

BEETHOVEN

**SYMPHONIES
& OVERTURES**

**ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL**

α



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

CD 1

DIE GESCHÖPFE DES PROMETHEUS, OP.43

1 OVERTURE IN C MAJOR (1801) 4'32

SYMPHONY NO.1 IN C MAJOR, OP. 21 (1800)

2 I. ADAGIO MOLTO – ALLEGRO CON BRIO 8'51

3 II. ANDANTE CANTABILE CON MOTO 7'05

4 III. MENUETTO: ALLEGRO MOLTO E VIVACE 3'17

5 IV FINALE: ADAGIO - ALLEGRO MOLTO E VIVACE 5'43

SYMPHONY NO.2 IN D MAJOR, OP. 36 (1802)

6 I. ADAGIO MOLTO – ALLEGRO CON BRIO 12'25

7 II. LARGHETTO 10'49

8 III. SCHERZO: ALLEGRO 3'41

9 IV. ALLEGRO MOLTO 6'12

TOTAL TIME: 63'40

ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL CONDUCTOR

MIDORI SEILER*/**, BRIAN DEAN*** CONCERTMASTER

BALÁZS BOZZAI, KARIN DEAN, DANIELA HELM, LAURA JOHNSON,
LÁSZLÓ PAULIK VIOLIN I

JOHN WILSON MEYER, ULRIKE FISCHER*, DAVID RABINOVICH*,
ERIK SIEGLERSCHMIDT*, RACHAEL BEESLEY**, ANNE MAURY**,
PAULIEN KOSTENSE***, AGNIESZKA RYCHLIK*/***, JOSEPH TAN,
LIDEWIJ VAN DER VOORT**/***, WANDA VISSER**/*** VIOLIN II

FRANS VOS*/**, BERNADETTE VERHAGEN***, LAXMI BICKLEY,
SABINE DZIEWIOR*/**, LUC GYSBREGTS, SVEN ROTTEVEEL**,
JAN WILLEM VIS*/***, GALINA ZINCHENKO*** VIOLA

SERGEI ISTOMIN, INKA DÖRING*/**, DMITRI DICHTIAR*/***,
HILARY METZGER, PATRICK SEPEC**, UTE PETERSILGE*** CELLO

JAMES MUNRO*/**, LOVE PERSSON*/***, ELISE CHRISTIAENS,
TOM DEVAERE**/*** DOUBLE BASS

FRANK THEUNS, MARC HANTAĪ FLUTE

ANTOINE TORUNCZYK*, HANS-PETER WESTERMANN**/***,
ELISABETH SCHOLLAERT OBOE

LISA KLEVIT-ZIEGLER, ERIC HOEPRICH*/**, OSCAR ARGÜELLES*** CLARINET

CHRISTIAN BEUSE**, ECKHARD LENZING*/**, KATALIN SEBELLA***,
GYÖRGYI FARKAS*/*** BASSOON

ULI HÜBNER, MARTIN MÜRNER, RENÉE ALLEN*** (OVERTURE),
JÖRG SCHULTESS*** (OVERTURE) HORN

THIBAUD ROBINNE, SEBASTIAN SCHÄRR TRUMPET

JAN HUYLEBROECK**, KOEN PLAETINCK*/*** TIMPANI

* DIE GESCHÖPFE DES PROMETHEUS

** SYMPHONY NO.1

*** SYMPHONY NO.2

CD 2

SYMPHONY NO.3 IN E FLAT MAJOR, OP. 55 **'SINFONIA EROICA' (1804)**

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 1 | I. ALLEGRO CON BRIO | 16'46 |
| 2 | II. MARCIA FUNEBRE: ADAGIO ASSAI | 13'23 |
| 3 | III. SCHERZO: ALLEGRO VIVACE | 5'36 |
| 4 | IV. FINALE: ALLEGRO MOLTO | 10'54 |

CORIOLAN, OP. 62 (1807)

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 5 | OVERTURE IN C MINOR | 6'43 |
|---|---------------------|------|

EGMONT, OP. 84 (1810)

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 6 | OVERTURE IN F MINOR | 7'09 |
|---|---------------------|------|

DIE RUINEN VON ATHEN, OP. 113 (1811)

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 7 | I. OVERTURE IN G MINOR | 4'03 |
| 8 | II. MARCIA ALLA TURCA IN B FLAT MAJOR | 2'00 |

TOTAL TIME: 67'44

ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL CONDUCTOR

BRIAN DEAN*, **MIDORI SEILER**** CONCERTMASTER

BALÁZS BOZZAI, **KARIN DEAN***, **GEORG DIERCK****, **DANIELA HELM***,
LAURA JOHNSON, **LÁSZLÓ PAULIK**, **VERENA SOMMER**** VIOLIN I

JOHN WILSON MEYER, **PAULIEN KOSTENSE***, **ANNE MAURY****,
AGNIESZKA RYCHLIK*, **ERIK SIEGLERSCHMIDT**** **JOSEPH TAN**,
LIDEWIJ VAN DER VOORT, **WANDA VISSER** VIOLIN II

BERNADETTE VERHAGEN, **LAXMI BICKLEY**, **LUC GYSBREGTS**, **SABINE**
DZIEWIOR**, **JAN WILLEM VIS***, **GALINA ZINCHENKO***, **FRANS VOS**** VIOLA

SERGEI ISTOMIN, **DMITRI DICHTIAR***, **INKA DÖRING**** **HILARY METZGER**,
UTE PETERSILGE*, **CATHERINE JONES**** CELLO

LOVE PERSSON*, **JAMES MUNRO****, **ELISE CHRISTIAENS**, **TOM DEVAERE**
DOUBLE BASS

FRANK THEUNS, **MARC HANTAĪ***, **GEORGES BARTHEL**** FLUTE

HANS-PETER WESTERMANN*, **ELISABETH SCHOLLAERT**, **ANTOINE TORUNCZYK****
OBOE

LISA KLEVIT-ZIEGLER, **OSCAR ARGÜELLES***, **ERIC HOEPRICH**** CLARINET

KATALIN SEBELLA*, **JANE GOWER****, **GYÖRGYI FARKAS** BASSOON

ULI HÜBNER, **MARTIN MÜRNER**, **RENÉE ALLEN***, **JÖRG SCHULTESS*** (OVERTURES),
RAFAËL VOSSELER** HORN

THIBAUD ROBINNE, **SEBASTIAN SCHÄRR** TRUMPET

KOEN PLAETINCK*, **JAN HUYLEBROECK**** TIMPANI

KOEN PLAETINCK, **HENRI ZOMERS**, **FRANK VAN EYCKEN**, **TOM DEVAERE**,
JAN HUYLEBROECK, **JOOST MAEGERMAN** TURKISH DRUM
(TURKISH CYMBAL, TWO BASS DRUM, TRIANGLE, TURKISH CRESCENT)***

* SYMPHONY NO.3, EGMONT & DIE RUINEN VON ATHEN

** CORIOLAN

*** MARCIA ALLA TURCA

CD 3

SYMPHONY NO.5 IN C MINOR, OP. 67 (1808)

1	I. ALLEGRO CON BRIO	6'16
2	II. ANDANTE CON MOTO	8'08
3	III. ALLEGRO	4'30
4	IV. ALLEGRO	10'46

SYMPHONY NO.4 IN B FLAT MAJOR, OP. 60 (1806)

5	I. ADAGIO – ALLEGRO VIVACE	10'19
6	II. ADAGIO	9'39
7	III. ALLEGRO VIVACE	5'26
8	IV. ALLEGRO MA NON TROPPO	6'37

TOTAL TIME: 62'23

ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL CONDUCTOR

MIDORI SEILER*, BRIAN DEAN** CONCERTMASTER

BALÁZS BOZZAI, KARIN DEAN, DANIELA HELM*, GEORG DIERCK**,
LAURA JOHNSON, LÁSZLÓ PAULIK VIOLIN I

JOHN WILSON MEYER, ULRIKE FISCHER*, DAVID RABINOVICH*,
AGNIESZKA RYCHLIK*, ERIK SIEGLERSCHMIDT*, RACHAEL BEESLEY**,
ANNE MAURY**, MIMI MITCHELL**, JOSEPH TAN, WANDA VISSER VIOLIN II

FRANS VOS, LAXMI BICKLEY, SABINE DZIEWIOR, LUC GYSBREGTS,
JAN WILLEM VIS*, BERNADETTE VERHAGEN** VIOLA

SERGEI ISTOMIN, DMITRI DICTIAR, HILARY METZGER, INKA DÖRING*,
UTE PETERSILGE** CELLO

JAMES MUNRO, ELISE CHRISTIAENS, LOVE PERSSON*, TOM DEVAERE**
DOUBLE BASS

FRANK THEUNS, MARC HANTAÏ*, AMÉLIE MICHEL** FLUTE

ELISABETH SCHOLLAERT, ANTOINE TORUNCZYK*, STEFAAN VERDEGEM**
OBOE

LISA KLEVIT-ZIEGLER, ERIC HOEPRICH CLARINET

GYÖRGYI FARKAS, ECKHARD LENZING*, JAVIER ZAFFRA** BASSOON

THOMAS KIEFER CONTRABASSOON**

ULI HÜBNER, MARTIN MÜRNER HORN

THIBAUD ROBINNE, SEBASTIAN SCHÄRR TRUMPET

RAPHAEL VANG, MICHAEL SCHEUERMANN, GUNTER CARLIER TROMBONE**

KOEN PLAETINCK*, JAN HUYLEBROECK** TIMPANI

* SYMPHONY NO.4

** SYMPHONY NO. 5

CD 4

SYMPHONY NO.6 IN F MAJOR, OP. 68 **'SINFONIA PASTORALE' (1808)**

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. ALLEGRO MA NON TROPPO
'WAKENING OF JOYFUL FEELINGS ON ARRIVAL IN THE COUNTRY' | 10'23 |
| 2 | II. ANDANTE MOLTO MOTO 'SCENE AT THE BROOK' | 11'59 |
| 3 | III. ALLEGRO 'MERRYMAKING OF THE COUNTRY FOLK' | 4'43 |
| 4 | IV. ALLEGRO 'THUNDERSTORM' | 4'00 |
| 5 | V. ALLEGRETTO 'PASTORAL SONG.
FEELING OF HAPPINESS AND GRATITUDE AFTER THE STORM' | 9'15 |

SYMPHONY NO.8 IN F MAJOR, OP. 93 (1812)

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 5 | I. ALLEGRO VIVACE E CON BRIO | 8'32 |
| 6 | II. ALLEGRETTO SCHERZANDO | 3'58 |
| 7 | III. TEMPO DI MINUETTO | 4'24 |
| 8 | IV. ALLEGRO VIVACE | 7'07 |

TOTAL TIME: 65'03

ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL CONDUCTOR

MIDORI SEILER CONCERTMASTER

BALÁZS BOZZAI, LAURA JOHNSON, LÁSZLÓ PAULIK, GEORG DIERCK*,
VERENA SOMMER*, KARIN DEAN**, DANIELA HELM** VIOLIN I

JOHN WILSON MEYER, JOSEPH TAN, ERIK SIEGLERSCHMIDT,
ANNE MAURY*, WANDA VISSER*, LIDEWIJ VAN DER VOORT*, ULRIKE FISCHER**,
DAVID RABINOVICH**, AGNIESZKA RYCHLIK** VIOLIN II

FRANS VOS, LAXMI BICKLEY, SABINE DZIEWIOR, LUC GYSBREGTS,
BERNADETTE VERHAGEN*, JAN WILLEM VIS** VIOLA

SERGEI ISTOMIN, HILARY METZGER, INKA DÖRING, CATHERINE JONES*,
DMITRI DICHTIAR** CELLO

JAMES MUNRO, ELISE CHRISTIAENS, TOM DEVAERE*, LOVE PERSSON**
DOUBLE BASS

FRANK THEUNS, GEORGES BARTHEL*, MARC HANTAÏ** FLUTE

OEDS VAN MIDDELKOOP* PICCOLO

ELISABETH SCHOLLAERT, ANTOINE TORUNCZYK OBOE

LISA KLEVIT-ZIEGLER, ERIC HOEPRICH CLARINET

GYÖRGYI FARKAS, JANE GOWER*, ECKHARD LENZING** BASSOON

ULI HÜBNER, MARTIN MÜRNER, RAFAËL VOSSELER* HORN

THIBAUD ROBINNE, SEBASTIAN SCHÄRR TRUMPET

CAS GEVERS*, GUNTER CARLIER* TROMBONE

JAN HUYLEBROECK*, KOEN PLAETINCK** TIMPANI

* SYMPHONY NO.6

** SYMPHONY NO.8

CD 5

SYMPHONY NO.7 IN A MAJOR, OP. 92 (1812)

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. POCO SOSTENUTO – VIVACE | 12'56 |
| 2 | II. ALLEGRETTO | 8'17 |
| 3 | III. PRESTO | 8'24 |
| 4 | IV. ALLEGRO CON BRIO | 8'52 |

DIE WEIHE DES HAUSES, OP. 124 (1822)

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 5 | OVERTURE IN C MAJOR | 10'53 |
|---|---------------------|-------|

TOTAL TIME: 50'03

ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL CONDUCTOR

MIDORI SEILER*, **BRIAN DEAN**** CONCERTMASTER

BALÁZS BOZZAI, **LAURA JOHNSON**, **LÁSZLÓ PAULIK**, **GEORG DIERCK**,
VERENA SOMMER*, **KARIN DEAN**** VIOLIN I

JOHN WILSON MEYER, **JOSEPH TAN**, **ERIK SIEGLERSCHMIDT***, **ANNE MAURY**,
WANDA VISSER, **LIDEWIJ VAN DER VOORT***, **RACHAEL BEESLEY****,
MIMI MITCHELL** VIOLIN II

FRANS VOS, **LAXMI BICKLEY**, **SABINE DZIEWIOR**, **LUC GYSBREGTS**,
BERNADETTE VERHAGEN VIOLA

SERGEI ISTOMIN, **HILARY METZGER**, **INKA DÖRING***, **CATHERINE JONES***, **DMITRI**
DICHTIAR**, **UTE PETERSILGE**** CELLO

