



E-BOOK

E-BOOK

LUDWIG VAN BEETHOVEN
EERSTE SYMFONIE

Anders beluisterd

LE CONCERT
OLYMPIQUE
CONDUCTOR JAN CAEYERS

INDEX

VOORWOORD

HISTORISCHE KADERING

MUZIKALE CONTEXT

ANDERS BELUISTEREN



VOORWOORD

HET STARTPUNT EN HET KEERPUNT

De Eerste symfonie markeert een heel belangrijk moment in het leven van Beethoven. Het moment namelijk waarop hij de tijd rijp achtte om zich aan het grote publiek te presenteren als componist van groots opgevatte orkestwerken. Beethoven was op dat ogenblik bijna dertig jaar oud. Als men weet hoeveel symfonieën Haydn, Mozart en minder bekende goden zoals Gyrowetz en Vanhal op die leeftijd hadden schreven, kan men gerust stellen dat Beethoven op dat vlak een laatbloeier was.

Dat Beethoven pas relatief laat debuteerde als symfoniecomponist had zeker ook met praktische omstandigheden te maken.

De concrete gelegenheid om een werk voor groot orkest te schrijven en te laten uitvoeren deed zich lange tijd niet voor. Maar het feit dat Beethoven veel schroom had om in de voetsporen te treden van zijn ex-leraar Haydn – de vader van de klassieke symfonie – heeft hem zonder twijfel doen aarzelen om dit ambitieus project aan te vatten. Al is het ook mogelijk dat Beethoven de lat voor zichzelf zo hoog legde dat hij zich geruime tijd onvoldoende ‘gewapend’ voelde om een symfonie te schrijven. Maar eind 1799 zette hij door. Hij schreef in enkele maanden tijd zijn *Eerste symfonie*.

De première vond plaats tijdens een Akademie in het Burgtheater in Wenen op 2 april 1800. De aanwezige luisteraars reageerden met enthousiasme.

Beethovens muziek verschilde duidelijk van al datgene wat ze tot dan toe gehoord hadden, inclusief de symfonieën van Mozart en Haydn. Ze waren waarschijnlijk niet eens zo verwonderd dat Beethoven nieuwe paden bewandelde. Sedert zijn aankomst in Wenen in december 1792 had hij beetje bij beetje de harten van de muziekkenners veroverd. Hij elektriseerde het publiek met zijn fantastische improvisaties aan het klavier en had de jongste vijf jaren – sedert de publicatie van de *Pianotrio's* (op. 1) in 1795 – opzien gebaard als componist. De adellijke dames speelden met overtuiging de *Sonate pathétique* (op. 13) en de cyclus met *Strijkkwartetten* (op. 18) stond op de lessenaars van menig aristocratisch kamermuziekensemble. Het was een nieuwe klankenwereld die was opengegaan.

Dat ook de *Eerste symfonie* grensverleggend zou zijn, lag dus volkomen in de lijn van de verwachtingen. Beethoven heeft de verwachtingen ingelost.

Toch konden de aanwezigen in het Burgtheater niet vermoeden dat ze bij het begin van een nieuwe eeuw getuige waren van een sleutelmoment in de muziekgeschiedenis. Zij konden onmogelijk weten dat er na de *Eerste symfonie* nog acht andere zouden volgen en dat deze cyclus van negen grootse en grensverleggende symfonieën een iconische betekenis zou krijgen waarop latere componisten hun tanden zouden stukbijten. Evenmin beseften zij dat door Beethoven het fenomeen ‘symfonie’ een centrale plaats zou gaan innemen in de muziekcultuur en dat het concert van 2 april 1800 het startpunt was.

Maar misschien lag in de naïeve, onbevooroordeelde attitude waarmee de mensen op 2 april 1800 in de zaal zaten een ongelofelijke charme?

Zij konden onbevangen luisteren en zich laten verrassen. Het enige wat zij niet konden vermijden was de vergelijking te maken met de symfonieën van Mozart, Haydn en de vele Reicha’s, Pleyel’s en Wranitzky’s die zij goed kenden. Wij hebben deze onschuld verloren. Niet alleen omdat wij de *Eerste symfonie* al ontelbare malen hebben gespeeld en gehoord – niemand is nog gechoqueerd door het zonderlinge blazers-strijkers-akkoord waarmee het stuk begint – maar ook omdat onze oren vervormd zijn door de orkestmuziek van, zeg maar, Brahms, Mahler, Shostakovich of Kurtág.

