

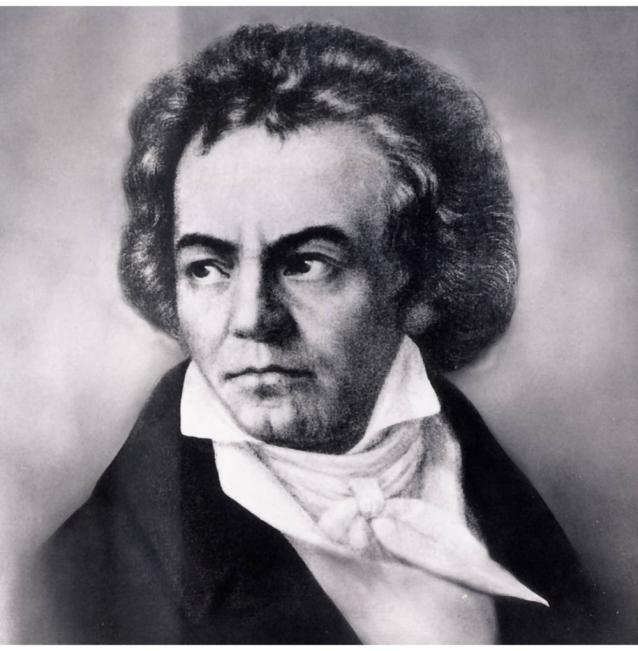


BEETHOVEN · SYMPHONIES NOS. 5 & 7
WIENER PHILHARMONIKER
CARLOS KLEIBER



SUPER AUDIO CD

SURROUND



Introducing the new audio carrier: Super Audio Compact Disc (SACD)

Once again DEUTSCHE GRAMMOPHON is at the forefront of new audio developments in its continual quest to convey the full brilliance and richness of its recordings into your home.

What can you expect to hear? Superb audio reproduction of separate stereo recordings as well as breathtakingly lifelike surround sound.

What do we mean by "superb audio reproduction"?

All our recordings will take advantage of SACD technology offering sound of greater warmth, depth and clarity, achieved by means of a wider dynamic range and frequency response than is possible with the conventional Compact Disc.

"Surround sound": Listen through your multi-channel surround sound system (for an explanation of how to connect and adjust your system, visit us at

www.deutschegrammophon.com/sacd or www.emil-berliner-studios.com) and enjoy the fantastic atmosphere of a live concert in your own home.

If your system isn't connected to a sub-woofer, don't worry – the LFE (Low Frequency Effect) channel is only used to add a little more "spice" to the overall surround sound mix.

What is a "hybrid disc"? In addition to its high quality SACD content, this disc also contains a CD Audio layer that allows it to be played on any conventional CD player.

DEUTSCHE GRAMMOPHON's launch programme will open up a spectacular new surround sound listening experience on new releases by Anne-Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann and Claudio Abbado, as well as legendary recordings by Herbert von Karajan, Carlos Kleiber and Leonard Bernstein.

Ein neuer Tonträger ist da: Super Audio Compact Disc (SACD)

Wieder einmal zeigt sich die DEUTSCHE GRAMMOPHON als Vorreiter bei der Entwicklung neuer Audio-Technologien, denn wir arbeiten ständig daran, Ihnen auf unseren Produkten die ganze Brillanz und den Reichtum unserer Aufnahmen anbieten zu können.

Was dürfen Sie erwarten? Eine exzellente Klangwiedergabe von eigens für das neue Medium SACD abgemischten Stereoaufnahmen und atemberaubend realistischen Surround-Klang.

Was bedeutet »exzellente Klangwiedergabe«? Alle unsere Aufnahmen werden von der SACD-Technologie profitieren, die einen wärmeren, klareren und räumlicheren Klang bietet. Erreicht wird dies durch eine größere Dynamik und

eine höhere Audio-Bandbreite, als es die herkömmliche Compact Disc ermöglichte.

»Surround-Klang«: Wenn Sie eine mehrkanalige Surround-Anlage verwenden, werden Sie in Ihrem Wohnzimmer die Atmosphäre eines Live-Konzerts erleben. (Weitere Erklärungen zum Anschluss und der Einrichtung Ihrer Anlage geben wir Ihnen im Internet unter

www.deutschegrammophon.com/sacd oder www.emil-berliner-studios.com.)