JAMES MUNRO, **ELISE CHRISTIAENS**, **TOM DEVAERE** DOUBLE BASS

FRANK THEUNS, **GEORGES BARTHEL***, **AMÉLIE MICHEL**** FLUTE

ELISABETH SCHOLLAERT, **ANTOINE TORUNCZYK***, **STEFAN VERDEGEM****
OBOE

LISA KLEVIT-ZIEGLER, **ERIC HOEPRICH** CLARINET

GYÖRGYI FARKAS, **JANE GOWER***, **JAVIER ZAFFRA**** BASSOON

ULI HÜBNER, **MARTIN MÜRNER**, **RAFAËL VOSSELER***, **RENÉE ALLEN****,
JÖRG SCHULTESS** HORN

THIBAUD ROBINNE, **SEBASTIAN SCHÄRR** TRUMPET

JAN HUYLEBROECK TIMPANI

*SYMPHONY NO.7

**DIE WEIHE DES HAUSES

CD 6

SYMPHONY NO.9 IN D MINOR, OP. 125 (1824)

1	I. ALLEGRO MA NON TROPPO, UN POCO MAESTOSO	15'05
2	II. MOLTO VIVACE	13'28
3	III. ADAGIO MOLTO E CANTABILE	12'26
4	IV. PRESTO - ALLEGRO ASSAI	6'10
5	V. PRESTO - REZITATIVO	3'26
6	VI. ALLEGRO ASSAI VIVACE ALLA MARCIA	10'13
7	VII. ALLEGRO MA NON TANTO	3'56

TOTAL TIME: 65'22

ANNA-KRISTIINA KAAPPOLA SOPRANO

MARIANNE BEATE KIELLAND ALTO

MARKUS SCHÄFER TENOR

THOMAS BAUER BASS

CHORUS

**ANNELIES COENE, NATHALIE DE HYFT, ELISABETH HERMANS, ANNE MERTENS,
METTE ROOSEBOOM, NEL VANHEE** SOPRANO

**ESTELLE BOISNARD, ULRIKE GMEINER, GUDRUN KÖLLNER, LIEVE MERTENS,
SANDRA RAOULX, BETTY VAN DEN BERGHE** ALTO

**AMIN HADEF, CHRISTOPH HIERDEIS, TILMAN KOGEL, KOEN LAUKENS,
VINCENT LESAGE, RENÉ VEEN** TENOR

**JOACHIM BRACKX, JORIS DERDER, BART MEYNCKENS, KLAUS SCHREDL,
KAI-ROUVEN SEEGER, JÜRGEN VOLLENS** BASS

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSEEL CONDUCTOR

MIDORI SEILER CONCERTMASTER

**MARGRET BAUMGARTL, BALÁZS BOZZAI, KARIN DEAN, DANIELA HELM,
LAURA JOHNSON, VERA KARDOS, LÁSZLÓ PAULIK** VIOLIN I

**JOHN WILSON MEYER, RACHAEL BEESLEY, JUSTO BLAI, ANNE MAURY,
ERIK SIEGLERSCHMIDT, JOSEPH TAN, LIDEWIJ VAN DER VOORT, WANDA VISSER**
VIOLIN II

**FRANS VOS, LAXMI BICKLEY, MANUELA BUCHER, SABINE DZIEWIOR,
LUC GYSBREGTS, SVEN ROTTEVEEL** VIOLA

**SERGEI ISTOMIN, DMITRI DICHTIAR, INKA DÖRING, HILARY METZGER,
NICOLAS SELO, PATRICK SEPEC** CELLO

**JAMES MUNRO, ELISE CHRISTIAENS, TOM DEVAERE, JOOST MAEGERMAN,
DAVID SINCLAIR** DOUBLE BASS

FRANK THEUNS, MARC HANTAÏ FLUTE

OEDS VAN MIDDELKOOP PICCOLO

ELISABETH SCHOLLAERT, HANS-PETER WESTERMANN OBOE

LISA KLEVIT-ZIEGLER, ERIC HOEPRICH CLARINET

CHRISTIAN BEUSE, ECKHARD LENZING BASSOON

THOMAS KIEFER CONTRABASSOON

ULI HÜBNER, MARTIN MÜRNER, RENÉE ALLEN, JÖRG SCHULTESS HORN

THIBAUD ROBINNE, SEBASTIAN SCHÄRR TRUMPET

RAPHAEL VANG, CAS GEVERS, GUNTER CARLIER TROMBONE

JAN HUYLEBROECK TIMPANI

KOEN PLAETINCK, HENRI ZOMERS, FRANK VAN EYCKEN TURKISH DRUM

IN SEARCH OF LOST TIME: BEETHOVEN AND HIS ORCHESTRA

BY JOS VAN IMMERSEEL

At the present time, collectors and institutions are prepared to spend millions of euros for a manuscript by Beethoven, not only for one of his scores, but also for letters or mere jottings. Millions of visitors file through the dozens of museums devoted to the composer and past the monuments which commemorate him. His bust watches over innumerable pianos and mantelpieces, while his portrait adorns postage stamps and even, in hologram, credit cards. For Beethoven is generally regarded as the most important composer of western civilisation. In 1977, the space probes Voyager 1 and 2 even took his music into space, as a possible means of communication if they should encounter extraterrestrial civilisations! Many people see Beethoven as the first 'modern' composer, a hero overshadowing even Napoleon, an absolute genius, a superman.

But there is no greater sign of respect for a composer than to take his *music* seriously. Truly great minds wish to be understood for their work alone - as was also the case with Beethoven. The account of his teaching left by the pianist and composer Ferdinand Ries is a good illustration of this:

'If I made mistakes in a passage, hit the wrong keys or missed intervals . . . he seldom said anything. But if I had not grasped the expression of crescendos and so forth, or the essential character of the work, he grew angry, for, he said errors of the first type were mere accidents, but the other kind displayed a lack of knowledge, of feeling or of attention.'

We are no longer lucky enough to be able to play the master's works in his presence, in order to fathom his precise intentions. His penetration and his ability to express the most profound ideas in music have remained unequalled. Similarly, his understanding of the specific characteristics of the instruments of his time was exceptional. How can we still form an idea of these today?

His art is most effectively rendered in an interpretation in which respect and freedom go hand in hand. Respect entails conscientious execution of the written text, the use of the instruments

prescribed by the composer and implementation of the various elements which went without saying at the time - pitch, performance practice, internal orchestral balance, respect of tempo markings, and so on. The dimension of freedom lies in the right to be an individual of today with one's (invariably personal) culture and sensibility, to blend the available elements as one sees fit, and to communicate all of this to an audience.

It is when respect and freedom engage in fruitful dialogue that Beethoven is most likely to appear in his full gravity, drama, wit and humour.

THE NINE SYMPHONIES AND BEETHOVEN'S DEAFNESS: MYTH AND REALITY

The symphonies are probably the most conclusive demonstration of Beethoven's mastery. They are always considered as a single entity, unlike those of Schubert, where the question of his unfinished symphonies is often raised. Yet Beethoven too left a good many works incomplete. Gustav Nottebohm (1887) was doubtless overestimating when he claimed that the composer had begun fifty symphonies, but it is well established that until he turned thirty Beethoven was still trying to attain an acceptable standard of achievement in the symphonic domain. Then, at the age of thirty, he took his great step forward by composing his 'first' symphony. The surprising seventh chord that opens this work is not a 'stroke of genius', but the result of his assiduous search for a way to distinguish himself from the two symphonic giants who had preceded him, Haydn and Mozart.

Nor did Beethoven regard his oeuvre as finished after the Ninth Symphony: he began work on a tenth, and declared his intention of completing it. But the extant sketches are too summary to justify performance today.

We know that Beethoven's existence as a composer was one of toil, in which he constantly struggled with his material. The manuscripts filled with crossings out and corrections attest to this, but the phenomenon is just as perceptible in the finished score, where each bar reveals his determination to make every single note expressive. He must have been a nightmare for his publishers: they had to cope with his chaotic manuscripts, then endure a succession of ever more discontented letters complaining about what seem at first sight to be tiny details. But when we look more closely at these, we realise their crucial importance for performance.

The first six symphonies succeeded one another at a regular pace: 1800, 1802, 1803, 1806, 1804-8, 1807-8. After a short break came the Seventh and Eighth, written almost simultaneously (1811-2).

According to Czerny, Beethoven's hearing was still very good when he wrote the first eight symphonies:

'Although he had suffered since as early as 1800 from pains in the ear and similar affections of the same type, he heard both speech and music perfectly well at least until 1812. Even in the years 1810 and 1812 I studied several works with him, and he corrected me with the greatest precision, as precisely as ten years before. It was only around 1817 that his deafness became so advanced that he could no longer perceive music' (quoted by Paul Badura-Skoda in the score UE 13340).

Czerny has this to say of the Ninth Symphony (completed in 1822-4):

'Its first three movements were sketched earlier, when he could still hear. The choral finale was written when he was deaf' (ibid.).

Beethoven's deafness undoubtedly explains the apocalyptic nature of the Ninth and also its almost unrealistic degree of difficulty.

However, in the case of the other eight symphonies, Beethoven knew (and could hear) very well what he was doing and what he wanted to achieve.

Theories along the lines of 'Beethoven was deaf and performance did not interest him' or 'Beethoven was dissatisfied with the musicians and instruments of his time, he was writing for the future and for the world' are contradicted by the sources and by contemporary press reviews.

SOURCES AND SCORES

It is no simple task to identify Beethoven's final version of a score, for the libraries contain many manuscripts and different editions, sometimes embodying several layers of corrections. To get an overall view of the sources, an immense amount of research is necessary, and in this field the musician is obliged for the most part to rely on the critical work of a musicologist. We follow in principle the relatively recent critical editions by Jonathan Del Mar, published by Bärenreiter Verlag. We received a great deal of assistance from both Bärenreiter and Jonathan Del Mar, for which we are very grateful.

In parallel with this I undertook personal research, notably in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. It was especially amusing to find countless notes by Del Mar among the documents: incontrovertible proof that he did not content himself with photocopies!

I am also extremely grateful to Dr Otto Biba, the library's director, for his constructive help and his specialist knowledge which he placed at my disposal with great enthusiasm and warmth.

PERFORMANCE OF THE CYCLE

It is a fascinating challenge in every respect to perform the complete set of Beethoven symphonies on period instruments, an experience which can confront us with both unknown beauties and unsuspected difficulties.

No less a figure than Otto Klemperer already wanted to try his hand at it, but the time was not yet ripe - or rather, there were not yet enough musicians capable of doing so to form a complete orchestra.

The Collegium Aureum, a group of inspired pioneers conducted by Franzjosef Maier, who played historical instruments in accordance with period practice, recorded the Seventh and Third Symphonies for Deutsche Harmonia Mundi in 1976. This was a major discovery. For once Beethoven was not presented as the master of the universe, but as a human composer expressing thoughts and emotions through the arresting colours of his rich instrumentarium, played by musicians in the spirit of chamber music.

Other recordings with period instruments followed. In 1983 came the interpretations of The Hanover Band under the direction of Monica Huggett. The complete cycle was released by the Orchestra of the 18th Century conducted by Frans Brüggen, and by three British orchestras: The Hanover Band (Roy Goodman), The London Classical Players (Roger Norrington), and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique (John Eliot Gardiner). These recordings pushed back the frontiers of interpretation and became the new reference.

However, more recent research on the Viennese instrumentarium of the early nineteenth century has revealed that the instruments with which Beethoven was familiar possessed highly specific characteristics, and that standard pitch in Vienna was much higher than had been thought until now.

This prompted Anima Eterna Brugge to perform Schubert's eight symphonies on Viennese instruments during the 1996-7 season. This experience gave us such a novel insight into the works that the ensemble wished to 'rediscover' the symphonies of Beethoven in the course of the following season. We then devoted a genuine workshop to them, and since that time have performed the symphonies regularly.

This complete cycle is not the first, and will certainly not be the last, but it offers a new reading and a new sonority. We hope this set (complemented by some of the overtures) will contribute to an ever-growing understanding of the output of one of the greatest masters of our musical heritage.

THE MAIN PRINCIPLES OF ANIMA ETERNA BRUGGE'S PERFORMANCES

Instruments and playing techniques

- The woodwind instruments are built in the Viennese style; some are originals, others copies. The balance of sonorities and colours of this 'Viennese ensemble' introduces diversity and specificity into the individual characteristics, while still permitting a mellifluous blend of timbres (not without reason was the wind section once called 'Harmonie').
- The brass are somewhat old-fashioned in style, as was generally the case in Vienna at this period. The natural trumpets have a brilliant, open sound, but nevertheless blend wonderfully with the woodwind and the narrow-bored 'Classical' trombones. The horns are distinguished by their broad, well-timbred cantabile, but can also be powerfully dramatic, for example on their stopped notes.
- The proportions within the wind group are ideal: the woodwind section offers a fine balance between high, medium, and low; the horns, with their extended dynamic range, can join forces with the *pianissimo* woodwind as easily as with the *fortissimo* trumpets and trombones.
- The stringed instruments are fitted with thick gut strings and played alternately with bows which were still 'modern' in Beethoven's time and with the older type. For the choice of bows and bowstrokes the starting point is Spohr's violin method (*Violinschule*), which makes for livelier rhythms and more detailed articulation. A selective use of vibrato is naturally an integral part of this aesthetic.

– *Note by the double bass player Tom Devaere:* ‘For this set, we decided to tune our instruments in fourths, which was new-fangled at the time; we had two instruments with the necessary bottom C. All the instruments were equipped with frets to improve articulation and clarity of sound. Moreover, we used a splendid «Wiener Melange» of bows, including the famous «Dragonetti model». In the early nineteenth century, the double bass bow was not yet as highly developed as that of the higher stringed instruments. We utilised different models, creating an attractive palette of tone colours.’

Pitch

We opted for Viennese pitch (between 435 and 448 Hz), basing our decision on the historical instruments which can still be found in their original condition. On account of the available wind instruments, we fixed the pitch standard at 440 Hz. The sound picture is more dramatic than at a lower pitch; the orchestra sounds sombre yet at the same time transparent and brilliant.

We rejected the use of a’ = 430 or even 415 Hz, which has been widespread until recently, because surviving Viennese wind instruments show that this pitch is too low. Viennese fortepianos of Beethoven’s time, whether originals or reconstructions, also function better both acoustically and technically and remain more stable (at least provided the right strings are used) at a higher pitch.

Orchestral forces

– Beethoven generally wrote for a straightforward wind section (4 x 2 woodwind, two horns, two trumpets), timpani and strings; Haydn and Mozart used the same forces in their later works. He only rarely departs from this (the Fourth Symphony, for example, calls for only one flute). In two of his symphonies, he increases the complement of horns: three in the *Eroica* and four in the Ninth. Two trombones appear in the Sixth and three - as in sacred music - in the Fifth and Ninth. The latter two symphonies also require a piccolo and a contrabassoon. In the Ninth, finally, he supplements the timpani with three more percussion instruments, the ‘Turkish music’ that was so popular at this period.

