Allegro moderato

Andante con moto

Rondo Vivace

Les trois premiers concertos pour piano de Beethoven peuvent être classés sans hésitation dans sa "première période". Ses deux autres œuvres dans ce genre (en sol majeur Op. 58 et en mi bémol Op. 73), en sont séparées à la fois par la chronologie et, en termes de maturité artistique, se rangent sans plus d'équivoque dans sa seconde période. Le quatrième concerto fut écrit au cours d'une des années les plus fructueuses de la vie créatrice de Beethoven, qui vit la composition de la sonate "Appassionata", de la seconde version de son opéra "*Fidelio*", des trois quatuors Razumovsky, de la quatrième symphonie et du concerto pour violon. Il commença probablement à y travailler en 1805, et l'acheva vers la fin de l'année suivante (il le proposa aux éditeurs de Leipzig Breitkopf & Hartel le 5 juillet 1808 mais il est possible qu'il ne fût pas encore tout à fait terminé à cette époque). Il fut donné en Mars 1807 au palais du prince Lobkowitz, à Vienne, lors d'un concert de souscription où l'on joua aussi

pour la première fois la quatrième symphonie et l'ouverture "Coriolan". Le soliste en était Beethoven lui-même. Le concerto fut publié (par extraits seulement), en Août 1805, par le Kunst-und Industrie Comptoir à Vienne, avec l'op. 58, accompagné d'une dédicace au grand ami, client et élève de Beethoven, l'archiduc Rodolphe d'Autriche.

Après avoir terminé son troisième concerto (en do mineur Op. 37), il est fort probable qu'il eut conscience de ne pas avoir tout à fait atteint l'équilibre parfait entre le soliste et l'orchestre qui distingue tous les concertos de Mozart, particulièrement les tous premiers, et c'est dans le quatrième concerto qu'il décida pour la première fois de laisser l'orchestre donner la primauté à l'instrument soliste, permettant au piano d'ouvrir seul l'œuvre, suivant et surpassant le précédent créé par Mozart en 1777, dans son concerto en mi bémol K 271. Ce solo prend la forme, non d'un éclat grandiose, - bien que cela dût advenir trois ans plus tard dans l'Empereur -, mais d'un petit passage serein qui donne le ton à tout le mouvement. Quand l'orchestre reprend ce thème, avec ses notes répétées si caractéristiques, c'est dans une tonalité bien éloignée, en si majeur. Avec une seule exception, les autres thèmes restent principalement la propriété de l'orchestre. L'un d'eux est ce deuxième sujet obsédant, un thème martelé qu'accompagne une répétition de triolets à l'intérieur, et une basse en *pizzicato* qui imite le rythme du thème lui-même; autre exemple, la courte mais néanmoins superbe mélodie jouée par les cordes immédiatement après la première entrée principale du soliste. C'est au cours de ce passage que le piano présente, en si bémol, l'autre thème secondaire, *espressivo*, que l'étendue du clavier dans sa presque totalité sépare de son accompagnement. Mais c'est le premier thème qui donne son caractère au passage (tout spécialement lorsqu'il s'agit d'un développement finement travaillé), et nombreuses sont les entrées du piano qui ressemblent à une succession de variations sur ce premier

thème. Beethoven lui-même laisse le choix entre deux cadences différentes pour ce mouvement.

L'andante en mi mineur, bien que limité dans son extension, et dont la fonction est plus celle d'un prélude du final, que d'un mouvement lent indépendant, comme c'est le cas pour l'*Adagio molto* de la sonate *Waldstein*, est l'un des passages les plus remarquables de toute l'oeuvre de Beethoven. Il se présente sous la forme d'un dialogue entre les cordes et le piano, et la nature du dialogue (l'orchestre tout d'abord austère et impérieux, le piano doux et plaintif), explique pourquoi Schumann y vit l'évocation d'Orphée apprivoisant les bêtes sauvages avec sa musique. Beethoven fut, comme bien souvent dans les sonates pour piano plus tardives, très précis au sujet des changements de nuances. Il spécifia qu'il fallait utiliser la pédale *una corda* du piano de bout en bout (sauf pour les quelques six mesures juste avant la fin), et sur les instruments de cette époque, l'effet produit était de cette délicatesse et de cette beauté particulières qu'il est impossible de reproduire exactement sur un piano moderne. Bien qu'il débute en douceur, le final rondo énergique, où les trompettes et les tambours, jusqu'alors silencieux, font leur première apparition dans le concerto, a tôt fait de dissiper toutes les images d'Orphée dont nous nous serions peut-être bercés. Le deuxième sujet, en ré, introduit par le piano, rappelle un instant l'ambiance du premier: une brève allusion y est faite vers la fin d'un passage qui est le développement central, et pour l'essentiel, il s'agit d'une discussion du thème principal par le piano et l'orchestre. Les dernières 150 mesures de ce mouvement sont occupées par une coda immense qui, tout en donnant un aperçu des principaux éléments du mouvement, laisse traditionnellement la place à une cadence qui, selon les directions strictes données par Beethoven lui-même "doit être courte", comme l'est d'ailleurs celle qu'il a lui-même fournie.