Seien Sie unbesorgt, wenn Ihre Anlage nicht über einen Sub-Woofer verfügt: Der LFE-Kanal (Low Frequency Effect Channel/Tieftoneffekt-Kanal) dient lediglich dazu, der ganzen Abmischung die »letzte Würze« zu verleihen.

Was ist eine »Hybrid Disc«? Als Ergänzung zu den hochqualitativen Audio-Formaten der SACD besitzt diese Disc auch eine CD-Audio-Schicht, die sich auf jedem herkömmlichen CD Player abspielen lässt.

Das Startprogramm der DEUTSCHEN GRAMMOPHON wird mit seinem Surround-Klang ein neues, spektakuläres Hörerlebnis bieten: Aufnahmen aus jüngster Zeit von Anne-Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann und Claudio Abbado, aber auch legendäre Einspielungen von Herbert von Karajan, Carlos Kleiber und Leonard Bernstein.

Un nouveau support audio: le Super Audio Compact Disc (SACD)

Une fois encore, DEUTSCHE GRAMMOPHON est à l'avant-garde des nouvelles technologies audio, visant constamment à rendre tout l'éclat et la richesse de ses enregistrements pour l'auditeur qui les écoute chez soi.

Qu'attendre de cette nouveauté? Une reproduction audio superbe d'enregistrements stéréo séparés et une ambiophonie d'un réalisme stupéfiant.

Qu'entendons-nous par «reproduction audio superbe»? Tous nos enregistrements tireront parti de la technique du SACD, qui offre un son plus chaleureux, plus profond et plus clair, grâce à un registre dynamique et à une gamme de fréquences plus larges que ce que permet le disque compact classique.

«Ambiophonie» («Surround»): Ecoutez ces disques sur votre chaîne ambiophonique multicanal (pour des explications sur le branchement et le réglage, rendez-vous visite à

www.deutschegrammophon.com/sacd ou www.emil-berliner-studios.com), et laissez-nous vous plonger dans l'atmosphère d'un concert en direct à domicile. Si votre chaîne n'est pas raccordée à un caisson de graves, ne vous inquiétez pas – le canal LFE (Low Frequency Effect, réservé aux basses fréquences) ne sert qu'à «épicer» un peu plus l'ambiophonie.

Qu'est-ce qu'un disque «hybride»? Outre son contenu SACD de haute qualité, ce disque contient une couche CD audio qui lui permet d'être lu sur tout lecteur de CD traditionnel.

Le programme de lancement de DEUTSCHE GRAMMOPHON ouvrira une nouvelle et spectaculaire expérience auditive en ambiophonie avec des disques d'Anne-Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann et Claudio Abbado, ainsi que des enregistrements légendaires de Herbert von Karajan, Carlos Kleiber et Leonard Bernstein.



Audio Content Source Material	Hardware Requirements
SACD Layer • 96 kHz/24 Bit PCM Stereo Audio • 96 kHz/24 Bit PCM 5.0 Surround Sound Audio	SACD player required Compatible Surround Sound System required for multi-channel audio
CD Layer (CD) • 44.1 kHz/16 Bit PCM Stereo	CD/SACD player required

SACD and its logo are trademarks of Sony



SACD 471 636-2



SACD 471 640-2



SACD 471 638-2



SACD 471 641-2

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Symphony no. 5 in C minor, op. 67

[33'30]

Symphonie Nr. 5 c-moll

Symphonie n° 5 en ut mineur

- | | | |
|---|---------------------|---------|
| ① | 1. Allegro con brio | [7'28] |
| ② | 2. Andante con moto | [10'00] |
| ③ | 3. Allegro | [5'10] |
| ④ | 4. Allegro | [10'52] |

Symphony no. 7 in A major, op. 92

[38'46]

Symphonie Nr. 7 A-dur

Symphonie n° 7 en la majeur

- | | | |
|---|----------------------------|---------|
| ⑤ | 1. Poco sostenuto – Vivace | [13'38] |
| ⑥ | 2. Allegretto | [8'09] |
| ⑦ | 3. Presto | [8'16] |
| ⑧ | 4. Allegro con brio | [8'43] |

Wiener Philharmoniker

CARLOS KLEIBER

LUDWIG VAN BEETHOVEN: SYMPHONY NO. 5

The association between certain pieces of music and their nicknames seems to be so firmly established, so unambiguous and so inalienable, that there is no need to identify the works by any more specific designation within their genres, such as key or even the composer's name. We all know the "Jupiter" Symphony and the "Moonlight" Sonata as well as we know the "Italian" Symphony and the "Revolutionary" Etude. It is irrelevant, in a case such as these, whether the nickname originated with the composer, or derived from some remark he made about his work, or whether it was coined by someone else, perhaps at a later juncture: the decisive factor governing the general use and recognition of the name is that during a particular phase in the history of the work's becoming known to the musical public, that name was accepted as fully descriptive of, and appropriate to, the work.