– Vienna enjoyed an extremely lively orchestral life - in churches, schools, theatres, amateur circles, dance halls, the houses of the nobility, and at court - that was not at all standardised. Sometimes ensembles played with just single strings (five musicians), sometimes with more

players on each part. According to circumstances, Beethoven performed with four first violins, four seconds, three violas, two cellos and three double basses: a total string strength of twenty-two. This formation was often used in very big halls (the Theater an der Wien with 2,200 seats, the Kärntertortheater with its 2,400 places - the latter was demolished in 1870). For special occasions, additional musicians were sometimes recruited, but never in the numbers used nowadays to perform the symphonies.

An important element in understanding these numbers is not so much the size of the hall as the fact that orchestras of the time were made up partly of professionals and partly of amateurs, especially in the string sections. Anyone who has worked with non- or semi-professional instrumentalists knows that this means one needs a larger number of musicians to achieve a good or even acceptable result.

Strange practices may be observed in today's concert life. On the one hand, Beethoven's orchestral works are generally performed with a string strength of sixty (that is, nearly three times as many as in Beethoven's day), on the pretext that halls are bigger nowadays, and on the other these same venues put on concerts of lieder and string quartets (written for small rooms) without increasing the number of musicians. Multiplying the performing forces does not increase the sound of the ensemble; on the contrary, it becomes less precise, less committed, less colourful, less exciting, for both players and listeners. As long as the orchestra plays the right instruments, and plays them well, in tune, and in a disciplined, intelligent, and sensitive manner, the forces of Beethoven's day are perfectly sufficient for larger halls (and for recordings). Besides, the internal balance of the orchestra depends on the sound quality achieved by the different sections and the extent to which it succeeds in creating a true ensemble.

For our cycle we have opted for a string formation of 6-6-5-4-3 = 24 (except for the Ninth: 8-8-6-6-5). The whole orchestra therefore numbers thirty-seven musicians for the First Symphony and forty-two for the Fifth. To many people, that may seem too few, especially on paper. But let us not forget that to play a single part, there are still six first violins against a single flute. In practice the multiplication of a unison line only produces a small gain in volume. One can achieve a significant reinforcement of the sound only by increasing the number of parts (see Gabrieli at one end of musical history, and Ravel at the other...). By contrast, a musician

in a smaller ensemble will play more like a soloist, and thus with greater power, without losing contact with the orchestra as a whole.

Acoustics in Beethoven's time

In his study *Beethovens Konzerträume* (Frankfurt: Verlag Bochinsky, 2002), Stefan Weinzierl describes in detail the halls in which Beethoven performed. Some of them were immense, others much smaller. In general Beethoven did not adapt his orchestral forces to fit the venue (except when he could not do otherwise, as in the Palais Lobkowitz, where the concert hall was only 15 metres long by 7 metres wide!).

Weinzierl calculated the reverberation time of the halls as being between 0.6 and 5.5 seconds, with substantial variations between empty and filled rooms.

Most halls had wooden benches, stone floors and plaster walls. Their acoustics were therefore somewhat hard, and had little in common with those of our (modern) halls.

Alongside his 261 pages of considerations, analysis and calculations, the author of this work also found time for humour:

'In any case, an orchestra would have to consist of something like a thousand musicians to produce in the Berlin Philharmonie a volume of sound comparable to that obtained by Prince Lobkowitz's Kapelle in their performances of the Third Symphony in the prince's palace.'

Vocal soloists and chorus in the Ninth Symphony

It is not easy to put together a satisfactory cast of soloists. Beethoven makes very heavy demands in his solo parts, yet the singers must also be capable of forming a perfect ensemble with controlled vibrato and good intonation.

These considerations guided us in the choice of the four soloists.

With the chorus the task of selection is perhaps harder still, since Beethoven requires of its members the utmost power and technical control. The general rule is to opt for a very large choir, which alas will not consist exclusively of professional voices. Anima Eterna Brugge has chosen a smaller chorus of extremely powerful voices, six to a part (like the violins), laid out in quartet formation to the orchestra's left and right, which reinforces transparency and presence.

Tempo

Tempos are usually assessed in relation to other performances, taking the interpretations of celebrated musicians as the point of reference. Then it will be said that a certain interpretation is 'slower' or 'faster', as if there were no other element to determine our perception of tempo. But our listening habits and scholastic training can also influence our judgment. Thus, it is said, choice of tempo can be a question of taste, style, or even level of ability.

However, the historical sources formally contradict this point of view and warn us against so arbitrary an attitude. Until around 1850, the concept of 'interpretation' was not current. The more a musician mastered the art of 'declamation', the more he or she was admired. And, like any artistic discipline, this was founded on hundreds of rules and recommendations as the result of long years of experience.

One of the most important of these rules laid down that it was the composer himself who should determine the tempo of his work. This is logical, since the tempo and its degree of stability contribute to the structure and nature of the composition. The tempo also influences articulation, phrasing, and dynamics. Hence a splendid work by a gifted composer can only sparkle when it is performed in accordance with his ideas.

Beethoven was fascinated by the metronome – an invention of Johann Nepomuk Mälzel and tried to use it to fix the tempo for his works. He constantly insisted on the importance of the right tempo. The accuracy of his metronome marks has been debated for decades. Even today, some performers assert that on the whole these tempos are too rapid, for both slow and fast movements.

And I have noticed that, on 'modern' instruments, they do indeed seem unplayable. This is because these instruments, and the technique and style of playing that go with them, belong to a different type of music. When we tried them out with Anima Eterna Brugge, I came to the conclusion that Beethoven's tempos are perfectly accurate, but will only work when they are implemented on the right instruments, by an orchestra that is not too large and is made up of professional musicians with experience of chamber music. And phrasing, articulation, and dynamics must also be carefully matched. Another problem that may arise: if the performer scrupulously respects the marked speed, but over- or underemphasises the metrical microstructure, he or she will also get the impression that the tempo indication is not correct.

Quantz's flute method offers us a piece of laconic advice: if a work does not sound well in a given space, one should not change the way it is performed, but replace it with another, more suitable composition.

Carl Czerny, Beethoven's faithful pupil, wrote in 1839:

'Next to correct declamation [Vortrag], nothing is more important than the correct choice of tempo. The effect of the finest composition is undermined, even destroyed, when it is rushed or even worse, performed at a dragging tempo.'

Slowing up at final cadences

Czerny already warned against this habit, which he thought pernicious. After 150 years it has still not disappeared. Beethoven's concluding sections are composed to exploit tension and rhythm. They deserve to be performed in tempo.

Dynamics

Beethoven was extremely modern for his period, but his modernity seemed less appropriate to the image of his era that was formed by subsequent generations. Posthumous editions therefore attempted to remove some of this modernity, notably by weakening dynamic contrasts through the addition of transitional dynamic markings. But Beethoven's music is dramatic, bold and direct. It can therefore be perceived as shocking.

Afterword

Each of Beethoven's compositions raises hundreds of questions, even when the right instruments have been chosen, even after thorough study of the source material. We found answers, but we also found each answer constituted a new question. One must keep searching, weighing things up, trying them out.

But one thing is sure: if all these efforts have enabled us to affirm the power and the poetry of Beethoven's music, then we have attained our purpose.





À LA RECHERCHE D'UNE ÉPOQUE RÉVOLUE : BEETHOVEN ET SON ORCHESTRE

PAR JOS VAN IMMERSEEL

Actuellement, l'on débourse des millions pour un manuscrit de Beethoven, pas seulement pour l'une de ses partitions, mais aussi pour ses lettres ou de simples notices. Des millions de visiteurs défilent dans les dizaines de musées consacrés au compositeur et devant les monuments en son honneur. Son buste veille sur d'innombrables pianos et son portrait orne des timbres-poste et même l'hologramme de cartes bancaires. Car Beethoven est généralement considéré comme le plus grand compositeur de la civilisation occidentale. En 1977, les sondes spatiales Voyager 1 et 2 ont même emporté sa musique dans l'espace, en guise de moyen de communication avec d'éventuelles civilisations extraterrestres ! Nombre de gens voient en Beethoven le premier compositeur « moderne », un héros faisant de l'ombre même à Napoléon, un génie absolu, un surhomme.

Mais il n'y a pas plus grand signe de respect envers un compositeur que de prendre au sérieux sa musique. Les véritables grands esprits n'aspirent qu'à être compris, et Beethoven ne fit pas exception à la règle. Le récit que fit le pianiste et compositeur Ferdinand Ries des cours de Beethoven l'illustre bien :

« Si je me trompais dans un passage, frappais mal les touches ou ratais des intervalles [...], il faisait rarement une remarque. Mais si d'aventure je n'avais pas saisi l'expression des crescendos, par exemple, ou la nature profonde de l'œuvre, il se mettait en colère car, disait-il, les erreurs du premier type étaient des accidents, mais les autres exprimaient un manque de connaissances, de sensibilité ou d'attention. »

Nous ne pouvons plus goûter au bonheur de jouer les œuvres du maître en sa présence pour sonder ses intentions exactes. Sa perspicacité et son intelligence, qui lui permettaient d'exprimer en musique les pensées les plus profondes, restent inégalées. De même, sa compréhension des caractéristiques spécifiques des instruments de son époque était exceptionnelle. Comment encore nous en faire une idée aujourd'hui ?

Son art est le plus pleinement mis en valeur à travers une interprétation associant devoir et liberté. Le devoir concerne le respect de la partition, l'emploi des instruments prescrits par le compositeur, le recours à ce qui était une évidence à l'époque – le diapason, la technique de jeu, l'équilibre au sein de l'orchestre, le respect du tempo indiqué, etc. Quant à la liberté, elle se loge dans le droit d'être un individu d'aujourd'hui avec sa propre érudition et sa sensibilité (toujours personnelle), de doser tous les éléments disponibles et de communiquer le tout.

C'est lorsque le devoir et la liberté entrent en dialogue que l'on donne les meilleures chances à Beethoven, dans la gravité, le drame, la gaieté et la facétie.

LES NEUF SYMPHONIES ET LA SURDITÉ DE BEETHOVEN : MYTHE ET VÉRITÉ

Les symphonies apportent probablement le témoignage le plus probant de la maestria de Beethoven. On les considère toujours comme un ensemble, contrairement à celles de Schubert, pour qui l'on évoque souvent un certain nombre de symphonies inachevées. Pourtant, Beethoven a, lui aussi, laissé plusieurs œuvres en chantier. Si Gustav Nottebohm (1887) a sans doute surestimé leur nombre en avançant que cinquante symphonies n'avaient pas été terminées, il est avéré que jusqu'à la trentaine, le compositeur était en quête de prestations acceptables dans le domaine symphonique. Puis, à trente ans, il sauta le pas en composant sa « première » symphonie. Dès lors, le génial accord de septième ouvrant l'œuvre n'est pas un « éclair de génie », mais le résultat de sa recherche assidue de moyens de se démarquer de ses deux gigantesques prédécesseurs dans le domaine symphonique, Haydn et Mozart.

Beethoven n'estimait d'ailleurs pas que son travail était terminé après la neuvième symphonie. Il en avait entamé une dixième et déclarait vouloir l'achever. Mais les esquisses dont nous disposons sont trop sommaires pour permettre une interprétation fondée.

Nous savons que Beethoven s'escrimait à composer, il menait une lutte acharnée avec la matière. Les manuscrits truffés de ratures et de corrections en témoignent, mais c'est tout aussi perceptible dans la partition achevée, où chaque mesure révèle sa détermination à rendre expressive la moindre note. Il était probablement un véritable cauchemar pour ses éditeurs : ceux-ci devaient s'accommoder de ses manuscrits chaotiques, puis subir le mécontentement à propos de détails infimes à première vue qu'il exprimait dans une succession de lettres. Mais en les étudiant de plus près, l'on s'aperçoit de leur importance cruciale pour l'interprétation.

Les six premières symphonies se succédèrent à un rythme soutenu : 1800, 1802, 1803, 1806, 1804-1808, 1807-1808. Après une courte interruption arrivèrent les septième et huitième, écrites presque simultanément (1811-1812).

Selon Czerny, l'ouïe de Beethoven était toujours excellente lors de la composition des huit premières symphonies :

« *Même s'il souffrait déjà depuis 1800 de douleurs à l'oreille et d'affections du même type, il entendait toujours parfaitement, au moins jusqu'en 1812. J'ai encore étudié plusieurs œuvres avec lui dans les années 1810 et 1812, et il me corrigeait avec la plus grande précision, aussi bien que dix ans plus tôt. Ce n'est que vers 1817 que sa surdité était telle qu'il n'entendait plus la musique* » (d'après Paul Badura-Skoda, UE 13340).

À propos de la *Neuvième Symphonie* (achevée en 1822-1824), Czerny dit ceci :

« *Ses trois premiers mouvements ont été esquissés auparavant, lorsqu'il entendait encore. Le finale choral a été écrit alors qu'il était sourd* » (*ibid.*).

La surdité de Beethoven est sans nul doute à l'origine de la nature apocalyptique de l'œuvre, et aussi de son niveau de difficulté quasiment insurmontable.

En revanche, pour les huit autres symphonies, Beethoven savait (et entendait) très bien ce qu'il faisait et ce qu'il voulait réaliser.

Les théories telles que « Beethoven était sourd et l'interprétation ne l'intéressait pas » ou « Beethoven était mécontent des musiciens et des instruments de son époque, il écrivait pour l'avenir et pour le monde » sont démenties par les sources et par les critiques parues dans la presse à l'époque.

LES SOURCES ET LES PARTITIONS

Il n'est pas facile d'identifier la version définitive d'une partition de Beethoven, car les bibliothèques détiennent nombre de manuscrits et d'éditions différents, agrémentés ou non de corrections, parfois apportées en plusieurs étapes. Pour obtenir une bonne vue d'ensemble, un immense travail de recherche est indispensable ; dans ce domaine, le musicien est bien obligé de s'en remettre au travail critique d'un éditeur scientifique. Nous faisons essentiellement appel aux éditions critiques, relativement récentes, de Jonathan Del Mar, publiées chez Bärenreiter Verlag. Nous remercions tant Bärenreiter que Jonathan Del Mar pour leur aide précieuse.

Parallèlement, j'ai effectué des recherches personnelles, notamment à la bibliothèque de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne. J'ai eu le plaisir d'y retrouver d'innombrables notes de Del Mar dans les documents, ce qui prouve irréfutablement qu'il ne s'est pas contenté de travailler sur des photocopies !

Je suis également très reconnaissant au Dr Otto Biba, le conservateur de cette bibliothèque, pour son aide constructive et ses connaissances en la matière qu'il a chaleureusement partagées avec moi, avec un grand enthousiasme.

