

Sinfonia grande

in G-dur

*804 im Anfang
des 19ten*

Louis van Beethoven

Op. 80



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Symphony No. 3 “Eroica” Op. 55

50'24

in E-flat major / en Mi bémol majeur / in Es-dur

- | | | |
|----------|----------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro con brio | 16'53 |
| 2 | II. Marcia funebre: Adagio assai | 16'11 |
| 3 | III. Scherzo: Allegro vivace | 5'29 |
| 4 | IV. Finale: Allegro molto | 11'48 |

12 Contretänze, WoO 14

13'01

- | | | |
|-----------|--|------|
| 5 | No. 1 in C major / <i>en Ut majeur</i> / in C-dur | 0'36 |
| 6 | No. 2 in A major / <i>en La majeur</i> / in A-dur | 0'38 |
| 7 | No. 3 in D major / <i>en Ré majeur</i> / in D-dur | 1'12 |
| 8 | No. 4 in B flat major / <i>en Si bémol majeur</i> / in B-dur | 0'55 |
| 9 | No. 5 in E flat major / <i>en Mi bémol majeur</i> / in Es-dur | 1'23 |
| 10 | No. 6 in C major / <i>en Ut majeur</i> / in C-dur | 1'43 |
| 11 | No. 7 in E flat major / <i>en Mi bémol majeur</i> / in Es-dur | 0'45 |
| 12 | No. 8 in C major / <i>en Ut majeur</i> / in C-dur | 0'55 |
| 13 | No. 9 in A major / <i>en La majeur</i> / in A-dur | 0'33 |
| 14 | No. 10 in C major / <i>en Ut majeur</i> / in C-dur | 1'21 |
| 15 | No. 11 in D major / <i>en Ré majeur</i> / in D-dur | 0'42 |
| 16 | No. 12 in E flat major / <i>en Mi bémol majeur</i> / in Es-dur | 2'16 |

Die Geschöpfe des Prometheus, Op. 43

The Creatures of Prometheus / Les Créatures de Prométhée

- | | | |
|-----------|---|------|
| 17 | Finale from the ballet music | 6'31 |
| | <i>Finale de la musique de ballet / Finale der Ballettmusik</i> | |
| | <i>(Publisher: Breitkopf & Härtel)</i> | |

Helsingborg Symphony Orchestra

Andrew Manze, conductor

Helsingborg Symphony Orchestra

[(P) = Principal; (C) = Co-Principal; (F) = First Principal]

- Violin I* *Dan Almgren (Concertmaster), Fredrik Burstedt (Concertmaster)
Kirsti Kuusk (Associate Concertmaster), Kristina Milton (C)
Anna Dagberg Persson, Jonas Dahlman, Örjan Jernstedt
Patrik Kimmerud, Michael Nolan ⁵⁻¹⁷, Ian Peaston ¹⁻⁴, Elsebeth Tofte-Hansen*
- Violin II* *Ann-Charlotte Ohlsson (P), Hedvig Oftedahl (C), Sylvia Bojsten-Hedborg
Thomas Hillerud, Karin Höglund Kristensen, Anna Kroeker
Birgitta Ljunggren, Ian Peaston ⁵⁻¹⁷, Mats Persson, KajseLotta Soleke ¹⁻⁴*
- Viola* *Markus Falkbring (P), Delphine Tissot (C), Lennart Palm, Erika Johansson
Ulf Johansson, Anneke Riemersma-Strandin, Yvonne Soelberg*
- Cello* *Johannes Rostamo (F) ¹⁻⁴, Christoffer Bergström (F) ⁵⁻¹⁷, Göran Lindström (C)
Lars Gahnshy, Dan Hedborg, Karin Jernstedt, Rami Heimolinna ⁵⁻¹⁷*
- Double Bass* *Roland Söderström (P), Anders Cornelius (C), Harry Ellström
Marcus Närvik, Lena Rönér*
- Flute* *Anders Jonhäll (P) ¹⁻⁴, Helena Granberg (P) ⁵⁻¹⁷, Sven-Olof Johansson*
- Oboe* *Manuel Schmidt (P), Carl Andersson*
- Clarinet* *Per Johansson (P), Åke Engström*
- Bassoon* *Magnus Nilsson (P), Emanuel Johansson*
- French Horn* *Åshild Henriksen (P) ^{1-4, 17}, Pär Enblom (C) ^{1-4, 5-16}
Karin Lindberg ⁵⁻¹⁷, Joakim Wåhlstedt ¹⁻⁴*
- Trumpet* *Jan Karlsson (P), Oscar Fransson*
- Timpani* *Ulf Svensson (P)*

The music presented here charts two careers, of a simple musical idea, from acorn to oak, and of its creator, from obscurity to daylight. First heard as the modest seventh of twelve ‘contredances’ (WoO 14), Beethoven set this gem of a melody in more resplendent surroundings in the finale of his first large-scale success in Vienna, the ballet *The Creatures of Prometheus*, Op.43 (1800-1). The following year, he used the theme and its bass line as the subject of *Fifteen Variations and a Fugue* for fortepiano, Op.35, now known as the ‘*Eroica Variations*’, before immortalizing them in the finale of his Third Symphony, arguably the greatest and most important symphony ever written. This progress neatly reflects the development of Beethoven’s career. In the late 1790s, the Viennese public danced to his music without caring or probably even knowing who the composer was. With *Prometheus* Beethoven stood in the half-light of the theatre’s wings, his name overshadowed by the star billing of the ballet’s choreographer and principal dancer, Salvatore Viganò. In the audience at the Burgtheater was Beethoven’s former mentor, Haydn, who two years previously had enjoyed a triumph with his *Creation* at the same venue. Their conversation afterwards went something like this:

H.: It’s good.

B.: But it’s no *Creation*.

H.: No, it’s not.

How Beethoven must have been tempted to knock the old man’s wig off! The following year was one of crisis for Beethoven, faced with inevitable deafness and plagued by the black dog. The so-called ‘Heiligenstadt Testament’ of 6 October, 1802, shows him contemplating suicide. This letter, addressed to his brothers but never sent and discovered posthumously, describes the moment Beethoven choose heroism over cowardice – ‘The only thing that held me back was my art.’ Soon he was talking of a new way: ‘I am not happy with my works so far. Henceforth I shall take a new path.’ It was with *Eroica*, composed during 1803-4, first performed privately in 1804 and publicly on 7 April, 1805, at the Theater an der Wien, that he presented his fully-formed genius and its immortal creation to the public’s – and posterity’s – gaze.

Why should such an unpretentious dance have accompanied Beethoven on his journey *per ardua ad astra*? Sarah Bennett Reichart has offered an elegant explanation: unlike other genres

of dance, which reflected the *status quo* of rigid social distinctions, this particular variety of contredance was one in which anybody could partake, prince alongside subject, servant with master. It chimed with Beethoven's instinctive adherence to the *Liberté-égalité-fraternité* ideals of the French Revolution and his interest in Napoleon (1769-1821). This outsider (Corsican) of relatively low social origin had become *primus inter pares* of France's ruling class through his skill as a general and a constitutional reformer. This appealed to Beethoven, while Napoleon's decision in 1804 to declare himself Emperor did not. Beethoven famously tore the Frenchman's name from the title page of his 'Bonaparte symphony' when he heard the news (see cover of this booklet). 'So he too is nothing more than an ordinary man. Now he will also trample all human rights underfoot, and only pander to his ambition; he will place himself above everyone else and become a tyrant!' Beethoven changed the title to *Sinfonia Eroica*, with a subtitle: *per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*, 'to celebrate the memory of a great man'. It is incidental that Beethoven may have associated himself with Napoleon. They were almost exact contemporaries, immigrants aspiring to hegemony in their adopted countries, driven by the highest ideals, fearless in the face of opposition. One fronted a charge across the bullet-raked bridge at Arcole, the other spearheaded an artistic avant-garde. That Beethoven quite possibly saw things this way is supported by a remark he made about Napoleon in 1806: 'It's a pity I don't understand the art of war as well as that of music. I would destroy him!' Three years later, the Emperor was in Vienna but evidently knew nothing of the *Eroica* performance Beethoven conducted then or the symphony's original dedication. As far as we know, Beethoven never had any direct contact with the Emperor, although indirectly the Bonaparte family did him an important service. In 1808 an invitation from Napoleon's brother, Jerome, King of Westphalia, to move to Kassel as his *Kapellmeister*, prompted three of Beethoven's supporters to ensure he remained in Vienna by guaranteeing an annuity. Thus Beethoven managed to subvert even the old servant-master relationship.