Wij kunnen niet vermijden dat wij de *Eerste symfonie* beluisteren zonder de *Eroica* en de *Negende* in ons achterhoofd.

En daar ligt het probleem. Beethovens *Eerste symfonie* wordt relatief zelden gespeeld en met matig enthousiasme beoordeeld. In het algemeen wordt zij omschreven als ‘geen Haydn of Mozart, maar nog geen echte Beethoven’. De eerste stelling klopt, maar wat is de definitie van een ‘echte Beethoven’? Is de *Negende* meer Beethoven dan de *Eerste*? Het enige wat men kan zeggen is dat de *Eerste* van 1800 is, en de *Negende* van 1824. De uitdaging van hedendaagse luisteraars is om zich te ontdoen van dit historisch perspectief.

Dit e-book is een leidraad om de *Eerste* anders te beluisteren: met de oren, verwondering en bewondering van de aanwezigen op 2 april 1800.

Veel lees- en luisterplezier!

Jan Caeyers,
Founder Le Concert Olympique

A large, stylized, light-colored signature of the name 'Jan' is positioned in the bottom right corner of the page. The signature is written in a cursive, flowing script.

HISTORISCHE KADERING

INLEIDING

Wenen aan het begin van de negentiende eeuw. Artiesten van verschillende origine begeven zich naar Wenen, op dat moment – samen met Parijs – dé artistieke hoofdstad van de wereld. Wenen bruist van leven en creativiteit. Maar tegelijkertijd is de creatieve vrijheid in Wenen beperkter dan men op het eerste gezicht zou denken. Een kunstenaar die naam wil maken, moet zich immers voegen naar de smaak en de richtlijnen die van hogerop worden opgelegd.

Beethoven heeft de ambitie om uit te pakken met een eerste symfonisch werk. Op dat moment heeft de hogere klasse het artistiek nog steeds voor het zeggen. Terwijl tot nog toe zijn meeste composities op bestelling waren geschreven of opgedragen werden aan een of andere aristocraat, neemt Beethoven nu zelf het initiatief om zijn *Eerste symfonie* te componeren. Enkele jaren tevoren was hij van Bonn naar Wenen gereisd om er les te nemen bij één van zijn twee grootste muzikale voorbeelden: Joseph Haydn. (De vraag of Beethoven zijn ander muzikaal toonbeeld, Mozart, ooit heeft ontmoet, blijft tot op vandaag onbeantwoord. We weten dat hij in 1787 een reis naar Wenen ondernam om bij Mozart les te nemen, maar dat hij na enkele weken onverrichter zake naar Bonn is teruggekeerd). Reeds na een jaar komt er een einde aan Beethovens lessen bij Haydn. Beethoven heeft bij Haydn veel opgestoken over het ‘ambacht’ van het componeren, maar tegelijkertijd groeit er een kloof tussen leraar en leerling: toch blijft Beethoven de rest van zijn muzikale carrière opkijken naar Haydn.

DE AANZET TOT EEN EERSTE SYMFONIE

Najaar 1794. Beethoven kan omwille van de oorlog niet naar Bonn terugkeren. Hij is verplicht om in Wenen een carrière als professioneel musicus uit te bouwen, wat hem aardig lukt. Hij imponeert als briljant pianovirtuoos die het publiek elektriseert met zijn schitterende improvisaties aan het klavier. Vooral de Weense aristocraten zijn onder de indruk van de jonge muzikant. Prins Karl von Lichnowsky is zodanig in de ban van Beethoven, dat hij zich opwerpt als mecenas, artistiek raadgever en manager. Hij zoekt de nodige fondsen bij elkaar om Beethovens *Pianotrio's* (op. 1) te laten drukken en organiseert een grote concertreis doorheen Duitsland. Hij moedigt Beethoven ook aan om een eerste symfonie te componeren. Een ongewone en zelfs gewaagde onderneming, omdat de symfonie tot nog toe een eerder marginale gelegenheidsstatus had. Daarom schijnt het voor een componist zinloos te zijn om zich langs deze weg te profileren. Maar Beethoven waagt zijn kans en spiegelt zich aan zijn voorbeeld Haydn, die in Parijs en London met succes grootse symfonieën had gecreëerd. Deze muziek wist vooral het moderne en burgerlijke publiek te charmeren. Precies wat Beethoven ook wilde. Vastberaden om naam te maken bij het grote publiek, pent hij de eerste noten van zijn *Eerste symfonie* neer.