L'INTERPRÉTATION INTÉGRALE

À tous points de vue, interpréter l'intégrale des symphonies de Beethoven sur des instruments d'époque est un défi fascinant, pouvant faire naître à la fois des beautés cachées et des difficultés insoupçonnées.

Otto Klemperer en personne y aspirait déjà, mais le temps n'était pas encore venu – ou, plus exactement, les musiciens qui en auraient été capables n'étaient pas encore en nombre suffisant pour constituer un orchestre complet.

Le Collegium Aureum, un ensemble de pionniers inspirés dirigés par Franzjosef Maier, jouant sur des instruments historiques selon les normes de l'époque, a enregistré en 1976 les *Troisième* et *Septième Symphonies* (Deutsche Harmonia Mundi). À découvrir ! Pour une fois, Beethoven n'était pas présenté comme un potentat régnant sur le monde, mais comme un compositeur profondément humain exprimant des pensées et des émotions à travers les nuances éloquentes de la riche instrumentation, aux mains de musiciens rompus à la musique de chambre.

D'autres enregistrements sur instruments historiques ont suivi. Puis, en 1983, il y a eu les interprétations du Hanover Band sous la direction de Monica Huggett. L'intégrale a été publiée par l'Orchestre du XVIII^e siècle dirigé par Frans Brüggen et par trois orchestres anglais : le Hanover Band (Roy Goodman), The London Classical Players (Roger Norrington) et l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique (John Eliot Gardiner). Tous ces enregistrements ont ouvert de nouvelles perspectives et fourni de nouvelles références.

Des recherches plus récentes sur les instruments de musique employés à Vienne au début du XIX^e siècle ont toutefois révélé qu'à l'époque de Beethoven, ils étaient d'une grande spécificité, et que par ailleurs le diapason pratiqué à Vienne était bien plus aigu que ce que l'on pensait jusque-là.



L'ensemble Anima Eterna Brugge a ainsi été amené à interpréter, au cours de la saison 1996-1997, huit symphonies de Schubert sur des instruments viennois. Cela nous a permis de jeter un regard nouveau sur les compositions, à tel point que pendant la saison 1998-1999, Anima Eterna Brugge a voulu « redécouvrir » les symphonies de Beethoven. Nous y avons alors consacré un véritable atelier ; depuis lors, nous avons encore interprété les œuvres à plusieurs reprises.

La présente intégrale n'est pas la première et elle ne sera certainement pas la dernière, mais elle propose une nouvelle lecture et une nouvelle sonorité. Nous espérons ainsi apporter à travers cette intégrale, complétée de quelques ouvertures, une contribution à la compréhension toujours meilleure de l'œuvre de l'un des plus grands maîtres de notre patrimoine musical.



LES LIGNES DE FORCE DES INTERPRÉTATIONS D'ANIMA ETERNA BRUGGE

Instruments et jeu instrumental

- Les bois sont de facture viennoise ; certains de ces instruments sont des originaux, d'autres des copies. L'équilibre des sonorités et les couleurs de cet « ensemble viennois » introduisent de la diversité et de la spécificité dans les caractéristiques de chaque instrument, tout en permettant une belle fusion des timbres (ce n'est pas sans raison qu'on appelait jadis ce groupe de vents « l'harmonie »).
- Les cuivres sont plutôt conservateurs, comme il était d'usage à Vienne à l'époque. Les trompettes naturelles aux sonorités brillantes et ouvertes se mêlent cependant merveilleusement bien aux bois et aux trombones « classiques ». Les cors se distinguent par leur chant ample et timbré, mais peuvent aussi faire preuve d'une grande puissance dramatique, par exemple dans les sons bouchés.
- Les proportions sont idéales au sein du groupe des vents : les bois présentent un bel équilibre entre aigu, médium et grave ; les cors à la dynamique étendue sont à la fois proches des bois qui jouent *pianissimo* et des trompettes et trombones qui jouent *fortissimo*.
- Les instruments à cordes sont montés en cordes en boyau, et nous utilisons soit des archets considérés comme « modernes » à l'époque de Beethoven soit des modèles plus traditionnels. Pour les types d'archets et les coups d'archet, nous nous en référons à *L'École du violon (Violinschule)* de Spohr, ce qui infuse une plus grande vivacité dans la rythmique et plus de détails dans l'articulation. Bien entendu, un vibrato dosé appartient à cette esthétique.

– *Note de Tom Devaere, contrebassiste, à propos des contrebasses* : « Pour cette intégrale, nous avons décidé d'accorder nos instruments en quarte, option moderne pour l'époque ; nous avons deux instruments atteignant le do nécessaire. Tous les instruments étaient pourvus de touches améliorant l'articulation et la pureté sonore. Nous avons par ailleurs utilisé un beau «*Wiener Melange*» d'archets, dont le fameux «modèle Dragonetti». Au début du XIX^e siècle, l'archet de contrebasse n'était pas encore aussi développé que celui des instruments à cordes aigus. L'on se servait de différents modèles, créant une belle palette de couleurs sonores. »

Diapason

Nous avons opté pour le diapason viennois (entre 435 et 448 Hz), en nous basant sur des instruments historiques qui ont pu être retrouvés dans leur état d'origine. En fonction des vents dont nous pouvions disposer, nous avons opté pour le diapason à 440 Hz. L'image sonore est plus dramatique qu'avec un diapason plus bas ; la sonorité de l'orchestre est sombre et, cependant, transparente et brillante.

Nous avons écarté un diapason à 430 ou même à 415 Hz, pratiqué jusqu'il y a peu, parce que les instruments à vent conservés indiquent que ce diapason est trop bas. Les pianofortes viennois de l'époque de Beethoven fonctionnent également mieux et restent plus stables (pour autant que les cordes utilisées soient appropriées) à un diapason plus aigu, tant d'un point de vue acoustique que technique (cela vaut à la fois pour les instruments d'origine et pour les reconstitutions).

Composition de l'orchestre

– Beethoven écrivait le plus souvent pour un pupitre de vents composé des bois par deux, de deux cors, de deux trompettes et de timbales et pour des cordes ; Haydn et Mozart adoptèrent cette même distribution dans leurs œuvres plus tardives. Beethoven s'en écarte de rares fois (dans la *Quatrième Symphonie*, par exemple, il ne fait appel qu'à une seule flûte). Dans deux de ses symphonies, il multiplie les cors : trois dans l'*Héroïque* et quatre dans la *Neuvième*. Quant aux trombones, ils sont au nombre de deux dans la *Sixième* et de trois – comme pour la musique sacrée – dans la *Cinquième* et la *Neuvième*. Pour ces deux dernières symphonies, le compositeur a ajouté une flûte piccolo et un contrebasson. Et dans la *Neuvième*, il a complété les timbales de trois autres instruments à percussion : la « musique turque » tellement populaire à son époque.

– À Vienne, l'activité orchestrale – dans les églises, les écoles, les théâtres, les cercles amateurs, les salles de bal, auprès de la noblesse et à la cour – était particulièrement vivante, mais elle était dénuée de normes. Si parfois, les ensembles ne comptaient que cinq cordes, à d'autres moments, celles-ci étaient plus nombreuses. Beethoven employait, selon l'occasion, 4 premiers violons, 4 seconds violons, 3 altos, 2 violoncelles et 1 contrebasse (soit 14 instrumentistes à cordes), ou 6 premiers violons, 6 seconds violons, 4 altos, 3 violoncelles et 3 contrebasses (soit 22 instruments à cordes). Cette distribution était souvent mise en œuvre dans de très grandes salles (le Theater an der Wien comptant 2200 places, le Kärntertortheater 2400 places – ce dernier fut démoli en 1870). Pour les grandes occasions, on faisait parfois appel à davantage de musiciens encore, mais jamais au nombre que l'on réunit actuellement pour interpréter les symphonies.

Un élément important dans l'évaluation de ce nombre n'est pas tant la taille de la salle que le fait qu'à l'époque, les orchestres étaient en partie composés de professionnels et en partie d'amateurs, surtout dans la section des cordes. Toute personne qui a collaboré avec des instrumentistes non professionnels sait qu'il faut alors disposer d'un nombre de musiciens plus important pour arriver à un résultat acceptable.

L'on constate d'étranges pratiques dans les concerts d'aujourd'hui. D'une part, on confie en général les œuvres orchestrales de Beethoven à un orchestre comptant quelque 60 cordes (donc près du triple par rapport à l'époque de Beethoven), arguant que les salles sont plus grandes de nos jours, et d'autre part l'on organise dans ces mêmes salles des récitals de lieder et des concerts de quatuors à cordes (écrits pour des salles de plus petites dimensions) sans pour autant faire appel à davantage de musiciens. Multiplier le nombre de musiciens ne renforce pas la sonorité de l'ensemble ; au contraire, celle-ci devient moins précise, moins investie, moins colorée, moins captivante, tant pour les interprètes que pour les auditeurs. Du moment que l'orchestre joue d'une manière saine, maîtrisée, intelligente et sensible avec l'instrumentarium adapté, une telle distribution suffit aussi dans les salles plus grandes (et pour les enregistrements). D'ailleurs, l'équilibre au sein de l'orchestre dépend de la qualité sonore au sein des différents groupes et de l'unité à laquelle on parvient.

Pour notre intégrale, nous avons opté pour une distribution des cordes 6-6-5-4-3 = 24 cordes (sauf pour la *Neuvième* : 8-8-6-6-5). L'effectif total est donc de 37 musiciens pour la *Première Symphonie* et de 42 pour la *Cinquième*. Surtout sur le papier, cela peut sembler (trop) peu. Mais n'oublions pas

que pour une voix, il y a six premiers violons contre une seule flûte. Dans la pratique, la multiplication de l'unisson ne procure qu'un léger gain de volume. Un renforcement ne peut intervenir que par l'augmentation du nombre de parties (voir Gabrieli d'un côté, Ravel de l'autre...). En revanche, au sein d'un effectif moins important, un musicien jouera davantage comme un soliste, donc avec une plus grande puissance, sans perdre le contact avec l'ensemble de l'orchestre.

L'acoustique à l'époque de Beethoven

Stefan Weinzierl, dans *Beethovens Konzerträume* (Verlag Bochsinsky, Francfort, 2002), nous décrit en détail les salles où se produisait Beethoven. Certaines étaient immenses, d'autres nettement plus petites. En règle générale, Beethoven n'adaptait pas l'effectif à la salle (sauf s'il ne pouvait pas faire autrement, comme au Palais Lobkowitz, où la salle ne faisait que 15 mètres de long sur 7 mètres de large !).

Lors du calcul du temps de résonance des salles, Weinzierl est arrivé à des valeurs allant de 0,6 à 5,5 secondes et à de grandes différences entre les salles à l'état vide et occupé.

La plupart des salles étaient meublées de bancs en bois, les sols étaient en pierre et les murs en plâtre. Leur acoustique était donc dure, sans commune mesure avec celle de nos salles (contemporaines).

En marge de l'écriture de ses 261 pages de considérations, analyses et calculs, l'auteur de cet ouvrage a aussi trouvé le temps de faire de l'humour :

« Il est vrai qu'un orchestre devrait compter près d'un millier de musiciens pour produire à la Berliner Philharmonie un volume sonore comparable à celui obtenu par la chapelle des Lobkowitz lors de l'interprétation de la Troisième Symphonie au Palais princier. »

Solistes vocaux et chœurs dans la Neuvième Symphonie

Arriver à la bonne distribution de solistes n'est pas une tâche aisée. Beethoven se montre très exigeant dans ses parties solistes, et les interprètes doivent également être capables de produire un ensemble parfait avec un vibrato maîtrisé et une intonation adéquate.

Ces considérations nous ont guidés dans le choix des quatre solistes.

La sélection du chœur est peut-être encore plus ardue, car Beethoven exige une puissance et une maîtrise extrême de la part des choristes. La plupart du temps, l'on opte pour un très grand chœur, qui ne compte malheureusement pas toujours que des voix professionnelles. Anima Eterna Brugge a choisi un chœur plus petit composé de voix très puissantes : 6 voix pour chaque partie (comme les

violons), disposées en quatuor, à gauche et à droite de l'orchestre, ce qui renforce la transparence et la présence.

Les tempi

En règle générale, les tempi sont évalués par rapport à d'autres interprétations ; ces références sont celles de musiciens de renom. L'on dit alors qu'une certaine interprétation est « plus lente » ou « plus rapide », comme si aucun autre élément ne déterminait la perception du tempo. Les habitudes d'écoute et les traditions d'enseignement peuvent, elles aussi, agir sur l'appréciation. Le choix du tempo serait dès lors une affaire de goût, de style ou même de « niveau ».

Les sources historiques réfutent toutefois ce point de vue et mettent en garde contre un tel arbitraire. Jusqu'aux alentours de 1850, le concept d'« interprétation » n'était pas en usage. L'appréciation d'un musicien dépendait de sa maîtrise de l'art de la « déclamation ». Et comme toute discipline artistique, celle-ci s'appuyait sur des centaines de règles et de recommandations, fruits de longues années d'expérience.

En vertu de l'une des règles principales, c'est le compositeur qui détermine le tempo de son œuvre. C'est logique, puisque le tempo et son degré de stabilité contribuent à la structure et à la nature de la composition. Le tempo influence également l'articulation, le phrasé et la dynamique. Une superbe composition d'un compositeur doué ne peut donc briller que lorsqu'elle est interprétée conformément à ses idées.

Beethoven, fasciné par l'invention du métronome – par Johann Nepomuk Mälzel –, tenait à spécifier le tempo de ses œuvres. Il ne cessait d'insister sur l'importance du bon tempo. L'exactitude de ses indications métronomiques a fait débat pendant des décennies. Aujourd'hui encore, certains interprètes affirment que dans l'ensemble, les tempi sont trop rapides, tant pour les mouvements lents que vifs.

J'ai dû constater que sur des instruments « modernes », les tempi semblent en effet impossibles à respecter. Cela s'explique par le fait que les instruments, la technique et le style de jeu sont adaptés à un autre type de musique. Lors des essais effectués avec Anima Eterna Brugge, j'ai conclu que les tempi de Beethoven sont bien exacts, mais qu'ils ne peuvent fonctionner que lorsqu'ils sont réalisés sur les bons instruments, par un orchestre à l'effectif pas trop important composé de musiciens



professionnels rompus à la musique de chambre. Par ailleurs, le phrasé, l'articulation et la dynamique doivent être accordés entre eux. Il se présente aussi un autre problème : un interprète respectant parfaitement la vitesse indiquée mais accentuant trop ou trop peu la microstructure aura, lui aussi, l'impression que le tempo indiqué n'est pas le bon.