The premiere of *Eroica* was another occasion which overturned the *status quo*. That evening many gentlemen, some no doubt still wig-wearers, attended in the belief that a new symphony would edify, amuse and transport, not challenge and discomfort. They expected it to be constructed from the stuff of their collective musical experience, within their personal realm of artistic comprehension, rather than from an endless succession of compositional shocks, the

manifestations of a previously unheard aesthetic. It is therefore hardly surprising that the hit of the evening was not *Eroica* but the other symphony on the programme, by Anton Eberl. Beethoven's contribution, placed clumsily at the end of a long evening, served only to confuse and weary its audience.

Most listeners' initial reaction was to explain away their inability to appreciate the symphony's profundity by criticizing its length. (It is about double the duration of most previous symphonies.) 'I will give another kreuzer if the thing will only stop,' cried one sufferer during the performance. On becoming better acquainted with the work, critics resorted to an ingenious variety of interpretative angles to analyse and explain its drama and intensity of expression. Literature furnished useful comparisons – the sublimity of a Pindar ode, the tragic catharsis etc. One writer coined the term 'symphonic-poem' for *Eroica*, another compared it to Friedrich Schiller's recent trilogy of plays, *Wallenstein*, no doubt pleasing Beethoven who held Schiller in high esteem. Not a few critics accorded *Eroica* the highest possible honour of likening it to an epic poem. For many, Books XXII and XXIII of Homer's *Iliad* held the key to this symphonic epic. Achilles, hero of the Greeks, is roused to a terrible fury by the death of Patroclus at the hands of the Trojan champion, Hector. Achilles slays Hector, holds Patroclus' funeral and sponsors memorial games (a proto-Olympic heptathlon). This scenario – battle, funeral, games – appeared to fit *Eroica's* first three movements perfectly and it is possible that Beethoven tacitly approved of this Homeric interpretation when in 1825 he praised the *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, shortly after it published such a reading.

Eroica's finale, however, does not fit easily into any of the suggested interpretations of the first three movements. This is where some believe Beethoven's self-quote of *Prometheus* is important. Viganò's ballet is a creation myth: Prometheus carries the divine spark of life from heaven safely through a storm, in order to animate two statues he has carved, of a man and a woman. These 'creatures' are then educated on Mount Parnassus where the social-barrier-breaking contredance serves as the perfect finale, uniting creator and creature, mortal and immortal. But Prometheus himself, a mythical figure, is no more than a symbol to illustrate a process. Beethoven has the metaphor serve the music, not the other way around. To be visionary, Beethoven had learned to be selfish: no character from Greek myth or epic, let alone a French general, may dictate terms in his theatre of operations. If there is a message to be decoded, it perhaps

resides in Beethoven's adherence to that modest dance: art makes us free, equal, fraternal, immortal, heroic. While most programmatic, metaphorical, psychological, literary or mythical readings of *Eroica* founder when it comes to the finale, Beethoven's Janus-like ability to look to the past while forging his new path is often overlooked. That hybrid finale, with its variations and fugues, is both innovative and mindful of ancient practice, as exemplified by Bach's *Goldberg Variations*. These had clearly been to hand as Beethoven wrote his Op.35 variations and many commentators acknowledge the relevance of Op.35 to the finale of *Eroica*. Few, however, take the fascinating Op.34 into account: a little known set of *Six variations on an original theme* (1802), also for piano, each variation in a different character, tempo and, most significantly, key. The symphony's finale could be described as a synthesis of Opp.34 and 35, or more broadly as the natural result of a process taking place within its composer.

Better perhaps to take a step back from such 'explanations' and see them for what they are: attempts to express by analogy or analysis the ineffable qualities of a musical masterpiece. *Eroica* is a symphony, not a story; it is not about Achilles, Prometheus, Napoleon or even Beethoven himself. If he had been able to express a message in words, he would have been a Shakespeare. As Mendelssohn reminded us: 'The thoughts which are expressed ... by music ... are not too indefinite to be put into words, but on the contrary, too *definite*.'

It was Ferdinand Ries who broke the news of Napoleon's self-coronation to the composer. Ries, a student and factotum of Beethoven, was also the unfortunate who nearly had his ears boxed by him at the first private run-through of *Eroica*. This took place at the palace of the symphony's eventual dedicatee, Prince Joseph Franz Lobkowitz. Since the Prince's in-house orchestra had great difficulty playing the piece – it fell apart at the cross-rhythms of the opening Allegro (around 0:38) –, Ries fairly but wrongly assumed that the second horn player had simply miscounted his bars and entered too early at the recapitulation (at 10:54). In fact, this horn call is now considered to be a defining moment, one of those labelled by some musicologists, at a loss for a better way of describing their unaccountable, unforeseeable, unprecedented, brave, illogical yet indisputably brilliant qualities, as 'strokes of genius' – 'SOGs'. SOGs litter this symphony. At the risk of sounding like an '*Eroica* for Dummies', I leave the reader with my own SOG list, a few of the moments which demonstrate beyond words the greatness of this music. In addition to the horn call, they include:

- the opening two *coups d'archet*, of such unprecedented abruptness that our attention is inescapably grasped. No doubt a few reactionary wigs wobbled in Beethoven's audience.
- the chromatic slide which interrupts the first subject (from 0:09). This is to be a hinge melodically and structurally throughout the first two movements and, in a gentle farewell to the idea, in the Coda of the third. To unsettle the tonality like this so early in a symphony is, again, without precedent. To use such an unstable unit as a building brick is beyond daring. It took fifty years and the likes of Wagner, Liszt and Brahms fully to understand its implications.
- the unfettered violence, both rhythmic and harmonic, of the development in which the orchestra hammers at chords uncertain of their direction or destination (from 7:58). The passage reaches an impasse (at 8:36).
- the rule-flouting lunge to D flat major at the start of the first movement's massive coda (at 14:08).
- the Adagio's increasingly painful, desperate fugato (from 7:46).
- the choked fragmentation of the opening theme at the end of the Adagio (from 15:18).
- the Trio of the third movement (from 2:27). Until *Eroica* horns always hunted in pairs. By adding a third, Beethoven both looked back to the origins of the trio (in Bach and early Haydn, for example) whilst foreshadowing Romanticism.
- the in-built uncertainty at the finale's beginning and end (from 10:52). Few commentators have addressed these two important questions: why the violent, off-key opening? and why does the symphony not get back 'home' convincingly to E flat major, where it started, where reason, convention and desire agree it should end? Battering the listener with E flat chords disguises but does not alleviate the uncomfortable sensation that, despite having covered a huge area, *Eroica* leaves behind unfinished business. More doors have been opened than closed. As Haydn put it: 'Everything is different from today.'