The composition German-speaking music-lovers have long known as the "Schicksals-Symphonie" – "Fate" Symphony – provides a good example of this process. (The wider world refers to it as "Beethoven's Fifth", but even there the association with "fate" is widespread.) The nickname was not bestowed on it by Beethoven; it does not even sound like his style, when compared with the names he actually did give to two other symphonies ("Eroica" and "Pastoral"). There is good reason for the doubt cast nowadays on the idea that the name even originated with a comment of the composer's. The famous remark about "Fate knocking at the door" in the rhythmic pattern of

the opening bars has the authority of Beethoven's pupil and biographer Anton Schindler, but Schindler's inventions and falsifications are well known, and the banality is uncharacteristic of Beethoven himself. However, the influential writer on music Adolf Bernhard Marx, in his biography of Beethoven published in Berlin in 1859, took the tag as the basis of his commentary on the symphony, and for the next hundred years or so the work was commonly thought of in similar terms: in an age in which historians and politicians in their writings and speeches constantly hammered at the idea of fate, the concept of a "Fate" Symphony had no difficulty in catching on.

We can be sure that this development was no part of Beethoven's intention. In the case of his Fifth Symphony he dispensed with programmatic explanations of any kind; and indeed they appear not to have been wanted in the least by his contemporaries, as the work was "understood" without them. Some kind of announcement is made, it is true, in the way Beethoven builds the expressive contrast between the major and minor modes into a polar opposition which extends across the entire work, so that the entry of the major tonality in the finale appears as the outcome of a gradual but planned development. There can be no doubt that Beethoven employs this conception in the service of a specific idea of his own, but what that idea is cannot be stated with any concrete certainty.

*Hans-Günter Klein
(Translation: Mary Whittall)*

CONTEMPORARY VIEWS ON BEETHOVEN'S 7TH SYMPHONY

More the expression of feeling than painting; these words, from the programme of the first performance of the "Pastoral" Symphony, intended to establish the fundamental character of that unique portrayal of nature, show something like reluctance in Beethoven to reveal his intentions too openly. Undoubtedly his works from then onwards were to be marked by greater expressiveness and increased subjectivity. The outpouring of exuberance which the Seventh Symphony shares with the Eighth, written at about the same time, is among the wholly personal characteristics revealed no less clearly in letters of the period. For example, Beethoven wrote to his friend Zmeskall: "Extraordinary, most animated man on earth, and without a lever!!!! We owe you the profoundest thanks for bestowing on us something of your power of animation..."

Beethoven wanted his Symphony in A to be recognized "as one of the most successful products of his weak powers (to put it very modestly)". At its first performance it was overshadowed by another work: the so-called Battle Symphony, which was once described as the greatest of all occasional compositions. – The *Wiener Zeitung* gave the Seventh Symphony high praise in advance when it was published: "The name of the genius Herr Beethoven is in itself sufficient guarantee of the great value of the two new grand symphonies whose publication is announced here" (Nos. 7 and 8).

The Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung* was also in favour of Beethoven: "This symphony,

which we gladly commend on its appearance to the entire musical public, provides new proof of Beethoven's inexhaustible talent". However, sharply critical opinions were also expressed in Leipzig. Friedrich Wieck, Clara Schumann's father, claimed that it was generally agreed among musical experts and connoisseurs that this work, especially its first and last movements, could only have been written in a state of drunkenness; among other things it lacked melody. After the first performance Carl Maria von Weber declared that the extravagances of this genius had now reached the *non plus ultra*, and that Beethoven was ripe for the madhouse. He referred especially to a place towards the end of the first movement the stereotyped repetition of a particular figure, and the E sustained by several instruments for an unusually long time. However, views such as this sometimes changed as time went by, and during the last year of Beethoven's life, 1826, Weber was given the opportunity to conduct a performance of this work at a Philharmonic Society concert in London.