La méthode de flûte de Quantz nous offre un conseil laconique : si une œuvre ne sonne pas bien dans un certain espace, il ne faut pas modifier son exécution, mais interpréter une autre composition, plus adaptée.

Carl Czerny, fidèle élève de Beethoven, écrivit en 1839 : « À côté de la bonne déclamation, rien n'est plus important que le choix exact du tempo. L'effet des plus belles compositions est troublé, voire anéanti, soit quand on les précipite, soit, ce qui est encore plus grave, quand on les exécute en traînant exagérément. »

Le ralentissement de la cadence à la fin de l'œuvre

Czerny mettait déjà en garde contre cette habitude, qu'il jugeait fâcheuse. Cent cinquante ans plus tard, elle n'a toujours pas disparu. Beethoven composait ses passages finaux sur la tension et le rythme. Ils méritent d'être interprétés dans le tempo.

La dynamique

Beethoven était extrêmement moderne pour son époque, mais son modernisme s'accordait moins à l'image que l'on s'est forgée plus tard de son temps. Dans les éditions posthumes, on a dès lors tenté de supprimer une part de cette modernité, notamment en atténuant la dynamique des contrastes par l'addition répétée d'une dynamique de transition. Mais la musique de Beethoven est dramatique, audacieuse et directe. Elle peut donc être perçue comme choquante.

Postface

Chaque composition de Beethoven suscite des centaines de questions, même quand le choix des instruments est approprié, même après l'étude approfondie des sources. Nous avons bien trouvé des réponses, mais chaque réponse a donné lieu à une nouvelle question. Il faut toujours chercher, peser, tâtonner.

Mais une chose est sûre : si tous ces efforts nous ont permis d'affirmer la puissance et la poésie de Beethoven, nous avons atteint notre objectif.

OP ZOEK NAAR EEN VERLOREN TIJD: BEETHOVEN EN ZIJN ORKEST

DOOR JOS VAN IMMERSEEL

Miljoenen worden betaald op de grote veilingen voor een handschrift van Beethoven; niet alleen voor zijn composities, ook voor brieven en notities. Miljoenen bezochten de tientallen Beethoven-monumenten en Beethoven-musea. Zijn borstbeeld staat op ontelbare piano's en schoorsteenmantels en zijn beeltenis is op postzegels en op bankkaarthogrammen te zien. Want Beethoven wordt beschouwd als de belangrijkste componist van de westerse cultuur. Voyager 1 en 2 namen in 1977 zijn muziek zelfs mee in de ruimte als mogelijk communicatiemiddel met buitenaardse culturen! Voor velen is Beethoven de eerste „moderne” componist, een held sterker dan Napoleon, het absolute genie, het superwezen.

Een componist kan men echter geen groter respect bewijzen dan juist zijn muziek au serieux te nemen. Inderdaad, echt grote geesten zoeken slechts begrip voor hun werk en Beethoven was niet anders. Zo schreef pianist en componist Ferdinand Ries over Beethovens lessen:

„Als ik in een passage iets verkeerd deed, toetsen verkeerd aansloeg of intervallen (...) miste, zei hij zelden iets; als ik echter in de expressie van crescendo's enz. of in het karakter van het stuk te kort schoot, werd hij boos, omdat, zoals hij zei, het eerste een ongelukje was, het andere echter gebrek aan kennis, aan gevoel of aan aandacht was.”

Vandaag kennen we het geluk niet meer, even voor de meester te kunnen voorspelen, en te horen hoe hij alles precies voorzien heeft. Zijn doorzicht en begrip om de diepste gedachten in muziek weer te geven, stonden op eenzame hoogte. Ook zijn inzicht in de specifieke karakteristieken van het instrumentarium van zijn tijd ging onwaarschijnlijk ver. Hoe kunnen we ons hiervan nog een beeld vormen?

Zijn kunst komt het krachtigst tot haar recht wanneer men tot een voordracht van zijn werk kan komen waarbij plicht en vrijheid hand in hand gaan. De plicht is dan de correcte uitvoering van de notentekst, het gebruik van het instrumentarium door de componist voorgeschreven, het toepassen



van de toenmalige evidenties zoals de stemtoon, de speeltechniek, de balans binnen het orkest, het respecteren van het voorgeschreven tempo, etc. De vrijheid is dan het recht om een persoon van vandaag te zijn met de (steeds persoonlijke) eruditie en gevoeligheden, het kunnen doseren van alle beschikbare elementen en dit alles te mogen meedelen.

Wanneer plicht en vrijheid in dialoog gaan, krijgt Beethoven de mooiste kans, in ernst, drama, luim en scherts.

DE NEGEN SYMFONIEËN EN BEETHOVENS DOOFHEID: MYTHE EN WAARHEID

Van Beethovens meesterschap zijn de symfonieën wellicht de meest magistrale getuigenis. Zij worden steeds als een geheel gezien, in tegenstelling tot die van Schubert waar men het vaak over een aantal onvoltooide symfonieën heeft. Toch liet Beethoven ook veel werken onvoltooid. Gustav Nottebohm (1887) schatte misschien erg hoog met vijftig begonnen symfonieën, maar het is zeker dat de componist voor zijn dertigste op zoek was naar acceptabele prestaties op het gebied van de symfonie. Op zijn dertigste zette hij dan de stap naar zijn „eerste” symfonie. Het verrassende septiemakkoord waarmee de symfonie opent is dan ook niet „zo maar een geniaal idee”, maar het resultaat van aanhoudend zoeken op welke manier hij zich kon onderscheiden van zijn twee gigantische symfonievoorgangers: Haydn en Mozart.

Beethoven zag zijn oeuvre ook niet afgerond na de negende symfonie: hij begon aan zijn tiende, en drukte de wens uit deze te voltooien. De schetsen zijn echter te summier om vandaag een verantwoorde uitvoering te kunnen geven.

Het is bekend dat Beethoven op zijn werk zwoegde en verbeteren vocht met de materie. Men ziet dat in de handschriften, barstend van de doorhalingen en correcties; men merkt het ook aan de uiteindelijke vorm van de partituur want elke maat demonstreert zijn verregaande bekommernis om elke toon een uitdrukking te geven. Voor zijn uitgevers moet hij een nachtmerrie geweest zijn: chaotische manuscripten en daarna alleen maar ontevreden brieven met gezeur over op het eerste gezicht de kleinste details. Echter, als men deze details werkelijk bestudeert, komt men tot de vaststelling dat ze inderdaad van het allergrootste belang zijn voor de uitvoering. De eerste zes symfonieën volgen elkaar op: 1800, 1802, 1803, 1806, 1804-08, 1807-08. Na een korte onderbreking volgen de vrijwel gelijktijdig geschreven zevende en achtste (1811-12).



Volgens Czerny hoorde Beethoven tijdens het componeren van de eerste acht symfonieën nog zeer goed:

„Obwohl schon seit 1800 an Ohrenschmerzen u. drgl. leidend, hörte er doch vollkommen gut sowohl Sprache wie Musik bis beiläufig zum Jahre 1812. Noch in den Jahren 1810 und 1812 studierte ich bey ihm mehreres ein und er corrigirte mit grösster Genauigkeit so gut wie 10 Jahre früher. Aber erst um das Jahr 1817 wurde die Taubheit so stark, dass er auch die Musik nicht mehr vernehmen konnte.“ (geciteerd naar Paul Badura-Skoda UE 13340).

Over de negende symfonie (1822-24 voltooid) zegt Czerny:

„von welcher die 3 ersten Sätze in früherer Zeit / wo er noch hörte / entworfen wurden. Das Chorfinale ist im gehörlosen Zustand geschrieben.“ (idem).

De doofheid van Beethoven ligt zeker aan de basis van het apocalyptische karakter van de negende en aan de bijna onrealistische moeilijkheidsgraad van het werk. Daar staat tegenover dat Beethoven in de acht andere symfonieën zeer goed wist (en hoorde) wat hij deed en wat hij wilde bereiken.

Theorieën als “Beethoven was doof en was niet geïnteresseerd in de uitvoering” of nog “Beethoven was niet tevreden met de musici en de instrumenten van zijn tijd, hij schreef voor de toekomst en voor de wereld” worden weerlegd in de bronnen en de perskritieken uit Beethovens tijd.

DE NOTENTEKST, PARTITUREN EN PARTIJEN

Het is geen simpele zaak om te weten wat Beethovens uiteindelijke versie was: de bibliotheken bevatten manuscripten en uitgaven, al dan niet een of meerdere malen geconigeerd. Om een werkelijk overzicht te bekomen is er ontzettend veel research nodig, en op dat vlak is de musicus grotendeels aangewezen op het kritische werk van een wetenschappelijk uitgever. Wij volgen in principe de relatief nieuwe kritische editie van Jonathan Del Mar, uitgegeven door Bärenreiter Verlag. We kregen veel hulp zowel van Bärenreiter als van Jonathan Del Mar en zijn daarvoor zeer dankbaar. Daarnaast deed ik zelf onderzoek onder meer in de bibliotheek van het Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Het was bijzonder leuk ontelbare vergeten notitiebriefjes van Del Mar in de documenten terug te vinden: het bewijs dat hij niet tevreden was met fotokopieën!

Ook ben ik Dr. Otto Biba, conservator van dezelfde bibliotheek, zeer dankbaar voor zijn constructieve hulp en kennis ter zake, die hij met groot enthousiasme en warme menselijkheid aanbood.



DE INTEGRALE UITVOERING

In alle opzichten is het een fascinerende uitdaging om de integrale symfonieën uit te voeren met historische instrumenten, want dat kan ons confronteren met ongekennde schoonheid maar ook met onvermoede problemen.

Niemand minder dan Otto Klemperer verlangde ernaar, maar de tijd was toen nog niet rijp (of beter gezegd, de musici die het zouden gekund hebben waren er nog niet in voldoende getal om een volwaardig orkest te vormen).

Het Collegium Aureum, een groep gedreven pioniers onder de leiding van Franzjosef Maier, die op historische instrumenten speelden volgens de normen van die tijd, zetten in 1976 de zevende en de derde symfonie op plaat (Deutsche Harmonia Mundi). Het was een ontdekking. Beethoven, voor één keer niet voorgesteld als een heerser over de wereld, maar als een menselijk componist die gedachten en emoties uitdrukt, met de aangrijpende kleuren van het rijke instrumentarium, gespeeld door musici met kamermuziekmentaliteit.

Er volgden meer opnamen met historische instrumenten. In 1983 kwamen dan de uitvoeringen door de Hanover Band onder de leiding van Monica Huggett. De integrale symfonieën werden opgenomen door het Orkest van de achttiende eeuw onder de leiding van Frans Brüggen en drie Engelse orkesten, de Hanover Band (Roy Goodman), The London Classical Players (Roger Norrington) en het Orchestre Révolutionnaire et Romantique (John Eliot Gardiner). Deze opnamen waren grensverleggend en werden de nieuwe referentie.

Recenter onderzoek van het Weense instrumentarium uit het begin van de 19de eeuw bracht echter aan het licht dat het Weense instrumentarium ten tijde van Beethoven heel specifiek was, en dat de diapason (pitch, stemtoon) in Wenen veel hoger was dan tot dusver vermoed werd.

Dit bracht Anima Eterna Brugge er toe om in 1996-97 Schuberts acht symfonieën op Weens instrumentarium te spelen. Dat gaf zo'n nieuwe kijk op de composities, dat Anima in 1998-99 Beethovens symfonieën wou „herontdekken”. We hebben er toen echt een workshop van gemaakt, en de symfonieën daarna nog regelmatig uitgevoerd.

Deze integrale is niet de eerste en zeker ook niet de laatste, maar brengt een nieuwe lezing en een nieuwe klank onder de aandacht. Op deze manier hopen we een bijdrage te leveren tot het steeds verder proberen begrijpen van de muziek van één van de grootste meesters van ons patrimonium.



DE KRACHTLIJNEN VAN DE UITVOERINGEN DOOR ANIMA ETERNA BRUGGE

Instrumentarium en speelwijze

- De houten blaasinstrumenten zijn overwegend van Weense factuur. De instrumenten zijn deels originelen, deels kopieën. De klank- en kleurbalans van deze „Weense groep” geeft diversiteit en eigenheid in de individuele karakters en toch een mooie versmelting van de timbres (men noemde de blazersgroep destijds terecht de „Harmonie”).
- De koperen blaasinstrumenten zijn, zoals toen in Wenen gebruikelijk, eerder conservatief: natuurtrompetten met een stralend open karakter die toch prachtig mengen met de houtblazers en enggemensureerde trombones.
- De hoorns zijn bijzonder door hun brede en getimbreerde gezang, maar kunnen ook heel fors en dramatisch zijn, bijvoorbeeld op gestopte tonen.
- Binnen de blazersgroep zijn de verhoudingen optimaal: bij de houtblazers is er een mooie balans tussen hoog, midden en laag; de hoorns sluiten door hun uitgebreide dynamiek zowel bij pianissimo houtblazers aan, als bij fortissimo trompetten en trombones.
- De strijkinstrumenten zijn met dikke snaren uit darm bespannen en worden bespeeld met stokken die voor Beethoven nog „modern” waren, afgewisseld met meer conservatieve stokken. Voor de keuze van streeksoorten en stokindelingen vormt de “Violinschule” van Spohr het uitgangspunt, waardoor er meer levendigheid in de ritmiek ontstaat en meer detail in de articulatie. Een gedoseerd vibrato hoort vanzelfsprekend bij deze esthetiek.
- Nota van Tom Devaere, contrabassist: „Voor deze integrale kozen we voor de in die tijd moderne kwartstemming, waarbij we twee instrumenten hadden met een noodzakelijke lage C’. De instrumenten waren alle voorzien van frets die de articulatie én klankhelderheid ten goede kwamen. Hiervoor gebruikten we ook een mooie ‘Wiener Melange’ van strijkstokken waaronder het gekende ‘Dragonetti-model’. In het begin van de 19de eeuw was de contrabas-strijkstok nog niet zo sterk geëvolueerd als die van de hoge strijkers. Er waren toen verschillende modellen in gebruik, wat een mooi kleurenpalet opleverde.”

Stemtoon (pitch, diapason)

- Er werd gekozen voor de Weense stemming (tussen 435 en 448 Hz.), gebaseerd op de historische



instrumenten die nog in originele conditie aangetroffen kunnen worden. Op basis van de beschikbare blaasinstrumenten kozen wij voor 440 Hz. Het klankbeeld is dramatischer dan voorheen en het orkest klinkt tegelijk donker en toch transparant en briljant.