ANDREW MANZE

La Symphonie *Héroïque* reflète deux évolutions parallèles : celle d'une idée musicale toute simple, de la graine au fruit, et celle de son créateur, de l'obscurité à la lumière. La première apparition de ce bijou mélodique eut lieu dans la septième des douze contredanses (WoO 14). Encore était-elle tout à fait modeste. Beethoven lui offrit ensuite le cadre plus digne du finale de son ballet *Les Créatures de Prométhée* opus 43 (1800-1), son premier grand succès viennois. L'année suivante, il reprit le thème et sa basse pour en faire les sujets des *Quinze Variations et fugue pour piano forte*, opus 35 (connues aujourd'hui sous l'appellation *Variations Eroica*), avant de les immortaliser dans le finale de sa *Troisième Symphonie*, sans doute la plus grande et la plus belle symphonie de tous les temps. Cette progression reflète parfaitement l'évolution de la carrière de Beethoven. Le public viennois qui, à la fin des années 1790, dansait sur cette musique, ne se préoccupait guère du compositeur, voire en ignorait le nom. *Prométhée* avait poussé Beethoven vers le demi-jour des coulisses, mais son nom restait encore dans l'ombre de celui du chorégraphe et danseur vedette du ballet : Salvatore Viganò. Parmi le public du Burgtheater se trouvait le mentor de Beethoven, Haydn, dont *La Création*, deux ans auparavant, avait triomphé dans cette même salle. À l'issue de la représentation, la conversation entre les deux hommes se déroula peu ou prou comme suit :

H. : C'est bien.

B. : Mais ce n'est pas *La Création*.

H. : Non, en effet.

Nul doute que le jeune Beethoven dut se retenir d'arracher la perruque de son aîné ! L'année suivante fut une année de crise pour Beethoven, condamné à une inexorable surdité et rongé par la dépression. Il envisagea un temps le suicide, comme en témoigne le "Testament d'Heiligenstadt" du 6 octobre 1802. Cette lettre, adressée à ses frères mais jamais envoyée et découverte après sa mort, évoque le moment où Beethoven décida courageusement de faire face, choisissant l'héroïsme plutôt que la lâcheté – "*Seul mon art me retint à la vie*". Peu après, il laissait entrevoir une nouvelle voie : "*Tout ce que j'ai composé jusqu'à présent ne me satisfait pas. Dorénavant, je prends une nouvelle orientation.*" Composée en 1803-4, la *Symphonie Héroïque*,

dont la première exécution privée eut lieu en 1804 et la création publique le 7 avril 1805, au Theater an der Wien, révéla toute la maturité de son génie à ses contemporains – et émerveille toujours la postérité.

Par quel hasard une danse aussi simple et sans prétention a-t-elle accompagné le cheminement de Beethoven à travers les embûches jusqu'aux étoiles, *per ardua ad astra* ? L'explication de Sarah Bennett Reichart est assez élégante. Contrairement à d'autres danses, reflets d'un statu quo social rigide, ce genre particulier de contredanse – ouvert à tous, prince et sujet, maître et serviteur – offrait une liberté qui trouvait un écho en Beethoven. Son attirance instinctive pour les idéaux de la Révolution française – “Liberté, Égalité, Fraternité” – se doublait d'un intérêt pour Napoléon (1769-1801), marginal étranger (corse), d'extraction plus que modeste, devenu le *primus inter pares* de la classe dirigeante française par la seule vertu de ses qualités de général et de réformateur. Cet aspect du personnage avait plu à Beethoven. Son autoproclamation en tant qu'empereur (1804), par contre, entraîna un rejet immédiat et sans appel de la part du compositeur. On sait qu'à l'annonce de la nouvelle, il déchira la page de titre de sa “Symphonie Bonaparte” (comme le montre la couverture de ce livret). “Alors, il n'est lui aussi qu'un homme ordinaire ! Maintenant il va piétiner les droits de tous les hommes pour servir ses propres ambitions ; il se placera au-dessus de tous et deviendra un tyran !” Beethoven modifia le titre de son œuvre en “Symphonie Héroïque” avec le sous-titre : *per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*, “en mémoire d'un grand homme”. S'identifiait-il à Napoléon, dans une certaine mesure ? Contemporains à quelques années près, ces deux immigrés, poussés par les plus hauts idéaux et intrépides face à l'adversité, aspiraient, chacun dans leur domaine, à la suprématie dans leur pays d'adoption. L'un avait mené l'assaut sous un déluge de balles au pont d'Arcole ; l'autre était le fer de lance d'une avant-garde artistique. Une remarque de Beethoven sur Napoléon, en 1806, laisse entrevoir une possible identification : “*Domage que je ne comprenne pas l'art de la guerre aussi bien que celui de la musique : je l'aurais détruit !*” Trois ans plus tard, l'Empereur était à Vienne mais à l'évidence, il ignorait tout de l'exécution de l'*Héroïque* dirigée par Beethoven ou de la dédicace originelle de l'œuvre. A priori, jamais Beethoven n'eut de contact direct avec l'Empereur. La famille Bonaparte lui rendit pourtant – indirectement – un éminent service. En 1808, le roi de Westphalie (Jérôme, l'un des frères de Napoléon) invita Beethoven à Cassel en qualité de kapellmeister. Trois de ses plus fervents admirateurs mirent tout en œuvre pour le

garder à Vienne, et lui assurèrent une rente annuelle. Ainsi le compositeur réussit-il à subvertir même la traditionnelle relation de maître à serviteur.

La création de la *Symphonie Héroïque* fut une nouvelle occasion de bouleverser le statu quo social. Le public qui se pressait ce soir-là, parmi lequel se trouvaient sans nul doute quelques conservateurs emperruqués et poudrés, s'attendait à être édifié, divertì, transporté par une nouvelle symphonie et non mis à l'épreuve, voire mal à l'aise. Les auditeurs s'attendaient à une symphonie taillée dans le bois ordinaire de l'expérience musicale collective, inscrite dans les limites de leur horizon artistique et non à une succession de chocs et de surprises, manifestations d'une esthétique littéralement inouïe. Rien d'étonnant, donc, si le triomphe de la soirée échut non pas à l'*Héroïque* mais à l'autre symphonie du programme, née de la plume d'Anton Eberl. La contribution beethovénienne, maladroitement programmée en fin de soirée, ne fit que troubler, lasser, voire agacer ses auditeurs.

La plupart d'entre eux mettaient leur incapacité à apprécier la profondeur de l'œuvre au compte de sa durée (environ le double des symphonies 'habituelles'). "*Je suis prêt à payer un kreuzer de plus si seulement cela s'arrête*", se serait exclamé une des 'victimes'. Au fur et à mesure que la symphonie leur devenait plus familière, les critiques rivalisaient d'ingéniosité pour analyser et expliquer sa spectaculaire expressivité et son intensité dramatique. La littérature leur offrait d'utiles points de comparaison : la sublimité des odes de Pindare, la catharsis de la tragédie anti-que etc. Un écrivain inventa le terme "poème symphonique". Un autre la compara à la récente trilogie de Friedrich Schiller, *Wallenstein* – la comparaison dut plaire à Beethoven qui tenait le poète en haute estime. Plusieurs critiques lui conférèrent l'honneur suprême de la comparer à un poème épique. Pour d'autres, la clé de cette épopée symphonique se trouvait dans les livres XXII et XXIII de l'*Illiade* quand le héros grec Achille, rendu fou furieux par la mort de Patrocle, tué par le héros troyen Hector, célèbre les funérailles de son ami et organise des jeux en son honneur (un heptathlon proto-olympique). Ce scénario – bataille, funérailles, jeux – semblait parfaitement approprié aux trois premiers mouvements de la symphonie. L'opinion élogieuse de Beethoven sur le *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, exprimée en 1825, peu après la publication de cette lecture 'homérique' de l'œuvre dans ce journal, peut se comprendre comme une approbation tacite de cette analyse.