SYMPHONIE NO 5 EN DO MINEUR, OP.67

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro

Quand, à Weimar, le jeune Mendelssohn exécuta au piano la symphonie en do mineur, à Goethe vieillissant, le poète s'exclama: "Comme c'est grand, et si sauvage! Assez pour faire s'écrouler la maison autour de vous! Et qu'est-ce-que ça doit être quand tous jouent ensemble?" Et certainement, il eut été extraordinaire que la réaction de Goethe n'eût pas été aussi emphatique, car si de nos jours, nous ne nous lassons pas émerveiller de la franchise d'expression inalterée de cette symphonie, de sa force et de sa passion presque surhumaines, comme elle a dû impressionner plus vivement les auditoires d'alors, à peine vingt ans après leur premier contact avec les symphonies de Mozart et de Haydn. Originellement, Beethoven la destinait à être la suite directe d'*Eroica* (1803-1804), et les premières ébauches semblent dater de 1805 ou même avant. Cependant, il la laissa de côté pour se consacrer entièrement à ce que nous connaissons maintenant sous le nom de Quatrième Symphonie, une œuvre somme toute plus géniale, qui lui fut directement inspirée par ses fiançailles avec la comtesse Thérèse von Brunsvik. Elle fut reprise en 1807, et complétée soit au cours de l'année, soit au début de 1808. On la joua pour la première fois, de même que la *Pastorale*, à Vienne, le 22 décembre 1808, (sur le programme, le numérotage était en fait l'inverse de celui que nous connaissons aujourd'hui), et l'œuvre la plus ancienne eut tôt fait de s'établir une popularité qui ne faiblit jamais.

Schindler nous raconte que le compositeur disait des mesures

d'ouverture du premier mouvement: "C'est ainsi que le Destin frappe à la porte", une remarque caractéristique dont on peut mettre l'authenticité en doute; vraie ou fausse, ce ne fut pas parole perdue pour les biographes et commentateurs qui suivirent. Ce qui ne fait aucun doute, c'est que ce seul motif abrupte de quatre notes déchaine un flot de musique turbulente, et que sa présence et son influence persistent dans tout le mouvement, même après sa réexposition *fortissimo* par deux cors, immédiatement après que le premier point culminant ait donné le signal d'entrée à un second sujet flexible en mi bémol majeur. En dépit de ce qu'il a de sauvage, ce mouvement est d'une régularité de structure remarquable (si on le compare avec son équivalent dans *Eroica* par exemple); son développement construit exclusivement sur le motif du "Destin", et une coda d'une énergie inflexible.

Le mouvement lent est un ensemble de trois variations sur un thème d'une riche musicalité en la mineur, joué tout d'abord par les altos et les violoncelles. Les variations sont liées entre elles par un thème secondaire, débutant dans la tonalité principale, mais qui bien vite explose triomphalement en do majeur, semblant ainsi tendre vers le final. Les transitions entre les deux mélodies principales sont la preuve d'une ingéniosité remarquable. Le troisième mouvement suit en gros le schéma traditionnel 'Trio, Scherzo', mais avec cette particularité frappante dans son ouverture, qui contraste si fortement avec l'intraitable impulsion du Scherzo: la transformation du motif bien connu du "Destin" en rythme ternaire. Le trio débute dans une vague d'humour bourru, fortement teintée de contrepoint.

Beethoven, dans un coup de vrai génie, fait un dernier retour à la musique du scherzo, avec son utilisation étrange du pizzicato, et ses petits arpèges bas aux violons et aux altos, et sa longue suite de battements de tambour répétés pianissimo, qui font directement le lien

avec le final. Celui-ci s'ouvre sur un éclat triomphal qui balaie tout devant lui en un *Tutti* d'une grandeur et d'une noblesse croissantes. C'est dans ce mouvement que les trombones et les contrebassons font leur première apparition dans l'oeuvre (et dans une symphonie de Beethoven); il dit au Comte Franz von Oppersdorff: "le dernier mouvement est écrit pour trois trombones et un piccolo, pas pour trois tambours, mais ça va faire plus de bruit, et un bruit de meilleure qualité, que s'ils étaient six." Même ici, nous pouvons détecter la présence du motif du "Destin", dans l'usage persistant des rythmes en triolets, et Beethoven rappelle aussi brièvement à la tension du scherzo à la fin du développement, et immédiatement avant que le thème principal du scherzo ne revienne une fois encore dans toute sa splendeur.

© Robin Golding

Traduction: Hélène Bautheney

Executive Producers / Produktionsleitung / Directeurs du projet:
John Goldsmith / Amelia S. Haygood

Recording Producer / Künstlerische Aufnahmeleitung / Directeur de l'enregistrement:
Anthony Hodgson

Recording Engineer / Technische Aufnahmeleitung / Prise de son:
Tony Faulkner

Production Associates / Produktionsmitarbeiter / Associés de production:
Phyllis Bernard / Catharine Jaap

Photo:

David Francis

Design / Entwurf / Dessin:

Tri Arts, Inc.

Concert Grand Piano / Konzertflügel / Grand Concert Piano:

Bösendorfer Imperial

Special thanks to / Besonderen Dank an / Remerciements tout particuliers à:

John Strange, Bösendorfer London Piano Centre

Gil Kirkman, Kimball International

Piano Technician / Klaviertechniker / Technicien de Piano:

Frank Clark

Recorded / Aufnahme / Enregistrement:

September 1985; Henry Wood Hall, London.

In Memoriam: Anne Baxter

BACK COVER:

L to R: Schwarz, Rosenberger, Goldsmith, Haygood, Faulkner, Hodgson.



© 2014 Delos Productions, Inc.,
P.O. Box 343, Sonoma, California 95476-9998
(800) 364-0645 • (707) 996-3844
contactus@delosmusic.com • www.delosmusic.com
Made in U.S.A.