430 of zelfs 415, zoals voor kort nog toegepast werd, hebben we afgewezen, omdat de bewaarde Weense blaasinstrumenten aangeven dat deze stemming te laag is. Ook de Weense pianofortes uit Beethovens tijd functioneren zowel akoestisch als technisch (zowel op de originelen als de reconstructies) beter en stabiel in hogere stemmingen (tenminste: indien de juiste snaren gebruikt worden).

De samenstelling van het orkest

– Beethoven schrijft in de regel voor een enkelvoudige blazersbezetting (4 x 2 hout, twee hoorns, twee trompetten), pauken en strijkers, een bezetting die Haydn en Mozart in hun latere werken ook toepasten. Een enkele keer wijkt hij daarvan af (bijvoorbeeld slechts één fluit in de 4de symfonie). In twee symfonieën gebruikt hij meer hoorns: 3 in de Eroica, en 4 in de negende. Twee trombones komen voor in de zesde, drie trombones - zoals in de kerkmuziek - in de vijfde en de negende. In deze laatste symfonieën voegt hij ook piccolo en contrafagot toe. In de negende tenslotte komen er naast de pauken nog drie slaginstrumenten bij: de toen erg populaire „Turkse” muziek.

– De Weense orkestactiviteit in kerken, scholen, theaters, amateurkringen, danszalen, binnen de adel en aan het hof, was bijzonder druk en niet gestandaardiseerd. Soms speelde men met een enkelvoudige strijkersbezetting (5 musici), met een groter gezelschap. Beethoven speelde naar gelang de gelegenheid met 4 eerste violen, 4 tweede violen, 3 altviolen, 2 violoncelli en één contrabas (dus met 14 strijkers), tot 6 eerste violen, 6 tweede violen, 4 altviolen, 3 violoncelli en 3 contrabassen (een totaal van 22 strijkers). Deze laatste bezetting werd vaak toegepast in zeer grote zalen (Theater an der Wien met 2200 zitplaatsen, Kärntertortheater - afgebroken in 1870 - met 2400 zitplaatsen). Bij speciale gelegenheden werden soms meer musici ingeschakeld maar nooit tot de getallen, waarmee de symfonieën vandaag doorgaans uitgevoerd worden.

Een belangrijk element in de beoordeling van al deze cijfers, is niet zozeer de grootte van de zaal, dan wel, dat in die dagen de orkesten deels bestonden uit professionelen, deels uit dilettanten, vooral bij de strijkers. Iedereen die met minder professionele spelers gewerkt heeft, weet dat er in dat geval meer spelers nodig zijn om tot een goed of acceptabel resultaat te komen.



In het huidige concertleven zijn er vreemde praktijken ontstaan. Enerzijds laat men Beethovens orkestwerk doorgaans uitvoeren door een strijkersbezetting van circa 60 musici (dus tot driemaal meer dan in Beethovens tijd), met als argument dat de zalen nu groter zijn (wat, algemeen gesproken, niet gesteld kan worden), anderzijds organiseert men in dezelfde zalen Liedrecitals en strijkkwartetuitvoeringen (die bedoeld waren voor kleine ruimten) zonder het aantal musici op te voeren. Met meer musici wordt de klank niet sterker, maar minder precies, minder geëngageerd, minder kleurrijk, minder spannend zowel voor de spelers als voor de luisteraars. Als het orkest gezond, zuiver, beheerst, met intelligentie en gevoel speelt op het juiste instrumentarium, voldoet een dergelijke bezetting ook in grotere zalen (en uiteraard ook voor een opname). Trouwens, de balans binnen het orkest is afhankelijk van de aard van toonvorming binnen de verschillende groepen en de mate waarin tot een eenheid gekomen wordt.

Voor onze integrale kozen we voor een strijkersbezetting van 6-6-5-4-3 = 24 strijkers (behalve voor de negende symfonie: 8-8-6-6-5). Voor de eerste symfonie brengt ons dat bij een tuttibe-zetting van 37 musici, voor de vijfde bij 42 musici. Dat kan voor velen (vooral op papier) (te) weinig lijken, maar vergeten we niet dat voor het spelen van één stem er nog steeds zes eerste violen tegenover één fluit staan. Vermenigvuldigen van een unisono levert in de praktijk zeer weinig volumewinst op. Versterking bekommt men door het aantal partijen te vermeerderen (zie enerzijds Gabrieli, anderzijds Ravel...). Daar staat tegenover dat een strijker in een kleinere bezetting veel solistischer en dus sterker zal spelen zonder het contact te verliezen met het volledige orkest.

Akoestiek in Beethovens tijd

In het boek “Beethovens Konzerträume” van Stefan Weinzierl (Verlag Bochinsky, Frankfurt, 2002) wordt uitgebreide informatie verstrekt over de zalen waarin Beethoven optrad. Sommige waren zeer groot, andere eerder klein. In de regel paste Beethoven zijn bezetting niet aan de ruimte aan (behalve als het niet anders kon zoals in het Palais Lobkowitz met een zaal van slechts 15 m lang en 7 m breed!).

Weinzierl berekende de nagalmtijd van de verschillende zalen en kwam op waarden van 0,6 tot 5,5 seconden, met grote verschillen tussen een lege en een volle zaal.

Over het algemeen werden houten banken gebruikt, een stenen vloer en gepleisterde muren. Eerder een harde akoestiek dus, die weinig overeenkomst vertoonde met onze (moderne) zalen.



Naast 261 pagina's beschouwingen, analyses en berekeningen vond de auteur ook nog tijd voor een humoristische mededeling :

„Allerdings müsste ein Orchester in der Größenordnung von tausend Musikern besetzt sein, um in der Berliner Philharmonie ein vergleichbares Klangvolumen hervorzubringen wie die Lobkowitzsche Kapelle bei den Aufführungen der 3. Symphonie im fürstlichen Palais.“

Vocale solisten en koor in de negende symfonie

Een juiste casting van de solisten is niet eenvoudig: Beethoven stelt zeer grote eisen aan de solistische partijen, en toch moeten de solisten ook in staat zijn perfect in ensemble te zingen met een gecontroleerd vibrato en een goede intonatie.

Deze overwegingen waren ons uitgangspunt bij het uitnodigen van de vier solisten.

Bij het koor is de situatie wellicht nog moeilijker, want Beethoven vraagt een uiterste kracht en beheersing van de koorzangers. Meestal wordt er geopteerd voor een heel groot koor, dat dan helaas niet uitsluitend uit professionele stemmen bestaat. Anima Eterna Brugge koos voor een kleiner koor van zeer krachtige stemmen: 6 stemmen per partij (zoals bij de violen), opgesteld in kwartetvorm, links en rechts van het orkest, wat de transparantie en de présence ten goede kwam.

De tempi

Tempi worden meestal beoordeeld in relatie tot andere uitvoeringen. Als referentie dienen meestal de realisaties van musici met faam. Over het algemeen spreekt men dan van langzamer of sneller, alsof er geen andere elementen zouden zijn die de perceptie van het tempo beïnvloeden. Maar ook luistergewoonten en onderwijstradities zijn daarbij van belang. Een tempokeuze zou dus een kwestie zijn van smaak, stijl of zelfs van “niveau”.

De historische bronnen spreken dit echter formeel tegen, en waarschuwen tegen willekeur. Het begrip «interpretatie» werd tot omstreeks 1850 niet gebruikt. Hoe volmaakter een musicus de kunst van de «voordracht» beheerste, hoe meer hij geapprecieerd werd. En deze kunst - zoals elke echte kunst - was gebaseerd op honderden regels en raadgevingen, als resultaat van jarenlange ervaring.

Eén der belangrijkste regels stelt dat de componist zelf het tempo in de compositie vastlegde. Dit is logisch omdat het tempo en de graad van stabiliteit ervan mee de structuur en het karakter van een compositie bepalen. Het tempo heeft ook invloed op de articulatie, de frasering en de dynamiek. Een



prachtige compositie van een bekwaam componist kan slechts schitteren wanneer ze uitgevoerd wordt conform zijn ideeën. Beethoven was gefascineerd door de metronoom - een uitvinding van Johann Nepomuk Mälzel - en probeerde de tempi van zijn werken vast te leggen. Steeds weer hamerde hij op het belang van het juiste tempo.

Over de juistheid van Beethovens metronoomaanduidingen is er decennia lang gediscussieerd. Ook vandaag beweren bepaalde uitvoerders dat de tempi over het algemeen te snel zijn, zowel voor langzame als snelle bewegingen.

Ik heb moeten vaststellen dat bij het spelen op hedendaags instrumentarium de tempi inderdaad onspeelbaar lijken, omdat zowel het instrument als de speeltechniek en speelstijl horen bij een ander soort muziek. Bij het uitproberen met Anima kwam ik tot de vaststelling dat Beethovens tempi juist zijn, maar slechts functioneren als ze gerealiseerd worden met het juiste instrumentarium en een niet te grote orkestbezetting door een orkest van professionele musici met kamermuziekprofiel. En frasering, articulatie en dynamiek moeten op elkaar afgestemd zijn. Een ander probleem: wanneer de uitvoerder de snelheid weliswaar perfect realiseert, maar de metrische microstructuur onder- of overaccentueert, zal hij het gevoel hebben dat het aangegeven tempo niet correct is.

Een laconieke mededeling vinden we in de fluitmethode van Quantz: als een werk niet goed klinkt in een bepaalde ruimte, mag men de voordracht niet wijzigen, maar moet men een ander en geschikter werk uitvoeren.

Carl Czerny, trouwe leerling van Beethoven, schreef in 1839 :

„Nächst dem reinen Vortrag ist nichts wichtiger, als die richtige Wahl des Tempo. Die Wirkung des schönsten Tonstückes wird gestört, ja ganz vernichtet, wenn man es entweder übereilt, oder, was noch schlimmer ist, allzuschleppend ausführt. “

De vertragingen op cadensen en bij het einde van een werk

Czerny waarschuwde reeds tegen wat hij een slechte gewoonte noemde. 150 jaar later is die nog niet uitgeroeid. Beethovens slotpassages zijn gecomponeerd met het oog op spankracht en ritme. Ze verdienen het gerealiseerd te worden in tempo.

Dynamiek

Beethoven was voor zijn tijd uiterst modern. Maar Beethovens modernisme paste minder in het



tijdsbeeld dat men zich later vormde. In de postume edities heeft men daarom getracht een gedeelte van dit modernisme weg halen. Zo werd de contrastdynamiek afgezwakt door de toevoeging van overgangsdynamiek. Maar Beethovens muziek is dramatisch, gedurfd en op de man af. Zijn muziek kan dus ervaren worden als schokkend.

Nawoord

Elke compositie van Beethoven roept honderden vragen op, ook als de instrumentenkeuze juist is, ook als het bronnenmateriaal grondig onderzocht is. We vonden wel antwoorden, maar voor elk antwoord vonden we een nieuwe vraag. Het blijft steeds zoeken, afwegen, uitproberen.

Maar één zaak is zeker. Als door dit alles de kracht en de poëzie van Beethoven er bij winnen, is ons doel bereikt.



AUF DER SUCHE NACH EINER VERGANGENEN ZEIT: BEETHOVEN UND SEIN ORCHESTER

VON JOS VAN IMMERSEEL

Millionen werden auf Auktionen für ein Manuskript Beethovens bezahlt - nicht nur für seine Partituren, sondern sogar für Briefe und Notizen. Millionen Besucher strömen jährlich durch die vielen Museen, die ihm gewidmet sind, und pilgern zu seinen Erinnerungsstätten. Seine Büste schaut auf zahllose Klaviere oder von Kaminsimsen herab, sein Porträt ziert Briefmarken und (als Hologramm) sogar Kreditkarten. Beethoven gilt eben als größter Komponist der westlichen Welt. 1977 nahmen die Raumsonden Voyager 1 und 2 seine Musik mit ins All, um über sie mit möglicherweise existierenden außerirdischen Zivilisationen zu kommunizieren! Viele sehen in Beethoven den ersten «modernen» Komponisten, einen Helden, der selbst Napoleon in den Schatten stellt, ein Genie, einen Übermenschen. Dennoch: Man kann einem Komponisten keinen größeren Respekt zollen, als indem man seine Musik ernst nimmt. Die wahrhaft großen Geister wollen einzig und allein in ihrer Arbeit verstanden werden. So auch Beethoven. Das zeigt etwa der Bericht des Pianisten und Komponisten Ferdinand Ries über seinen Unterricht bei dem Meister. Ries schreibt:

«Wenn ich mich in einer Passage verspielte, eine falsche Taste anschlug oder falsche Intervalle griff (...) machte er selten eine Bemerkung. Traf ich aber etwa aus Übermut den Ausdruck eines Crescendos nicht richtig oder begriff ich die Tiefe eines Werkes nicht, wurde er sehr zornig, denn, so sagte er, die ersteren Fehler seien Zufälle, die letzteren aber entstünden aus Mangel an Bildung, Sensibilität oder Aufmerksamkeit.»

Wir haben nicht das Glück, dem Meister seine Werke vorspielen zu dürfen, um seine genauen Absichten zu erfahren. Sein Kunstverstand, der es ihm erlaubte, seine tiefsten Gedanken in Musik auszudrücken, war ohne Gleichen. Auch seine Kenntnis der Instrumente seiner Zeit und ihrer Eigenschaften überragte die jedes anderen. Wie können wir uns heute einen Begriff davon machen?

Am meisten wird man seiner Musik durch eine Interpretation gerecht, die Strenge mit Freiheit verbindet. Strenge heißt Respekt vor der Partitur, Verwendung der vom Komponisten vorgeschriebenen



Instrumente, Rückgriff auf die Selbstverständlichkeiten seiner Zeit: Stimmtonhöhe, Spieltechnik, Orchesterbalance, Umsetzung der verlangten Tempi etc. Freiheit ist das Recht, ein Mensch der Gegenwart mit *ihrem* Wissen und *ihren* Gefühlen zu sein (natürlich jeweils in individueller Ausprägung), alle zur Verfügung stehenden Mittel und Erkenntnisse dosiert einzusetzen und das Ganze in einem heutigen Kommunikationsakt weiterzugeben.