Le finale, toutefois, résiste à toutes ces interprétations putatives. C'est dans ce mouvement que, selon certains, l'auto-citation extraite de *Prométhée* prend toute son importance. Le ballet de Viganò reprend le mythe de la création : bravant les éléments, Prométhée dérobe et rapporte des cieux l'étincelle du feu divin pour insuffler la vie à ses deux statues – un homme et une femme. Ces 'créatures' sont ensuite envoyées sur le mont Parnasse où la contredanse 'égalitaire' fournit un finale parfait, unissant le créateur et sa créature, le mortel et l'immortel. La figure mythique de Prométhée n'est cependant qu'un symbole en illustration d'un processus. La métaphore est au service de la musique et non l'inverse. Visionnaire, Beethoven avait aussi appris à être égoïste : aucun personnage du mythe ou de l'épopée grecque, encore moins un général français, ne lui dicterait les conditions sur son terrain propre. Le message éventuel réside peut-être dans le rapport de Beethoven à cette modeste danse : l'art nous rend libres, fraternels, immortels, héroïques. Si le finale résiste aux différentes lectures – programmatique, métaphorique, psychologique, littéraire ou mythique – de l'*Héroïque*, on oublie souvent la faculté janusienne de Beethoven de puiser dans le passé tout en traçant un nouveau chemin. Ce finale hybride, avec ses variations et ses fugues, est tout à la fois novateur et respectueux des modèles anciens, comme les *Variations Goldberg* de Bach. À l'évidence, ces dernières étaient là en référence lors de la composition de l'opus 35. Si de nombreux commentateurs notent la relation entre cet opus et l'*Héroïque*, peu d'entre eux tiennent compte des fascinantes *Six variations sur un thème original* opus 34 (1802), œuvre méconnue dont chaque variation présente non seulement un caractère et un tempo différents mais aussi, et c'est le plus intéressant, une *tonalité* différente. Le finale de la symphonie s'apparenterait donc à une synthèse des opp.34 et 35 ou, dans un sens plus large, au résultat naturel d'une maturation interne et intime du compositeur.

Mais il est sans doute nécessaire de prendre du recul par rapport à toutes ces "explications" et les considérer pour ce qu'elles sont : des tentatives d'expression – par analogie ou analyse – des ineffables qualités d'un chef-d'œuvre musical. L'*Héroïque* est une symphonie, pas un récit. Elle ne traite pas d'Achille, de Prométhée, de Napoléon, ni même de Beethoven. Si le verbe avait été son moyen d'expression, il aurait été un Shakespeare. Comme Mendelssohn le rappelle : "*Les pensées exprimées (...) par la musique (...) ne sont pas trop floues pour être mises en mots, bien au contraire, elles sont trop nettes.*"

Beethoven apprit que Napoléon s'était autoproclamé Empereur par Ferdinand Ries, son disciple et homme à tout faire. Le malheureux avait aussi failli recevoir une paire de gifles lors de la première privée de l'*Héroïque*, donnée dans le palais du Prince Joseph Franz Lobkowitz, nouveau dédicataire de l'œuvre. L'orchestre personnel du Prince peinait tant à l'exécuter que les rythmes croisés de l'*Allegro* initial (0'38) entraînaient déjà une telle débandade générale. Ries supposa, sans malice mais à tort, que le second cor avait simplement mal compté ses mesures et était entré trop tôt lors de la reprise (10'54). Cet appel du cor est aujourd'hui considéré comme un moment crucial, un de ceux que, par manque de mot pour décrire l'imprévisible, l'explicable, l'innovation, l'audace, l'illogique mais indéniable brio, les musicologues nomment des "traits de génie". Ceux-ci abondent dans cette symphonie. Au risque de faire penser à une présentation du type "L'*Héroïque* pour les Nuls", je vais me permettre de faire ci-après la liste non exhaustive des moments qui illustrent mieux que les mots la grandeur de cette musique. Outre l'appel du cor déjà évoqué, notons :

- les deux coups d'archet du début, dont la brusquerie sans précédent capte indubitablement l'attention. Le soir de la première, certaines perruques s'en retrouvèrent probablement de travers...
- le glissement chromatique qui interrompt le premier sujet (à partir de 0'09). Charnière mélodique et structurelle dans les deux premiers mouvements, il reviendra dans la Coda du troisième, comme un doux adieu à l'idée. Destabiliser ainsi la tonalité, si tôt dans une symphonie est, là aussi, un fait sans précédent. Et bâtir sur un élément aussi instable est d'une audace incroyable. Cinquante ans seraient encore nécessaires pour que Wagner, Liszt et Brahms comprennent véritablement toutes les implications de cette audace.
- le déchaînement de violence rythmique et mélodique du développement, dans lequel l'orchestre assène des accords à l'orientation et la destination incertaines (à partir de 7'58). Le passage aboutit à une impasse (8'36).
- le brusque élan vers Ré bémol majeur, contraire à toutes les règles, au début de l'imposante coda du premier mouvement (14'08).
- le douloureux fugato de l'*Adagio*, de plus en plus désespéré (à partir de 7'46).
- l'énonciation fragmentaire, presque étranglée, du thème initial à la fin de l'*Adagio* (à partir de 15'18).

- le *Trio* du troisième mouvement (à partir de 2'27). Avant l'*Héroïque*, les cors marchaient toujours par paire. En ajoutant un troisième cor, Beethoven faisait référence aux origines du trio (chez Bach et chez le jeune Haydn, par exemple) tout en annonçant le Romantisme.
- l'incertitude intégrée, voulue, au début et à la fin du finale (à partir de 10'52). Peu d'exégètes de l'*Héroïque* se sont penchés sur ces deux questions essentielles : pourquoi un début aussi violent et aussi hors de propos, du point de vue tonal ? Pourquoi la symphonie ne retourne-t-elle pas à son 'port d'attache tonal' de Mi bémol majeur, d'où elle est partie, et où la raison, les conventions et le goût voudraient qu'elle revînt ? Bombarder l'auditeur d'accords de mi bémol dissimule, mais ne soulage pas, une sensation inconfortable d'inachevé, malgré le chemin parcouru. Toutes les portes ouvertes n'ont pas été refermées. Pour reprendre les mots de Haydn : "*À compter d'aujourd'hui, tout est différent.*"

ANDREW MANZE

Traduction : Geneviève Bégou

Die hier eingespielte Musik dokumentiert einen zweifachen Aufstieg, den eines schlichten musikalischen Gedankens, von der Eichel zum Eichbaum, und den ihres Schöpfers, aus dem Dunkel der Bedeutungslosigkeit ins helle Licht des Ruhms. Nachdem es zunächst in der Gestalt des anspruchslosen siebenten von zwölf Kontretänzen (WoO 14) zu hören gewesen war, schenkte Beethoven dieser Melodie einen glanzvolleren Rahmen, im Finalsatz seines ersten großen Erfolgs in Wien, dem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* op.43 (1800-01). Ein Jahr später verwendete er die Melodie und ihre Baßlinie als Thema von *Fünfzehn Variationen mit Fuge* für Hammerklavier op.35, heute besser bekannt als die “Eroica-Variationen”, bevor er sie unsterblich machte im Finale seiner Sinfonie Nr.3, der wohl eindrucksvollsten und wichtigsten Sinfonie, die je geschrieben worden ist. Diese Entwicklung ist das genaue Spiegelbild des Verlaufs der persönlichen Laufbahn Beethovens in diesen Jahren. Ende der 1790er Jahre tanzte das Wiener Publikum auf seine Musik, ohne sich darum zu kümmern und wahrscheinlich auch ohne zu wissen, wer der Komponist war. Mit dem *Prometheus* blieb Beethoven im Halbdunkel der Seitenkulissee, sein Name wurde überstrahlt vom Starrummel um den Choreographen und Startänzer Salvatore Viganò. Im Publikum des Burgtheaters saß auch Haydn, der einstige Lehrer Beethovens, der zwei Jahre zuvor auf der gleichen Bühne mit seiner *Schöpfung* Triumphe gefeiert hatte. Ihr Gespräch nach der Aufführung mag ungefähr so verlaufen sein:

H.: Es ist gut.