The novel and remarkable thing about this symphony was that it is dominated to a most uncommon degree by rhythmical forces. This applies even to the slow movement, an Allegretto – although Beethoven is said to have pondered the question later whether the indication Andante quasi Allegretto would be better. Adolf Bernhard Marx compared this movement to a procession of fettered figures in mourning veils. Hector Berlioz

declared that "The Seventh Symphony is renowned for its Allegretto". The *Allgemeine Musikalische Zeitung*, mentioned earlier, also singled this movement out for praise: "The second piece is an Allegretto, A minor, $2/4$ time, which ever since the first performance in Vienna has been a favourite of both the experts and the general public; it makes a direct appeal even to those entirely without musical training, its naivety and a certain secret magic which it possesses proving an irresistible attraction, so that the enthusiasm which it provokes has led to its being repeated at every performance the work has so far received."

Richard Wagner was concerned not with this movement alone but with the entire masterly constructed work when he declared that: "All impetuosity, all longing and raging of the heart here become the blissful exuberance of joy, which with Bacchantic omnipotence carries us with it through all the realms of nature, all the streams and seas of life, exulting wherever we are led by the audacious rhythms of this human dance of the spheres. This symphony is the very apotheosis of the dance, it is the dance in its highest being."

Hans Schmidt
(Translation: John Coombs)

Es hat den Anschein, dass bestimmte individuelle Benennungen mit einzelnen Musikstücken so fest verknüpft sind, dass sie zur Kennzeichnung der jeweiligen Komposition eindeutig und hinreichend sind, so dass die Spezifizierung innerhalb ihrer Gattung, mit Komponisten- und Tonartenangabe, gar nicht notwendig ist. So sind »Jupiter-Symphonie« und »Mondscheinsonate« ebenso verständlich wie »Italienische Symphonie« und »Revolutionsetüde«. Dabei ist unerheblich, ob diese Namen vom Komponisten selbst stammen (bzw. auf eine Deutung von ihm zurückgehen) oder aber erst in späterer Zeit geprägt worden sind: entscheidend für ihre allgemeine Anerkennung ist, dass sie in einer bestimmten Phase des Rezeptionsprozesses als charakteristisch und treffend empfunden worden sind.

Das Typische eines solchen Vorgangs lässt sich am Beispiel der so genannten »Schicksals-Symphonie« aufzeigen. Der Musikliebhaber weiß genau, welches Werk hier gemeint ist, ohne dass es der genauen Bezeichnung (Beethoven: Symphonie Nr. 5 in c-moll) bedarf. Zum anderen: Der Beinamen stammt nicht von Beethoven; er entspricht auch gar nicht seiner Diktion, wenn man vergleichsweise an die originalen Titel der Dritten und Sechsten Symphonie denkt (»Eroica« und »Pastorale«). Und mit guten Gründen wird heute bestritten, dass er überhaupt auf den Komponisten selbst zurückgeht. Dessen Famulus Anton Schindler überliefert zwar das Diktum von dem »Schick-

sal«, das in dem Rhythmus des Anfangs »an die Pforte pocht«, doch darf die Echtheit bezweifelt werden, da die Trivialität dieses Vergleichs für Beethoven untypisch ist und Schindler oft nachweislich Falsches berichtet hat.

Nachdem der Berliner Musikkritiker Adolf Bernhard Marx 1859 dieses Diktum seiner Deutung der Symphonie zugrunde gelegt hatte, sollte das Werk für etwa ein Jahrhundert unter diesem Signum rezipiert werden: in Zeiten, in denen sich Historiker und Politiker in ihren Schriften und Reden mit Vorliebe des Schicksals-Begriffs bedienten, entsprach eine »Schicksals-Symphonie« auch einer allgemeinen Anschauung.

In den Intentionen Beethovens lag diese Entwicklung mit Sicherheit nicht. Er hatte auf die Formulierung programmatischer Andeutungen hier ganz verzichtet; diese scheinen damals auch gar nicht notwendig gewesen zu sein, da das Werk ohne sie »verstanden« wurde. Nicht ohne eine gewisse Plakativität gestaltet Beethoven in einer satzübergreifenden Konzeption den Ausdrucksgegensatz der beiden Tongeschlechter als polare Kontraste und den Eintritt der Dur-Tonalität im Finale als Ergebnis einer abgestuften Entwicklung. Dass diese Konzeption bei Beethoven im Dienste einer bestimmten inhaltlichen Idee steht, darf als sicher gelten; konkretisieren lässt sie sich allerdings nicht.