DIE NEUN SYMPHONIEN UND BEETHOVENS TAUBHEIT: DICHTUNG UND WAHRHEIT

Beethovens Symphonien sind wahrscheinlich das größte Zeugnis seiner Meisterschaft. Sie wurden immer als Ganzes gesehen, im Gegensatz zu den Symphonien Schuberts, von denen viele unvollendet blieben. Auch Beethoven hat mehrere unveröffentlichte Werke hinterlassen. Gustav Nottebohm übertrieb aber sicher, als er 1887 meinte, die Fragmente beliefen sich auf 50 Stück. Richtig ist, dass sich Beethoven bis zu seinem 30. Lebensjahr auf der Suche nach akzeptablen Leistungen auf sinfonischem Gebiete abmühte. Mit 30 nahm er schließlich die Hürde und komponierte seine «erste» Symphonie. Der geniale Septimen-Akkord, mit dem sie beginnt, ist jedoch kein «Genieblitz», sondern das Ergebnis zähen Ringens um eine Sprache, die sich von seinen Vorläufern, den Giganten Mozart und Haydn, abhebt. Beethoven hatte auch nicht die Absicht, seine Arbeit an dieser Gattung mit der 9. Symphonie zu krönen. Er schrieb bereits seine 10. Symphonie, wollte sie auch beenden. Ihr Skizzen-Material ist aber so summarisch geblieben, dass es für eine fundierte Rekonstruktion heute nicht ausreicht.

Wir wissen auch, dass es sich Beethoven beim Komponieren nicht leicht machte. Sein Arbeitsprozess war ein erbitterter Kampf mit der Materie. Die über und über mit Strichen und Korrekturen übersäten Manuskripte zeigen es überdeutlich. Man sieht es aber auch den fertigen Partituren an: Jeder Takt verrät die Entschlossenheit, den größten Ausdruck aus der kleinsten Note zu holen. Für seine Verleger war er vermutlich der reinste Alptraum: Erst mussten sie sich in seinen chaotischen Manuskripten zurechtfinden, dann überschüttete er sie mit einer Flut von Briefen, in denen er seinem Missvergnügen über scheinbar winzigste Details keinerlei Zügel anlegte. Schaut man sie sich aber genauer an, merkt man, dass sie von entscheidender Bedeutung für die Interpretation sind.

Die ersten sechs Symphonien folgen in regelmäßigen Abständen aufeinander: 1800, 1802, 1803, 1806, 1804-1808, 1807/08. Nach einer kurzen Pause entstehen nahezu gleichzeitig die Symphonien Nr. 7



und 8. Schenkt man Beethovens Schüler Carl Czerny Glauben, so war sein Gehör bis dahin noch sehr gut:
«Obwohl schon seit 1800 an Ohrenschmerzen u. drgl. leidend, hörte er doch vollkommen gut sowohl Sprache wie Musik bis beiläufig zum Jahre 1812. Noch in den Jahren 1810 und 1812 studierte ich bey ihm mehreres ein und er corrigirte mit grösster Genauigkeit so gut wie 10 Jahre früher. Aber erst um das Jahr 1817 wurde die Taubheit so stark, dass er auch die Musik nicht mehr vernehmen konnte.»
(Zitiert nach Paul Badura-Skoda UE 13340).

Über die 9. Symphonie (1822/24 vollendet) berichtet Czerny, von ihr seien
«die 3 ersten Sätze in früherer Zeit / wo er noch hörte / entworfen [worden]. Das Chorfinale ist im gehörlosen Zustand geschrieben.» (Ebda.)

Beethovens Taubheit ist sicher eine der Ursachen für den apokalyptischen Charakter des Werkes wie auch für ihre nahezu unüberwindlichen spieltechnischen Ansprüche. In den acht vorangehenden Symphonien war er sich hingegen sehr wohl (auch hörend) bewusst, was er tat und was er klanglich erreichen wollte. Theorien wie «Beethoven war taub und interessierte sich nicht für die Interpretation seiner Werke» oder «Beethoven war mit den Musikern und Instrumenten seiner Zeit unzufrieden; er komponierte für die Zukunft und für die Welt» werden durch die zeitgenössischen Quellen und Rezensionen eindeutig widerlegt.

NOTENTEXT, PARTITUREN UND STIMMEN

Bei Beethoven ist es nicht leicht, die Fassung letzter Hand eines Werkes zu ermitteln. In Bibliotheken und Archiven finden sich zu jedem zahllose Handschriften und unterschiedlichste Ausgaben mit und ohne Korrekturen, zuweilen aus den unterschiedlichsten Arbeitsphasen. Um sich hier einen zuverlässigen Überblick zu verschaffen, müsste man ein enormes Pensum an Forschungsarbeit absolvieren. Der aktive Musiker kann da nicht umhin, sich auf die Quellenkritik wissenschaftlicher Herausgeber zu verlassen. Wir haben uns bei unserer Einspielung im Wesentlichen auf die relativ neuen Kritischen Ausgaben von Jonathan Del Mar im Bärenreiter Verlag gestützt und danken dem Verlag wie auch dem Herausgeber für ihre wertvolle Unterstützung.

Darüber hinaus habe ich selbst Quellenstudien betrieben, vor allem in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Ich hatte das Vergnügen, zahllose Notizzettel Del Mars in den Dokumenten zu finden: Beweis dafür, dass er sich nicht damit zufrieden gab, mit Fotokopien zu arbeiten!



Ich bin Dr. Otto Biba, dem Konservator der Bibliothek, für seine konstruktive Hilfe und Sachkenntnis dankbar, die er aufs herzlichste und mit großer Begeisterung mit mir teilte.

DIE GESAMTAUFNAHME

Die Gesamtaufführung der Beethovenschen Symphonien auf Instrumenten seiner Zeit ist in jeder Hinsicht eine faszinierende Herausforderung, die verborgene Schönheiten, aber auch ungeahnte Probleme zutage fördert. Sogar Otto Klemperer hatte so etwas vor, doch war die Zeit noch nicht reif dafür. Genauer gesagt: Es gab noch zu wenige Musiker, die auf historischen Instrumenten spielen konnten, um ein ganzes Orchester zusammenzustellen. 1976 spielte das *Collegium Aureum*, ein engagiertes Pionier-Ensemble unter Franzjosef Maier, die 7. und 3. Symphonie auf historischen Instrumenten ein (Deutsche Harmonia Mundi). Eine Entdeckung! Hier wurde Beethoven einmal nicht als selbstherrlicher Herrscher der Welt hingestellt, sondern als zutiefst menschlicher Künstler, der seine Gedanken und Gefühle durch beredte Nuancen eines farbigen Instrumentariums in den Händen von kammermusikalisch denkenden Musikern ausdrückt.

Andere Einspielungen auf historischen Instrumenten folgten dem Beispiel. 1983 erschienen die Interpretationen der *Hanover Band* unter Monica Hugget, später die Gesamtaufnahme des *Orchesters des 18. Jahrhunderts* unter Frans Brüggem und drei englische Gesamtaufnahmen: die der *Hanover Band* unter Roy Goodman, der *London Classical Players* unter Roger Norrington und des *Orchestre Révolutionnaire et Romantique* unter John Eliot Gardiner. Alle diese Aufnahmen eröffneten neue Perspektiven und setzten neue Maßstäbe.

Jüngere Forschungen zum Instrumentarium, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Wien verwendet wurde, ergaben jedoch, dass es ein ganz besonderes Instrumentarium war und dass unter anderem der Wiener Stimmtön höher lag, als bisher angenommen. So begann *Anima Eterna Brugge* in der Spielzeit 1996/97 damit, Schuberts Symphonien auf Wiener Instrumenten zu spielen. Das erlaubte uns, die Werke in einem solchen Grade neu zu sehen, dass das Ensemble 1998/99 beschloss, auch Beethovens Symphonien «neu zu entdecken». Wir haben damals einen regelrechten Workshop durchgeführt und die Symphonien von da an regelmäßig aufgeführt.

Die vorliegende Gesamteinspielung ist nicht die erste und wird auch nicht die letzte bleiben, aber sie bietet eine neue Lesart und ein neues Klanggewand an. Wir hoffen mit ihr, die auch einige der



Ouvertüren enthält, einen Beitrag zum besseren Verständnis der Werke eines der größten Meister der Weltkultur zu leisten.

HAUPTPUNKTE DER INTERPRETATION VON ANIMA ETERNA BRUGGE

Instrumente und Spielpraxis

- Die Holzbläser sind überwiegend Wiener Bauart, einige davon alt, andere Kopien. Klangbalance und Farbe dieses «Wiener Ensembles» gestatten dem einzelnen Instrument, seinen individuellen Charakter und seine Persönlichkeit zur Geltung zu bringen, sich aber auch mit den anderen Instrumenten aufs Schönste zu mischen. Nicht umsonst bezeichnete man die Bläsergruppe damals als «Harmoniemusik».
- Die Blechbläser, wie sie in Wien gebräuchlich waren, haben sich länger gehalten. Die Naturtrompeten mischen sich mit ihrem brillanten, offenen Klang wunderbar mit dem Holz und den eng mensurierten Posaunen. Die Hörner zeichnen sich durch ihren breiten, warmen Gesang aus, können aber auch sehr forsch und dramatisch klingen, besonders in den gestopften Tönen.
- Innerhalb der Bläsergruppe sind die Proportionen ideal. Das Holz hält eine schöne Balance zwischen hohem, Mittel- und Bassregister. Die Hörner nehmen kraft ihrer breiten dynamischen Palette eine Mittlerrolle zwischen den *pianissimo* Holz- und den *fortissimo* Blechbläsern ein.
- Auf die Streichinstrumente wurden dicke Darmsaiten aufgezogen und wir benutzen nebeneinander «moderne» und traditionelle Bögen der Beethoven-Zeit. In Phrasierung und Bogenstrich war Ludwig Spohrs *Violinschule* unser Ausgangspunkt, was zu größerer rhythmischer Lebendigkeit und detaillierterer Artikulation führt. Ein wohldosiertes Vibrato gehört, wohl verstanden, zu dieser Ästhetik.
- Tom Devaere, Kontrabass, merkt zum Streichinstrumentarium an: «Für diese Gesamtaufnahme haben wir unsere Instrumente, wie damals modern, in Quartan gestimmt. Wir hatten zwei Instrumente mit dem benötigten tiefen C'. Alle Instrumente sind mit Bündeln ausgestattet, was Artikulation und Klarheit des Klanges verbessert. Außerdem verfügen wir über eine schöne «Wiener Mischung» von Bögen, darunter auch der berühmte Dragonetti-Bogen. Anfang des 19. Jahrhunderts war der Kontrabass-Bogen noch nicht so weit entwickelt, wie der der höheren Streichinstrumente. Wir bedienten uns der unterschiedlichsten Modelle und erzielten dadurch eine reizvolle Palette an Klangfarben.»

Stimmton

Wir haben uns auf der Grundlage historischer Instrumente, die in ihrem Originalzustand erhalten sind,



für die Wiener Stimmung zwischen 435 und 448 Hz entschieden. Bei den Blasinstrumenten, die uns zur Verfügung standen, haben wir dem Stimmtton $a=440$ Hz den Vorzug gegeben. Dadurch wird das Klangbild dramatischer als in der tieferen Stimmung. Der Orchesterklang ist dunkel, aber trotzdem transparent und leuchtend. Wir haben uns von der Stimmung $a=430$ Hz oder sogar 415 Hz, wie sie noch vor kurzem gebräuchlich war, verabschiedet, weil die erhaltenen Blasinstrumente eindeutig zeigen, dass er zu tief ist. Auch die Wiener Pianofortes der Beethoven-Zeit (Originalinstrumente wie Nachbauten) funktionieren sowohl akustisch als auch technisch besser und sind stabiler, wenn sie höher gestimmt sind (vorausgesetzt, sie sind mit den richtigen Saiten bespannt).

Besetzung

– Beethoven schrieb, wie Haydn und Mozart in ihren späteren Werken, meist für doppelte Bläserbesetzung (4 x 2 Holzbläser, zwei Hörner, zwei Trompeten), Pauken und Streicher. Er wich nur selten von diesem Dispositiv ab: z.B. in der 4. Symphonie, wo nur eine Flöte verlangt wird. In zwei seiner Symphonien kommen mehr als zwei Hörner vor: 3 in der *Eroica*, 4 in der *Neunten*. In drei Symphonien werden Posaunen eingesetzt: 2 in der *Sechsten*, 3 (wie in der geistlichen Musik) in der *Fünften* und *Neunten*. In letzteren beiden treten zusätzlich Pikkoloflöte und Kontrafagott hinzu. Schließlich wird das Schlagwerk der *Neunten* um drei Instrumente erweitert: die einst so populäre «Türkenmusik».

– In Wien gab es zwar eine lebendige Orchesterkultur in Kirchen, Schulen, Theatern, Liebhaberkreisen, Ballsälen, Adelspalais und bei Hofe, aber sie war nicht normiert. Manchmal bestanden die Ensembles bloß aus fünf Streichern, manchmal aus mehreren Musikern für jede Stimme. Beethoven spielte je nach Gelegenheit mal mit je 4 ersten und zweiten Geigen, 3 Bratschen, 2 Celli und 1 Kontrabass, also 14 Streichern, mal mit je 6 ersten und zweiten Geigen, 4 Bratschen, 3 Celli und 3 Kontrabässen, also 22 Streichern. Diese größere Besetzung reichte für die größten Säle der Stadt wie das Theater an der Wien mit 2200 Plätzen. Zu ganz großen Anlässen setzte man auch noch mehr Musiker ein, aber niemals so viele, wie wir sie heute üblicherweise verwenden, wenn wir seine Symphonien aufführen. Was bei der Interpretation solcher Zahlen entscheidend ist, ist nicht so sehr die Größe des Saales, als vielmehr der Umstand, dass die Orchester damals nur zum Teil aus Profi-Musikern bestanden, zum andern Teile aber aus Amateuren, besonders in den Streichergruppen. Jeder, der jemals mit nicht vollprofessionellen Musikern gearbeitet hat, weiß, dass man in diesem Falle ein größeres



Orchester braucht, um zu guten, sprich: akzeptablen Ergebnissen zu kommen. Wir erleben heute seltsame Praktiken im Konzertalltag. Einerseits spielt man Beethovens Orchesterwerke mit einer generellen Besetzung von 60 Streichern (also fast dreimal so vielen wie zu seiner Zeit) – angeblich, weil die Säle heute größer seien. Andererseits werden in denselben Sälen aber auch Liederabende und Streichquartett-Konzerte veranstaltet (mit Werken, die nun wirklich für kleinere Säle geschrieben wurden), ohne dass man auch hier die Originalbesetzung verdreifachen würde. Wenn man Ensembles vergrößert, erhält man keinen größeren Klang, sondern einen unschärferen, unpersönlicheren, farbloseren, und zwar auf Spieler- wie auf Hörerseite. In dem Moment, in dem ein Orchester in der Originalbesetzung und auf dem richtigen Instrumentarium vernünftig, sauber, diszipliniert, mit Intelligenz und Gefühl spielt, reicht es auch für größere Säle vollkommen aus (und natürlich für CD-Aufnahmen). Außerdem hängt die Balance im Orchester von der Tonbildung innerhalb der Gruppen und von dem Maß ab, in dem man zu einer einheitlichen Lesart findet.