B.: Aber es ist keine *Schöpfung*.

H.: Nein, das nicht.

Wie muß es Beethoven in den Fingern gejuckt haben, dem alten Mann die Perücke vom Kopf zu reißen! Das darauffolgende Jahr war für Beethoven ein Krisenjahr: Die Tatsache seiner unaufhaltsam fortschreitenden Ertaubung stürzte ihn in tiefe seelische Verzweiflung. Dem sogenannten “Heiligenstädter Testament” vom 6. Oktober 1802 ist zu entnehmen, daß er sogar an Selbstmord dachte. Dieser an seine Brüder gerichtete, aber niemals abgeschickte und erst nach seinem Tod aufgefundene Brief gibt seine Gedanken wieder, als er sich für das heroische Durchhalten und gegen das feige Aufgeben entschied – “Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück.” Nicht lange danach sprach er von einem neuen Aufbruch: “Ich bin nur wenig zufrieden mit

meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.” Mit der in den Jahren 1803-04 komponierten, 1804 erstmals privat und am 7. April 1805 im Theater an der Wien öffentlich uraufgeführten *Eroica* präsentierte er sich dem staunenden Publikum – und der Nachwelt – mit seiner unvergänglichen Schöpfung als fertiges Genie.

Wie konnte es sein, daß ausgerechnet ein so anspruchsloser Tanz Beethoven auf seinem Weg *per ardua ad astra* begleitete? Sarah Bennet Reichart hat eine einleuchtende Erklärung dafür: Anders als andere Tanztypen, die den *status quo* starrer gesellschaftlicher Unterschiede widerspiegeln, war der Kontretanz eine Tanzform, bei der jeder mitmachen konnte – es tanzte der Fürst Seite an Seite mit dem Untertan, der Diener mit dem Herrn. Das paßte zu Beethovens Begeisterung für die Ideale der Französischen Revolution – das *Liberté-égalité-fraternité* – und zu seiner Bewunderung für Napoleon (1769-1821). Dieser Außenseiter (Korse) von eher niedriger gesellschaftlicher Herkunft war dank seiner überragenden Fähigkeiten als Feldherr und Verfassungsreformer zum *primus inter pares* der herrschenden Klasse aufgestiegen. Das fand die Zustimmung Beethovens, nicht jedoch der Entschluß Napoleons, sich 1804 selbst zum Kaiser zu erklären. Wie man weiß, tilgte Beethoven den Namen des Franzosen vom Titelblatt seiner “Buonaparte-Sinfonie”, als man ihm die Nachricht überbrachte. “Ist er auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen; er wird sich nun höher, wie alle Anderen stellen, ein Tyrann werden!” Beethoven ersetzte den Titel durch *Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand’ uomo* (Heroische Sinfonie zur Erinnerungsfeier für einen großen Menschen). Es ist gut möglich, daß Beethoven in Napoleon einen Seelenverwandten erblickte. Sie waren annähernd gleich alt, beide waren Immigranten, die in ihrer Wahlheimat – jeder auf seine Weise – die Vorherrschaft anstreben, beide waren beseelt von hehren Idealen und ließen sich von Widerständen nicht erschrecken. Der eine erstürmte an der Spitze eines Stoßtrupps die unter Geschützfeuer liegende Brücke von Arcole, der andere war der Vorkämpfer einer künstlerischen Avantgarde. Eine Bemerkung, die Beethoven 1806 über Napoleon gemacht haben soll, als er sinngemäß sagte, er bedaure, daß er die Kriegskunst nicht ebenso gut beherrsche wie die Kunst der Musik, denn dann würde er ihn bezwingen, spricht dafür, daß er die Dinge tatsächlich so sah. Drei Jahre später hielt sich der Kaiser in Wien auf, aber er wußte offenbar nichts von der Aufführung der *Eroica*, die Beethoven selbst dirigierte, noch erfuhr er, wem dieser die Sinfonie ursprünglich zugeordnet hatte. Nach

derzeitigem Kenntnisstand ist Beethoven dem Kaiser nie persönlich begegnet, indirekt erwies ihm die Familie der Bonaparte aber einen wertvollen Dienst. Im Jahr 1808 erhielt Beethoven von Jérôme Bonaparte, dem Bruder Napoleons und König von Westfalen, das Angebot, an seinem Hof in Kassel eine Kapellmeisterstelle anzutreten, was drei seiner Gönner dazu veranlaßte, ihm eine Jahresrente auszusetzen, damit er in Wien blieb. Auf diese Weise gelang es Beethoven, sogar das alte Diener/Herr-Verhältnis zu untergraben.

Auch die Uraufführung der *Eroica* war ein Ereignis, das am *status quo* rüttelte. Viele Konzertbesucher, von denen sicherlich einige noch Perückenträger waren, kamen in dem Glauben, sie würden eine neue Sinfonie zu hören bekommen, die erbaulich, unterhaltsam und beeindruckend sein würde, und nicht eine, die irritierte und Unbehagen verursachte. Sie nahmen an, sie würde so gearbeitet sein, wie es ihrer kollektiven musikalischen Erfahrung und ihrem persönlichen Kunstverständnis entsprach – statt dessen erwartete sie eine endlose Folge kompositorischer Absonderlichkeiten, Erscheinungsformen einer völlig neuen Ästhetik. Es überrascht deshalb nicht, daß nicht die *Eroica* der Erfolg des Abends war, sondern eine Sinfonie von Anton Eberl, die auch auf dem Programm stand. Die Beethoven-Sinfonie war ungeschickt an das Ende eines langen Abends gestellt und trug nur dazu bei, das Publikum zu verwirren und zu ermüden.

Die erste Reaktion der meisten Konzertbesucher war die, ihre Länge zu kritisieren, um so über ihre eigene Unfähigkeit, die Tiefgründigkeit der Sinfonie zu erkennen, hinwegzutäuschen. (Das Werk dauert fast doppelt so lange wie die meisten der älteren Sinfonien.) Es soll mitten in der Aufführung sogar einer gerufen haben, er sei bereit, noch einen Kreuzer mehr zu zahlen, wenn nur endlich Schluß sei. In dem Maße, wie sie das Werk besser kennenlernten, flüchteten sich die Kritiker in eine einfallsreiche Vielfalt interpretatorischer Standpunkte, von denen aus sie seine Dramatik und die Intensität des Ausdrucks analysierten und erklärten. Brauchbare Vergleiche lieferte die Literatur – die Erhabenheit einer Pindar-Ode, die Katharsis der Tragödie etc. Ein Rezensent prägte für die *Eroica* den Begriff „sinfonische Dichtung“, ein anderer verglich sie mit der gerade erschienenen *Wallenstein*-Trilogie von Friedrich Schiller, worüber Beethoven sicherlich erfreut war, denn er schätzte Schiller ganz außerordentlich. Nicht wenige Kritiker zollten der *Eroica* die höchste denkbare Anerkennung, indem sie sie mit einem Epos verglichen. Viele meinten, der Schlüssel zum Verständnis dieses sinfonischen Epos sei in den Büchern XXII und XXIII der *Ilias* von Homer zu suchen. Achilles, der Held der Griechen, ist außer sich vor Wut, als Patroclus auf

Anordnung des trojanischen Kämpfers Hector getötet wird. Achilles erschlägt Hector, er bestattet Petroclus und stiftet Spiele zu seinem Gedächtnis (einen vorolympischen Heptathlon). Dieses Szenario – Kampf, Totenfeier, Spiele – erschien ihnen als die ideale Entsprechung zu den ersten drei Sätzen der *Eroica*, und es ist durchaus möglich, daß die Anerkennung, die Beethoven der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aussprach, nachdem dort ein entsprechender Artikel erschienen war, als seine implizite Zustimmung zu dieser homerischen Deutung zu werten ist.