Hans-Günter Klein

ZEITGENÖSSISCHE STIMMEN ZU BEETHOVENS SIEBTER SYMPHONIE

Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei: diese Worte, dem Programm der ersten Aufführung der »Pastorale« beigegeben und wie geschaffen für jene einzigartige Naturschilderung, verraten fast so etwas wie Scheu vor allzu vordergründiger Darstellung. Kein Zweifel, dass Beethovens Weg fürderhin gezeichnet sein sollte von gesteigerter Ausdruckhaftigkeit und zunehmender Subjektivität. Der Übermut und die Ausgelassenheit, die die Siebte mit der fast gleichzeitig entstandenen Achten gemeinsam hat, gehören zu den ganz persönlichen Zügen, die nicht minder in damaligen Briefen ihren Niederschlag gefunden haben. An Freund Zmeskall schrieb Beethoven z.B.: »Außerordentlicher erster Schwungmann der Welt, und das zwar ohne Hebel!!!! Wir sind Ihnen den größten Dank schuldig, daß Sie uns mit einem Teile Ihrer Schwungkraft begabt haben ...«

Seine große Symphonie in A-dur wollte Beethoven »als eines der glücklichsten Produkte seiner schwachen Kräfte (sehr bescheiden auszudrücken)« betrachtet wissen. Bei der ersten Aufführung hatte ein anderes Werk den Vorrang: die so genannte Schlachtensymphonie, die einmal als das größte Werk der Gelegenheitsliteratur bezeichnet worden ist. – Die Wiener Zeitung erteilte der Siebten zur ersten Ausgabe schon Vorschusslorbeeren: »Der Name des genialischen Herrn Beethoven's bürgt gewissermaßen schon für den

hohen Wert der hier angekündigten zwei neuen großen Symphonien« (7. und 8. Symphonie). Beethoven gewogen war auch die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung: »Diese Symphonie, zu deren Erscheinung wir dem gesamten musikalischen Publikum mit Freuden Glück wünschen, liefert neue Beweise von Beethovens unerschöpflichem Talent«; aber gerade in Leipzig erhoben sich auch erbitterte Gegenstimmen. Friedrich Wieck, der Vater Clara Schumanns, ließ verlauten, es herrsche Einigkeit bei damaligen Kennern und Laien, das Werk könne, zumal in den Ecksätzen, nur in trunkenem Zustand geschrieben sein; unter anderem sei es arm an Melodien. Carl Maria von Weber äußerte nach den ersten Aufführungen, nun hätten die Extravaganzen dieses Genies das non plus ultra erreicht, Beethoven sei nun ganz reif für das Irrenhaus. Er bezog sich dabei besonders auf eine Stelle gegen Schluss des ersten Satzes, die stereotype Wiederholung einer bestimmten Figur und die ungewöhnlich lang von mehreren Instrumenten gehaltene Note E. Freilich lassen sich solche Meinungen kaum festschreiben. Noch zu Lebzeiten Beethovens, 1826, hatte Weber Gelegenheit, das Werk in einem Konzert der Londoner Philharmonischen Gesellschaft selbst zu dirigieren.

Das Neue und Besondere an dieser Symphonie war, dass sie ganz ungemein von rhythmischen Kräften getragen war. Rhythmisch geprägt ist so-

gar der langsame Satz, ein Allegretto, bei dem Beethoven freilich noch später geschwankt haben soll, ob nicht die Bezeichnung Andante quasi Allegretto angemessener sei. Adolf Bernhard Marx verglich diesen Satz mit einem Aufzug gefesselter, in Trauerschleier gehüllter Gestalten. Hector Berlioz bekannte ganz freimütig: »Die siebte Symphonie ist durch ihr Allegretto berühmt.« Einen Sonderapplaus erteilte auch die schon genannte Allgemeine Musikalische Zeitung: »Das zweite Stück bildet ein Allegretto, a-moll, Zweivierteltakt, welches seit der ersten Aufführung in Wien ein Lieblingsstück aller Kenner und Nichtkenner ist, das auch den in der Tonkunst gar nicht Unterrichteten innig anspricht, durch seine Naivität und einen gewissen geheimen Zauber alles

unwiderstehlich hinreißt, und dessen Wiederholung bisher noch bei jeder Aufführung mit Enthusiasmus erzwungen worden ist.«

Richard Wagner charakterisierte das meisterhaft gefügte Ganze der Symphonie, als er vermerkte: »Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermute der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewusst überall, wohin wir in kühnem Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst, sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen.«