Für unsere Gesamtaufnahme haben wir uns für eine Streicherbesetzung von 6-6-5-4-3 = 24 Musikern entschieden (bis auf die *Neunte*: 8-8-6-6-5). Damit kommen wir auf eine Tutti-Besetzung von 37 Musikern bzw. 42 in der *Fünften*. Auf dem Papier mag das (zu) klein erscheinen. Man darf aber nicht vergessen, dass man, um eine Stimme zu spielen, immer 6 Geigen auf 1 Flöte braucht. In der Praxis bringt die Vervielfachung des Unisonos nur einen geringen Zuwachs an Klangvolumen. Wenn es lauter werden soll, muss man die Zahl der Stimmen vergrößern (siehe Gabrieli, siehe Ravel). In einem weniger großen Instrumental-Ensemble spielt der Einzelne aber mehr wie ein Solist, also mit größerer Kraft, ohne dabei den Kontakt mit den Anderen zu verlieren.

Die Akustik zur Zeit Beethovens

Stefan Weinzierl beschreibt in seinem Buch *Beethovens Konzerträume* (Frankfurt a.M., 2002) detailliert die Säle, in denen Beethoven aufgetreten ist.

Einige waren riesig, andere eher klein. Im Allgemeinen passte Beethoven seine Besetzungen den jeweiligen Konzertsälen *nicht* an, es sei denn, er hatte keine andere Wahl, wie im Palais Lobkowitz, wo der Saal 15 m in der Länge und 7 m in der Breite maß. Weinzierl berechnete auch die Nachhallzeit der unterschiedlichen Säle und kam auf Werte zwischen 0,6 und 5,5 Sekunden, wobei der Umstand, ob die Säle leer oder besetzt sind, zu starken Schwankungen führt. Die meisten Säle waren mit



Holzbänken, Steinböden und Stuckwänden ausgestattet. Ihre Akustik war also hart und hatte wenig mit der Akustik unserer modernen Konzertsäle gemein. Nach 261 Seiten Beschreibungen, Analysen und Berechnungen bringt der Autor sogar noch genug Humor für eine witzige Bemerkung am Rande auf. Er resümiert: «Allerdings müsste ein Orchester in der Größenordnung von tausend Musikern besetzt sein, um in der Berliner Philharmonie ein vergleichbares Klangvolumen hervorzubringen wie die Lobkowitzsche Kapelle bei den Aufführungen der 3. Symphonie im fürstlichen Palais.»

Vokalsolisten und Chor in der Neunten Symphonie

Eine angemessene Besetzung der Solo-Partien aufzutreiben, ist nicht leicht. Beethoven stellt sehr hohe Ansprüche an ihre solistischen Qualitäten, sie müssen aber auch in der Lage sein, perfekt im Ensemble zu singen, mit kontrolliertem Vibrato und guter Intonation. Solche Erwägungen haben uns bei der Wahl unserer Solisten geleitet. Die Wahl des Chores war vielleicht noch schwerer, denn der Komponist erwartet von seinen Chorsängern extreme Kraft und unfehlbare Beherrschung der stimmlichen Mittel. Meistens wird ein sehr großer Chor eingesetzt, der dann leider aber nicht durchgängig aus professionell geschulten Stimmen besteht. *Anima Eterna Brugge* hat sich für einen kleineren Chor mit sehr kraftvollen Stimmen entschieden: 6 in jeder Stimmlage (wie bei den Geigen), je in Quartetten links und rechts vom Orchester aufgestellt, was seiner Präsenz und Transparenz zugute kam.

Tempi

Meist werden *Tempi* im Vergleich mit Interpretationen anderer Dirigenten beurteilt, vor allem mit solchen namhafter Künstler. Man spricht dann davon, eine bestimmte Interpretation sei schneller oder langsamer als bei XYZ, als gäbe es keine anderen Kriterien für die Wahrnehmung eines Tempos. Doch auch Hörgewohnheiten und Lehrtraditionen können es beeinflussen. Die Tempofrage, sagen solche Leute, sei eine Frage des Geschmacks, Stils oder gar «Niveaus».

Die historischen Quellen widersprechen jedoch einer solchen willkürlichen Auffassung und warnen sogar davor. Bis ca. 1850 gab es den Begriff der «Interpretation» im musikalischen Sinne noch überhaupt nicht. Je vollkommener ein Musiker die *Kunst des «Vortrags»* beherrschte, desto höher wurde er angesehen. Und diese Kunst basierte, wie jede echte Kunst, auf Hunderten von Regeln und Ratschlägen, die das Ergebnis jahrelanger Erfahrung waren.



Eine der Hauptregeln besagte: Der Komponist selbst legt das Tempo seiner Komposition fest. Das ist logisch, tragen doch Tempo und der Grad seiner Konstanz (im Gegensatz zur Agogik) zur Struktur und zum Charakter einer Komposition bei. Das Tempo bestimmt in gleicher Weise Artikulation, Phrasierung und Dynamik. Die überragende Schöpfung eines begabten Komponisten kommt also nur zur Geltung, wenn sie nach seinen Vorstellungen interpretiert wird.

Beethoven war fasziniert von Mälzels Erfindung des Metronoms und versuchte die Tempi seiner Werke danach festzulegen. Das richtige Tempo war ihm immer wichtig. Die Richtigkeit seiner Metronomisierungen aber war jahrzehntelang Gegenstand heftigster Kontroversen. Noch heute meinen manche Interpreten, sie seien generell zu schnell: nicht nur in den schnellen Sätzen, sondern auch in den langsamen. Auch ich musste die Feststellung machen, dass sie auf heutigen Instrumenten offenbar wirklich nicht zu realisieren sind. Das liegt daran, dass moderne Instrumente nach Bau wie Spieltechnik für eine andere Art Musik geschaffen sind. Während unserer Versuche bei *Anima Eterna Brugge* kam ich jedoch zu dem Schluss, dass Beethovens Tempo-Angaben ziemlich präzise sind, aber nur auf guten Instrumenten, in einem nicht zu großen Orchester mit professionellen Musikern kammermusikalischer Schulung funktionieren können. Außerdem müssen Phrasierung, Artikulation und Dynamik perfekt aufeinander abgestimmt sein. Dabei tritt ein weiteres Problem auf: Akzentuiert man die Mikrostrukturen zu sehr oder zu wenig, klingt auch das perfekt realisierte richtige Tempo falsch. Quantz' Flötenschule gibt uns einen trockenen Rat: Wenn ein Stück in einem Raum nicht «klingt», soll man nicht den Vortrag ändern, sondern ein anderes, geeigneteres Stück spielen.

Karl Czerny, der treue Schüler Beethovens, bemerkte 1839: «Nächst dem reinen Vortrag ist nichts wichtiger, als die richtige Wahl des Tempos. Die Wirkung des schönsten Tonstückes wird gestört, ja ganz vernichtet, wenn man es entweder übereilt, oder, was noch schlimmer ist, allzu schleppend ausführt.»

Das rallentando in der Schlusskadenz eines Werks

Schon Czerny warnte vor der Gewohnheit, in der Schlusskadenz langsamer zu werden, was er fürchterlich fand. 150 Jahre später ist diese Gewohnheit immer noch nicht ausgestorben. Beethovens *Finali* beziehen ihre Wirkung aus zwei Dingen: Spannung und Rhythmus. Sie verdienen es, im richtigen Tempo gespielt zu werden.



Dynamik

Beethoven war ungewöhnlich modern für seine Zeit. Seine Modernität entspricht aber nicht dem Bild, das sich spätere Zeiten von seiner Zeit gemacht haben. In den Notenausgaben, die nach seinem Tod erschienen, versuchte man darum immer wieder, einen Teil seiner Modernität zu unterschlagen, indem man seine Kontrastdynamik durch glättende Zutaten im Sinne einer Übergangsdynamik abmilderte. Beethovens Musik aber ist dramatisch, kühn, direkt. Seine Musik kann und darf also als schockierend empfunden werden.

Nachwort

Jedes Werk Beethovens wirft Hunderte von Fragen auf, selbst wenn man die seiner Zeit entsprechenden Instrumente ausgesucht, sich eingehend mit den Quellen beschäftigt hat. Wir haben viele Antworten gefunden, aber hinter jeder Antwort tat sich eine neue Frage auf. Wir können nur unablässig suchen, abwägen, ausprobieren. Eines aber steht fest: Sollten unsere Bemühungen dazu geführt haben, die Kraft und Poesie von Beethovens Musik deutlich zu machen, dann haben wir unser Ziel erreicht.





Concertgebouw Brugge is an international music and performing arts centre with a focus on classical music and contemporary dance. As a commissioner and co-producer in collaboration with international partners, Concertgebouw Brugge supports both up-and-coming and established talents, locally and internationally. By focusing on creation the Concertgebouw wants stimulate and innovate the arts, to attract and involve a diverse audience, and to guide them on their path of discovery.

Therefore, the Concertgebouw is particularly proud to present this recording of its Orchestra In Residence, reflecting the splendid acoustics of its grand concert hall, and to thereby contribute to high-quality recordings of classical and contemporary repertoire to be enjoyed all around the world.

“Anima is honored to be the orchestra in residence of Concertgebouw Brugge. We could not wish for a better ‘home’: the continuous support allows us to explore ever more and new repertoire, and the acoustics are extraordinary. I sincerely wish us many happy returns!”

Jos van Immerseel

RECORDED FROM 10 TO 12 DECEMBER 2005 (SYMPHONIES NOS. 4 & 8, DIE GESCHÖPFE DES PROMETHEUS),
FROM 1 TO 4 MAY 2006 (SYMPHONIES NOS. 2 & 3, EGMONT, DIE RUINEN VON ATHEN),
FROM 13 TO 16 NOVEMBER 2006 (SYMPHONIES NOS. 6 & 7, CORIOLAN),
FROM 20 TO 21 APRIL 2007 (SYMPHONY NO. 1), FROM 17 TO 20 APRIL 2007 (SYMPHONY NO. 9)
AND FROM 20 TO 21 DECEMBER 2007 (SYMPHONY NO. 5, DIE WEIHE DES HAUSES) AT CONCERTGEBOUW BRUGGE

NORTHSTAR RECORDING SERVICES BV / HOLLAND RECORDING & MASTERING

BERT VAN DER WOLF ARTISTIC PRODUCER/BALANCE ENGINEER & EDITING

FIR SUIDEMA ASSISTANT RECORDING ENGINEER

Molenstraat 13 – 4175CA / Haaften - Netherland +31-418-594066

bert@northstarconsult.nl –www.northstarconsult.nl

Microphones & Pre-amplifiers : Sonodore; Cabling: Siltech PRO-S4 ;

Monitoring : Avalon Acoustics Professional Monitors – “Original High Resolution Surround Recording”

SOFIE TAES TEXT EDITING

MARTINE BOM FRENCH TRANSLATION

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

BORIS KEHRMANN GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS DESIGN & ARTWORK

VALÉRIE LAGARDE DESIGN IMAGE

DIRK VERVAET INSIDE PHOTOS (P.28-29)

KRISTIN DAEM INSIDE PHOTOS (P.60)

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSEEL ARTISTIC DIRECTOR

ANN TRUYENS EXECUTIVE DIRECTOR

Ezelstraat (Ezelpoort) 122 - B-8000 Brugge – Belgique tel 0032 50 95 09 29

info@animaeterna.be – www.animaeterna.be

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 380 © ZIG ZAG TERRITOIRES 2008

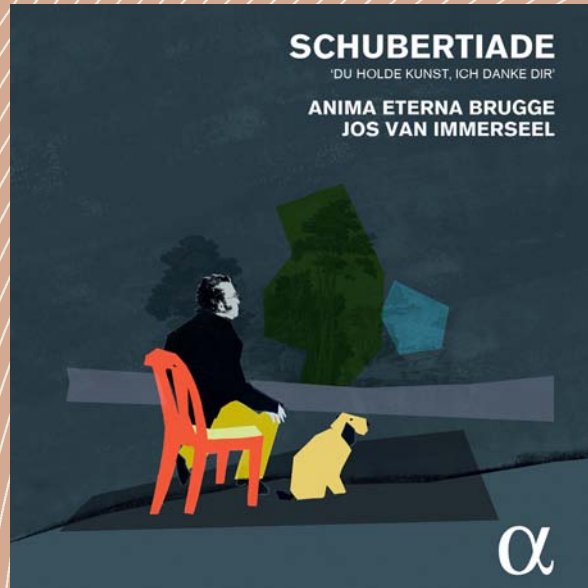
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2018

Anima Eterna Brugge wordt betoelaagd door de Vlaamse Gemeenschap.
Anima Eterna Brugge bénéficie du soutien de la communauté flamande.
Anima Eterna Brugge is orchestra in résidence of concertgebouw Brugge.



THE NEW WAY TO DISCOVER HIGH QUALITY CLASSICAL MUSIC
30.000 TRACKS AVAILABLE
EXCLUSIVE CONTENT
TRY NOW ON WWW.ALPHAPLAYAPP.COM

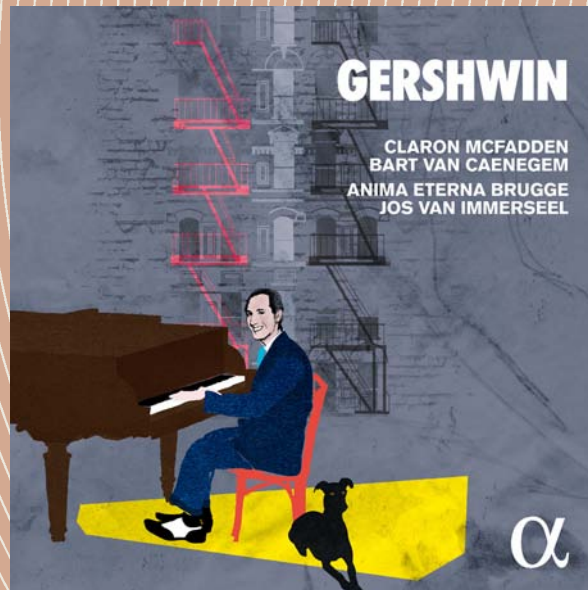
ALSO AVAILABLE



ALPHA 216



ALPHA 225



ALPHA 289