Das Finale der *Eroica* aber läßt sich mit keinem der Deutungsversuche der ersten drei Sätze in Einklang bringen. Hier ist nach Ansicht einiger Rezensenten das Selbstzitat Beethovens aus seinem *Prometheus* von größter Wichtigkeit. Das Ballett Viganòs ist ein Schöpfungsmythos: Prometheus trägt den göttlichen Lebensfunken, den er im Himmel geraubt hat, sicher durch einen Sturm, um zwei von ihm gefertigte Statuen, einen Mann und eine Frau, zum Leben zu erwecken. Diese „Geschöpfe“ werden dann auf dem Parnass, dem Musenberg, erzogen. Der Kontretanz, der die gesellschaftlichen Schranken aufhebt, bildet das perfekte Finale, in dem Schöpfer und Geschöpfe, Sterbliche und Unsterbliche vereint sind. Dabei ist die mythologische Gestalt des Prometheus lediglich ein Symbol, das eine Entwicklung veranschaulicht. Beethoven stellt die Metapher in den Dienst der Musik, nicht umgekehrt. Um seiner visionären Idee willen hatte Beethoven gelernt, egoistisch zu sein: Von keiner Gestalt der griechischen Mythologie oder Epik und erst recht nicht von einem französischen General läßt er sich in seinem Operationsgebiet etwas aufzwingen. Wenn es eine Botschaft gibt, die es zu entschlüsseln gilt, dann ist sie vielleicht im Festhalten Beethovens an diesem unscheinbaren Tanz zu suchen: Die Kunst macht uns frei, gleich, brüderlich, unsterblich, heroisch. Die meisten der programmatischen, metaphorischen, psychologischen, literarischen oder mythologischen Deutungen der *Eroica* vesagen, wenn es um das Finale geht, aber auch die hier wirksame janusgesichtige Fähigkeit Beethovens, Altes zu bewahren und gleichzeitig seine neuen Wege zu beschreiten, wird häufig übersehen. Das Finale, dieses hybride Gebilde mit seinen Variationen und Fugen, ist neuartig, ohne die alten Techniken in Frage zu stellen, ganz so, wie Bach es in seinen *Goldberg-Variationen* vorgemacht hat. Sie lagen Beethoven zweifellos vor, als er seine Variationen op.35 schrieb, und viele Rezensenten machen ausdrücklich auf die Bedeutung des op.35 für das Finale der *Eroica* aufmerksam. Nur wenige beziehen indes das hinreißende op.34 in ihre Überlegungen mit ein: eine wenig beachtete Reihe von *Sechs Variationen über ein Originalthema* (1802), ebenfalls

für Klavier, jede Variation mit ihrem besonderen Ausdruckscharakter, ihrem eigenen Zeitmaß und – bezeichnenderweise – ihrer eigenen Tonart. Man könnte das Finale der Sinfonie eine Synthese aus op.34 und 35 nennen oder, allgemeiner ausgedrückt, als das natürliche Ergebnis einer Entwicklung, die der Komponist selbst durchgemacht hatte.

Vielleicht ist es besser, sich solcher “Erklärungsversuche” zu enthalten und sie als das zu sehen, was sie sind: Versuche, auf dem Wege des Vergleichs oder der Analyse die mit Worten nicht zu beschreibenden Eigenschaften eines Meisterwerks zu verdeutlichen. Die *Eroica* ist eine Sinfonie, keine Geschichte; sie handelt nicht von Achilles, Prometheus, Napoleon oder Beethoven selbst. Hätte Beethoven die Gabe gehabt, eine Botschaft mit Worten auszudrücken, wäre er ein Shakespeare gewesen. Um es mit Mendelssohn zu sagen: “Das, was mir eine Musik ausspricht (...) sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.”

Es war Ferdinand Ries, der dem Komponisten die Nachricht von der Selbstkrönung Napoleons überbrachte. Ries, Schüler und Faktotum Beethovens, war auch der Unglücksrabe, der sich bei der ersten privaten Durchspielprobe der *Eroica* beinahe eine Ohrfeige von ihm eingefangen hätte. Diese Probe fand im Palais des Fürsten Joseph Franz Lobkowitz statt, dem die Sinfonie letzten Endes auch gewidmet war. Da das hauseigene Orchester des Fürsten große Schwierigkeiten hatte, das Stück zu spielen – bei den Konflikt rhythmischen des Eröffnungsallegros (ungefähr 0:38) war es völlig auseinander –, hatte Ries in ehrlicher, aber irriger Überzeugung angenommen, der zweite Hornist habe sich beim Taktzählen vertan und habe zu früh mit der Reprise eingesetzt (bei 10:54). Tatsächlich wird dieser Hornruf heute als ein herausgehobener Moment des Werkes angesehen, einer von der Art, die von einigen Musikwissenschaftlern, wenn ihnen nichts Besseres einfällt, um das Unerklärliche, Unerwartete, nie Dagewesene, Herausfordernde, Unlogische und doch unstreitig Glanzvolle eines Einfalls zu beschreiben, als “Geniestreiche” bezeichnet werden. Geniestreiche häufen sich in dieser Sinfonie. Auch wenn ich mir damit vielleicht den Vorwurf einer “*Eroica* für Dummies” einhandle, möchte ich dem Leser meine persönliche Liste der Geniestreiche nicht vorenthalten und einige der Stellen aufzählen, an denen die mit Worten nicht zu beschreibende Großartigkeit dieser Musik deutlich wird. Neben dem Hornruf sind dies:

- die zwei *coups d’archet* der Eröffnung, die von einer so beispiellosen Schroffheit sind, daß die Aufmerksamkeit unweigerlich gefesselt ist. Bei einigen reaktionären Perückenträgern im Publikum Beethovens dürfte das mißbilligendes Kopfschütteln hervorgerufen haben.

- der chromatische Durchgang, der das erste Thema unterbricht (beginnend bei 0:09). Dieses Element ist als melodisch und strukturell vermittelndes Glied in den ersten beiden Sätzen durchgehend und wie sanftes Abschiednehmen von dem Gedanken auch in der Coda des dritten Satzes präsent. Die Tonart zu einem so frühen Zeitpunkt einer Sinfonie zu destabilisieren, ist ebenfalls ein beispielloser Vorgang. Ein tonal derart ungefestigtes Element als Baustein zu verwenden, ist mehr als gewagt. Erst fünfzig Jahre später war ein Wagner, Liszt oder Brahms in der Lage, diesen Einfall in vollem Umfang zu verstehen.
- die sowohl rhythmisch als auch harmonisch ungehemmte Heftigkeit der Durchführung, wenn das Orchester hämmern auf Akkorden verharret, die unschlüssig sind in Richtung oder Ziel (beginnend bei 7:58). Die Passage endet in der Sackgasse (bei 8:36).
- der alle Regeln mißachtende Sprung nach Des-dur zu Beginn der ausgedehnten Coda des ersten Satzes (bei 14:08).
- das zunehmend gequältere, verzweifelte Fugato des Adagios (beginnend bei 7:46).
- die wie erstickt wirkende Zerstückelung des Eröffnungsthemas am Ende des Adagios (von 15:18 an).
- das Trio des dritten Satzes (beginnend bei 2:27). Bis zur *Eroica* wurden die Hörner immer paarweise verwendet. Indem er ihnen ein drittes zugesellte, knüpfte Beethoven an Altes an, an die Ursprünge des Trios (etwa bei Bach und dem frühen Haydn) und griff zugleich auf die Romantik voraus.
- die strukturell bedingte Unbestimmtheit zu Beginn und am Ende des Finales (beginnend bei 10:52). Nur wenige Rezensenten haben die folgenden beiden, sehr wichtigen Fragen erörtert: Warum die stürmische, tonal unentschiedene Eröffnung? Und warum kehrt die Sinfonie nicht in überzeugender Weise zurück zur Ausgangstonart Es-dur, mit der sie begann und mit der sie nach den Regeln der musikalischen Logik, Konvention und Ästhetik auch enden sollte? Die Flut hämmernder Es-dur-Akkorde, mit der der Hörer überschüttet wird, überdeckt, aber beseitigt nicht das ungute Gefühl, daß die *Eroica* bei aller Breite der Ausarbeitung Unerledigtes zurückläßt. Es sind mehr Türen geöffnet als geschlossen worden. Es war eben, wie Haydn meinte, alles anders geworden.