Hans Schmidt

Il semble que certaines appellations individuelles soient tellement rattachées à certaines compositions qu'elles suffisent pour les caractériser clairement, rendant superflue une spécification du genre musical auquel elles appartiennent, de leur auteur et de leur tonalité. C'est ainsi que «Symphonie Jupiter» et «Sonate au Clair de Lune» se suffisent autant à elles-mêmes que «Symphonie Italienne» et «Etude Révolutionnaire». Ce faisant, il n'est pas important que ces noms proviennent du compositeur lui-même (ou remontent à une de ses interprétations) ou ne se soient imposés que plus tard: pour qu'ils soient universellement reconnus il est essentiel qu'à une certaine phase du processus de réception ils aient été considérés comme caractéristiques et justes.

L'exemple de la «Symphonie du Destin» illustre particulièrement bien ceci. Le mélomane sait exactement de quelle œuvre il s'agit sans avoir besoin de la désignation précise (Beethoven: Cinquième Symphonie en ut mineur). D'un autre côté, ce titre n'est pas de Beethoven lui-même; il ne correspond du reste pas du tout à son style, ce que prouve une comparaison avec les titres originaux des Troisième et Sixième Symphonies («Eroica» et «Pastorale»). Et c'est avec raison que l'on conteste aujourd'hui qu'il est dû au compositeur lui-même. Son secrétaire Anton Schindler a certes transmis le mot du «destin»

qui «frappe à la porte» dans le rythme du début, mais il est permis d'en mettre en doute l'authenticité. En effet, la banalité d'une telle comparaison n'est pas typique de Beethoven, et Schindler a souvent lancé des contrevérités. Après que le critique musical berlinois Adolf Bernhard Marx eut en 1859 fondé sur ce mot son interprétation de la symphonie, cette dernière devait pendant environ un siècle être connue sous cette dénomination: une «Symphonie du Destin» s'inscrivait bien dans une époque où historiens et hommes politiques aimaient tant utiliser dans leurs écrits et discours le terme de destin.

Ceci n'avait certainement pas été dans les intentions de Beethoven. Dans cette composition, il avait entièrement renoncé à formuler toute allusion à un programme; allusions qui semblent du reste ne pas avoir été utiles à l'époque puisque l'œuvre fut «comprise» sans elles. De façon peut-être un peu voyante, Beethoven, dans l'ensemble des mouvements, fait du contraste expressif des deux tonalités deux pôles diamétralement opposés et, de l'entrée de la tonalité majeure dans le finale, le résultat d'une évolution progressive. Que cette conception se trouve chez Beethoven au service d'un contenu bien précis ne fait aucun doute mais il est impossible de concrétiser ce dernier.

*Hans-Günter Klein
(Traduction: Daniel Henry)*

JUGEMENTS CONTEMPORAINS SUR LA 7^e SYMPHONIE DE BEETHOVEN

Plutôt expression de la sensation que peinture: ces mots joints au programme de la 1^{ère} audition de la «Pastorale» et comme faits pour cette extraordinaire description de la nature, trahissent presque la crainte d'une représentation par trop superficielle. Nul doute que le chemin parcouru par Beethoven ne continue à être marqué par une expressivité et une subjectivité accrues. La joie et l'exubérance que la Septième partage avec la Huitième, composée presque en même temps, font partie des traits entièrement personnels que reflétaient déjà les lettres datant de cette époque. Beethoven écrivait par exemple à son ami Zmeskall: «Homme extraordinaire, doué de la plus grande énergie du monde, et cela sans lever!!!! Je vous suis profondément obligé de m'avoir fait don d'une partie de votre élan...»

Beethoven désirait que l'on vît dans sa grande symphonie en la majeur «un des produits les plus réussis de ses faibles capacités (pour s'exprimer en toute modestie)». Lors de la première audition, un autre ouvrage eut la préséance sur elle: la Symphonie dite de la bataille, qui fut même qualifiée de chef-d'œuvre de la littérature musicale de circonstance. – Le journal Wiener Zeitung décerna des éloges à la Septième avant même sa parution: «Le nom du génial Monsieur Beethoven garantit déjà en quelque sorte la haute qualité des deux nouvelles grandes symphonies ici annoncées» (7^e et 8^e).