ANDREW MANZE
Übersetzung Heidi Fritz



A Cambridge Classicist by training, **Andrew Manze** studied the violin with Simon Standage and Marie Leonhardt. As a player, he specializes in repertoire from 1610 to 1830; as a conductor, he is much in demand among both period- and modern-instrument orchestras. He was Music Director of the Academy of Ancient Music from 1996 to 2003, and then succeeded Trevor Pinnock as Artistic Director of The English Concert. Together, they have toured widely and performed a broad variety of repertoire, which is reflected by their prize-winning discography: Mozart's *Eine kleine Nachtmusik*, Vivaldi concertos, Biber's *Missa Christi resurgentis*, symphonies by C.P.E. Bach and, most recently, a Handel recital featuring Mark Padmore, *As steals the morn*.

In 2006 Andrew Manze was appointed Principal Conductor of the Helsingborg Symphony Orchestra, Sweden. He is also Artist-in-residence at the Swedish Chamber Orchestra, a Fellow of the Royal Academy of Music and a Visiting Professor at the Royal College of Music, London.

Andrew Manze records exclusively for **harmonia mundi usa** and has released CDs ranging from Biber to Mozart which have garnered many international prizes. Since 1984 his collaboration with Richard Egarr has been setting new standards. They recorded violin sonatas by Rebel, Bach, Pandolfi, Mozart, Schubert, as well as Handel (nominated for a 2003 GRAMMY® Award). Corelli's *Sonatas Op. 5* won the 2003 *Prix Caecilia*, and Biber's *Rosary Sonatas* won the 2005 *Edison Award*.

'The first modern superstar of the baroque violin'
– *San Francisco Examiner*

Après un cursus d'études classiques à Cambridge, **Andrew Manze** étudia le violon auprès de Simon Standage et Marie Leonhardt. Son répertoire instrumental soliste couvre la période de 1610 à 1830 ; en tant que chef d'orchestre, il dirige diverses formations jouant sur instruments anciens ou modernes. Directeur artistique de l'Academy of Ancient Music de 1996 à 2003, il a succédé ensuite à Trevor Pinnock au poste de directeur artistique de The English Concert. Ensemble, ils ont effectué de nombreuses tournées et interprété un vaste répertoire. Leur premier enregistrement – un programme consacré à Mozart avec, entre autres, la *Petite Musique de nuit* – a été suivi de concertos de Vivaldi et de Mozart, de la *Messe du Christ ressuscité* de Biber, de symphonies de C.P.E. Bach et, tout récemment, *As steals the morn*, un récital Haendel chanté par Mark Padmore.

Nommé chef principal de l'orchestre symphonique d'Helsingborg en 2006, Andrew Manze est aussi artiste-en-résidence de l'orchestre de chambre de Suède, membre de la Royal Academy of Music et professeur invité au Royal College of Music de Londres.

Andrew Manze a enregistré un vaste répertoire allant de Biber à Mozart, et ayant récolté de nombreuses récompenses internationales. Depuis 1984, sa collaboration avec Richard Egarr a bouleversé les critères du genre. Ensemble, ils ont enregistré des sonates de Rebel, Bach, Pandolfi, Mozart, Schubert, mais aussi Handel (nommé aux Grammy Awards). Leurs sonates de Corelli ont reçu le *Prix Caecilia* en 2003, et leurs *Sonates du rosaire* de Biber l'*Edison Award* en 2005.

Nach seinem Studium der Altphilologie in Cambridge studierte **Andrew Manze** Violine bei Simon Standage und Marie Leonhardt. Als Violinist hat er sich auf die Zeit von 1610 bis 1830 spezialisiert; als Dirigent ist er bei Originalklang-Orchestern ebenso gefragt wie bei modernen Orchestern. Er war von 1996 bis 2003 Music Director der Academy of Ancient Music und folgte dann Trevor Pinnock als künstlerischer Leiter von The English Concert nach, mit dem er zahlreiche Konzertreisen unternommen und ein breitgefächertes Repertoire aufgeführt hat. Nach der preisgekrönten Einspielung eines Mozart-Programms (u.a. *Eine kleine Nachtmusik*) nahmen sie zusammen Violinkonzerte von Vivaldi und Mozart, Bibers *Missa Christi resurgentis* und Sinfonien von C.P.E. Bach auf. 2006 erschien *As steals the morn*, ein Händel-Recital mit Mark Padmore.

Im August 2006 wurde Manze zum Chefdirigenten des Sinfonieorchesters Helsingborg (Schweden) ernannt. Er ist ebenfalls Artist-in-residence beim Schwedischen Kammerorchester, Fellow der Royal Academy of Music und Gastprofessor am Royal College of Music, London.

Andrew Manze hat für **harmonia mundi usa** eine breite Auswahl von CDs eingespielt, von Biber bis Mozart, die mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet worden sind. Seit 1984 setzt seine Zusammenarbeit mit Richard Egarr neue Interpretationsmaßstäbe. Zusammen haben sie Violinsonaten von Rebel, Bach, Pandolfi, Mozart, Schubert und Händel (2003 für einen *Grammy Award* nominiert) aufgenommen. Ihre Einspielung der Sonaten op.5 von Corelli erhielt den *Caecilia Prijz* 2003, die *Rosenkranz-Sonaten* von Biber erhielten 2005 den *Edison Award*.



Founded in 1912, the **Helsingborg Symphony Orchestra** (HSO) is one of Scandinavia's leading orchestras, renowned for its performances of music from the Classical and Romantic periods, as well as interpretations of contemporary music. It regularly commissions music from leading contemporary composers.

The HSO works on a regular basis with internationally celebrated conductors and soloists who appreciate the 59 member orchestra's professionalism, enthusiasm, and combination of

technical precision with musical zeal. The modern and unconventional approach to musical leadership of Andrew Manze, HSO's Principal Conductor since 2006, fits perfectly with the orchestra's character and way of working.

Several of the HSO recordings have won critical acclaim. A recording of Franz Berwald symphonies (1995) was awarded a *Diapason d'Or* and a Benjamin Britten recording (1994) was an Editor's Choice in *Gramophone* magazine. The recording of *Swedish Classical Favourites* (1995) received both gold and platinum discs.

This recording has been made with a kind contribution from the Friends of the Helsingborg Symphony Orchestra.

Fondé en 1912, l'**Orchestre Symphonique d'Helsingborg** (OSH) est un des meilleurs orchestres scandinaves. Réputé pour ses interprétations du répertoire classique et romantique, il s'est aussi fait un nom dans le domaine contemporain. L'ensemble commande d'ailleurs régulièrement des œuvres à des compositeurs.

L'OSH collabore souvent avec de grands chefs et solistes internationaux. Ceux-ci apprécient le professionnalisme, l'enthousiasme, la technique et la musicalité de ces 59 musiciens. L'approche moderne et non conventionnelle d'Andrew Manze, chef principal de l'OSH depuis 2006, convient parfaitement à l'ambiance de travail de l'orchestre.

La critique a salué plusieurs enregistrements de l'OSH. Les symphonies de Franz Berwald (1995) ont reçu un *Diapason d'Or*. Un CD consacré à Benjamin Britten (1994) était distingué d'un "Editor's Choice" dans *Gramophone*. Le CD *Swedish Classical Favourites* (1995) est disque d'or et disque de platine.

Le présent enregistrement a été rendu possible grâce à l'aimable contribution des Amis de l'Orchestre Symphonique d'Helsingborg.

Das 1912 gegründete **Helsingborg Symphony Orchestra** (HSO) ist eines der führenden Orchester Skandinaviens und genießt nicht nur wegen seiner Aufführungen von Werken der Klassik und der Romantik hohes Ansehen, sondern auch wegen seiner Interpretationen zeitgenössischer Musik. Es erteilt auch regelmäßig Kompositionsaufträge an die maßgeblichen zeitgenössischen Komponisten.

Das HSO arbeitet regelmäßig mit international gefeierten Dirigenten und Solisten zusammen, die die Professionalität, den Enthusiasmus und die mit hoher Musikalität gepaarte technische Präzision der 59 Orchestermitglieder schätzen. Die moderne und unkonventionelle Auffassung, die Andrew Manze, seit 2006 Chefdirigent des HSO, von der Orchesterleitung hat, paßt hervorragend zum Charakter des Orchesters und zu seiner Arbeitsweise.

Mehrere Einspielungen des HSO sind von der Kritik lobend hervorgehoben worden. Eine Einspielung mit Sinfonien von Franz Berwald (1995) wurde mit einem *Diapason d'Or* ausgezeichnet, eine Aufnahme mit Werken von Benjamin Britten (1994) war ein "Editor's Choice" der Zeitschrift *Gramophone*. Die Einspielung *Swedish Classical Favourites* (1995) erhielt eine Goldene und eine Platin-Schallplatte.

Diese Einspielung entstand mit Unterstützung der Freunde des HSO.

Andrew Manze - DISCOGRAPHY

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Symphonies No.1-4

Cello Concerto in A major

with Alison McGillivray, cello

The English Concert, dir. Andrew Manze

CD HMU 907403 - SACD HMU 807403



JOHANN SEBASTIAN BACH

Harpsichord Concertos

Richard Egarr, harpsichord

Academy of Ancient Music, dir. Andrew Manze

2 CD HMU 907283.84



Solo & Double Violin Concertos

Andrew Manze & Rachel Podger, violins

Academy of Ancient Music, dir. Andrew Manze

CD HMU 907155



Violin & Continuo Sonatas

Toccatà & Fugue in D minor (transc.)

Andrew Manze, violin

Richard Egarr, harpsichord / Jaap ter Linden, gamba

2 CD HMU 907250.51



HEINRICH IGNAZ BIBER

Missa Christi resurgentis

The English Concert, dir. Andrew Manze

CD HMU 907397 - SACD HMU 807397





The Rosary Sonatas

Andrew Manze, violin

Richard Egarr, organ & harpsichord

2 CD HMU 907321.22



Violin Sonatas

Romanesca (A. Manze, N. North, J. Toll)

2 CD HMX 2907344.45

ARCANGELO CORELLI

Violin Sonatas Op.5

Andrew Manze, violin

Richard Egarr, harpsichord

2 CD HMU 907298.99



FRANCESCO GEMINIANI

Concerti grossi VII – XII (after Corelli Op.5)

Andrew Manze, violin / David Watkins, cello

Academy of Music, dir. A. Manze

2 CD HMU 907261.62

Catalogue-CD 2007 HMX 2907262



GEORGE FRIDERIC HANDEL

“As steals the morn”, arias & scenes for tenor

Mark Padmore, tenor, with Lucy Crowe, soprano

The English Concert, dir. Andrew Manze

CD HMU 907422



Concerti grossi Op.6

Academy of Ancient Music

dir. Andrew Manze

2 CD HMU 907228.29

Violin Sonatas

Andrew Manze, violin

Richard Egarr, harpsichord

CD HMU 907259

BIAGIO MARINI

Curiose & Moderne Inventioni

Romanesca (A. Manze, N. North, J. Toll)

DOWNLOAD ONLY

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Violin Concertos K.216, 218, 219

The English Concert

Andrew Manze, dir. & violin solo

CD HMU 907385 - SACD HMU 807385

Violin Sonatas, 1781 Op.2

K.376, 377, 380; 403 (fragment, compl. by M. Stadler)

Andrew Manze, violin

Richard Egarr, fortepiano

CD HMU 907380 - SACD HMU 807380

Night Music (Eine kleine Nachtmusik)

Adagio & fugue, Serenata notturna,

Menuet & Trio

The English Concert, dir. Andrew Manze

CD HMU 907280 - SACD HMU 807280





GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI
Complete Violin Sonatas Op.3 & 4
Andrew Manze, violin
Richard Egarr, harpsichord
 CD HMU 907241



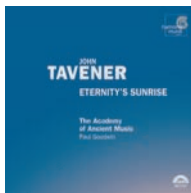
JEAN-FÉRY REBEL
Violin Sonatas
Andrew Manze, violin
Richard Egarr, harpsichord / Jaap ter Linden, gamba
 CD HMU 907221



FRANZ SCHUBERT
Sonatas for violin & piano
Andrew Manze, violin
Richard Egarr, fortepiano
 CD HMU 907445



GIUSEPPE TARTINI
The Devil's Sonata
 & other works
Andrew Manze, solo violin
 CD HMU 907213



JOHN TAVENER
Eternity's Sunrise
 Sappho Lyrical Fragments, Petra
 Funeral Canticles, Song of the Angel
P. Rozario, J. Gooding, G. Mosley, A. Manze
Academy of Ancient Music, dir. Paul Goodwin
 CD HMU 907231

GEORG PHILIPP TELEMANN

Twelves Fantasias for Violin Solo

Gulliver Suite for two Violins

Andrew Manze & Caroline Balding, violins

CD HMU 907137



MARCO UCCELLINI

Sonatas Op.4, 5, 7 & 9

Romanesca (A. Manze, N. North, J. Toll)

CD HMU 907196



ANTONIO VIVALDI

Concertos for the Emperor

Six Violin Concertos from the Vienna manuscript

The English Concert, dir. Andrew Manze

CD HMU 907332 - SACD HMU 807332



'Manchester' Sonatas

Romanesca (A. Manze, N. North, J. Toll)

2 CD HMX 2907342.43

Concert for the Prince of Poland, 1740

Academy of Ancient Music, dir. Andrew Manze

CD HMX 2907230



ACKNOWLEDGEMENTS

Cover picture: Napoléon I^{er} in Fontainebleau, 2 April, 1814,
Paul Delaroche, 1848 / akg-images

Booklet cover: manuscript of the Symphony No. 3 “Eroica”,
showing the erased dedication to Napoleon Bonaparte.

Page 2: Willibrord Joseph Mähler, *Portrait of Ludwig van Beethoven*, 1804.
Wien Museum, Austria / akg-images

Page 32: Wilhelm Thöny, *Ludwig van Beethoven at his desk*, 1924.
Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Austria.

© Galerie Welz Ges.m.b.H., Salzburg

Photo HSO: Ewa Levau - Photo Andrew Manze: Benjamin Ealovega

All texts and translations © harmonia mundi usa

PRODUCTION **USA**

© © 2008 harmonia mundi usa

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded August 2007 at Helsingborgs Konserthus, Helsingborg, Sweden.

Producer: Robina G. Young

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Recorded, edited & mastered in DSD

www.harmoniamundi.com



W. Thoms 24