L'Allgemeine Musikalische Zeitung de Leipzig était également bien disposé envers Beethoven: «Cette symphonie, dont nous nous réjouissons grandement de la parution pour tout le public musical, fournit de nouvelles preuves de l'inépuisable talent de Beethoven»; mais ce fut précisément à Leipzig que s'élevèrent aussi des avis dissidents témoignant de beaucoup d'aigreur. Friedrich Wieck, père de Clara Schumann, fit courir le bruit que, connaisseurs aussi bien que profanes, s'accordaient pour reconnaître que l'œuvre, surtout dans les premier et dernier mouvements, ne pouvait avoir été écrite que par un ivrogne et qu'elle était, en outre, pauvre en inspiration mélodique. Carl Maria von Weber, pour sa part, déclara péremptoirement après les premières exécutions, que les extravagances de ce génie avaient désormais atteint le nec plus ultra et que Beethoven était mûr pour l'asile. Il appuyait notamment ce jugement sur un passage se situant vers la fin du premier mouvement, la répétition stéréotypée d'une figure déterminée et la tenue exceptionnellement longue de la note «mi» par plusieurs instruments. Pareils jugements ne sont certes pas irrévocables, et Weber eut en 1826, du vivant même de Beethoven, l'occasion de diriger l'œuvre lui-même lors d'un concert de la Société Philharmonique de Londres.

Ce que cette symphonie offrait de nouveau et d'exceptionnel, c'était de s'appuyer à un point to-

tal et prodigieux sur des forces rythmiques. Le rythme imprime son empreinte au mouvement lent lui même, un Allegretto dont Beethoven aurait encore envisagé, par la suite, de remplacer l'indication par celle d'Andante quasi Allegretto, éventuellement plus appropriée. Adolf Bernhard Marx comparait ce mouvement à un cortège de créatures enchaînées, enveloppées de voiles de deuil. Hector Berlioz déclarait en toute franchise: «La Septième Symphonie est célèbre en raison de son Allegretto.» L'Allgemeine Musikalische Zeitung, déjà citée, ne tarit pas d'éloges: «Le deuxième morceau est un Allegretto en la mineur, à deux-quatre, devenue depuis la première exécution à Vienne une page favorite de tous les connaisseurs et non-connaisseurs. Il touche par sa ferveur ceux-là même qui ne sont pas versés dans l'art musical et dégage par sa naïveté et par une certaine magie secrète, un attrait si irrésistible que

l'enthousiasme du public a obtenu jusqu'ici que ce morceau soit bissé à chaque exécution». Richard Wagner ne montrait pas sa compréhension pour ce seul morceau, mais pour l'ensemble si magistralement composé lorsqu'il notait: «Toute l'impétuosité, toutes les aspirations et tous les déchainements du cœur se font ici les débordements d'une joie effrénée qui nous entraîne avec une toute-puissance bachique à travers tous les espaces de la nature, à travers tous les fleuves et toutes les mers de la vie, exultants d'allégresse, conscients de nous-même partout où nous avançons au rythme hardi de cette céleste danse humaine. Cette symphonie est l'apothéose même de la danse, elle est la danse dans son essence la plus sublime».

*Hans Schmidt
(Traduction: Jacques Fournier)*



CARLOS KLEIBER



Recordings: Vienna, Musikvereinssaal, 3 & 4/1974 (No. 5); 11/1975 & 1/1976 (No. 7)
Produced by Werner Mayer (No. 5)
Executive Producer: Dr. Hans Hirsch (No. 7)
Recording Producer: Hans Weber (No. 7)
Tonmeister (Balance Engineers): Hans-Peter Schweigmann (No. 5); Klaus Scheibe (No. 7)
Recording Engineers: Hans-Rudolf Müller/Wolf-Dieter Karwatky (No. 5);
Jobst Eberhardt/Jürgen Bulgrin (No. 7)
Digitally re-mixed by Klaus Hiemann/Werner Mayer
New surround mix and new stereo mix: Andrew Wedman



Recorded, edited and mastered by Emil Berliner Studios
© 1975 (No. 5)/1976 (No. 7)/2003 (SACD) Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg
© 1976 Dr. Hans Schmidt (No. 7) /1985 Dr. Hans-Günter Klein (No. 5)
Project Management: Roland Ott
Cover Photo: Fritz Peyer, Hamburg
Photo of Kleiber (p.11): Anne Kirchbach
Picture of Beethoven: © Deutsche Grammophon GmbH
Art Direction: Lutz Bode
Printed in the E.U.