Beethoven zet zich in 1795 aan het schrijven van zijn *Eerste symfonie*. Hij slaagt er in om een langzame inleiding en een deel van de expositie van het eerste deel op papier te zetten. Maar dan stokken zijn creatieve ingevingen en voelt hij zich genoodzaakt om het compositieproces te staken. Mogelijkerwijze weegt de druk van zijn ex-leermeester Haydn nog te veel op zijn schouders.

EEN WEERBARSTIG COMPOSITIEPROCES

De lente van 1796. Beethoven is in Berlijn en werkt hij opnieuw aan zijn symfonie. Wellicht omdat hij hoopt zijn eerste symfonie in de Pruisische hoofdstad ten doop te kunnen houden. Maar het werk verloopt zeer moeizaam. Bij het bekijken van zijn eerdere aanzet, maakt hij drie nieuwe ontwerpen voor de langzame inleiding en voor het eerste *Allegro*. Hij komt amper vooruit. Ook de rest van zijn symfonie wil niet vorderen. Voor het tweede, langzame deel en voor het *Menuetto* maakt hij slechts een concept. Beethoven stuit ook op het weerbarstige probleem van de laatste beweging. Er blijkt immers een contradictie te bestaan tussen de traditie waar het slotdeel lichtvoetig is – en dus een populair, dansant en virtuoos-briljant karakter heeft – en Beethovens dubbele ambitie om dit deel op te vatten als de dramatische tegenpool van de eerste beweging én als het grootse einde van de hele symfonie.

Beethovens behoefte naar een balans tussen de twee hoekdelen wordt nog versterkt door zijn uitdrukkelijke wens om de vier symfoniedelen onmiddellijk na elkaar, als één groot geheel, uit te voeren. Ook bij zijn latere symfonieën zal Beethoven met dit probleem worstelen. Maar bij zijn *Eerste symfonie* ziet hij geen uitweg en geeft het op.

Het staken van de *Eerste symfonie* betekent niet dat de creatieve machine on hold staat. Integendeel: in 1796 componeert Beethoven maar liefst drie pianosonates, twee cellosonates, een kwintet voor piano en blazers, een aria, '12 *Variaties voor cello & piano in F*' over Mozarts 'Ein Mädchen oder Weibchen', en een blaas sextet.

BEETHOVENS EERSTE SYMFONIE OP PAPIER

De winter van 1799. Beethoven wil een eigen Akademie organiseren. Hij neemt de draad van zijn *Eerste symfonie* weer op. Deze Akademie is te verstaan als een benefietconcert voor zichzelf in de hoop op muzikale erkenning en financieel gewin. Beethoven wil zich dus met een eigen Akademie profileren als pianist én als componist. Vastberaden zet hij zich opnieuw aan het werk. Hij is zelfverzekerd en begint voor de eerste drie delen met een volkomen nieuw blad. Deze delen vloeien relatief moeiteloos uit zijn pen. Voor het slotdeel maakt Beethoven dan weer gebruik van het thematische materiaal waarmee hij enkele jaren geleden de symfonie wilde openen. Hij heeft het terechte gevoel dat het voldoende consistent was om het gewicht van de finale te dragen en hiermee de belangrijkste hindernis te overwinnen.

Na vier jaar overwint Beethoven een grote barrière. Hij is amper dertig jaar oud wanneer zijn *Eerste symfonie* op papier staat. Van de eerste, tot de laatste dubbele streep. Van de eerste, tot de laatste noot. En van de eerste, tot de laatste muzikale verwondering. Componeren was één zaak, de compositie in Wenen uitgevoerd krijgen, was een andere zaak. Of eerder: een andere 'uitdaging'.

VAN COMPOSITIE TOT UITVOERING

Voorjaar 1800. Het is erg moeilijk om je werk vertoond te krijgen in Wenen. Hoewel Wenen de reputatie heeft een muzikale stad te zijn, is er geen sprake van een publiek concertleven dat de vergelijking met Londen en Parijs kan doorstaan. Wie zich als componist een weg naar het grote publiek wil banen, heeft dus slechts één mogelijkheid: zelf een Akademie organiseren in het Burgtheater of het Kärntnertortheater, de twee meest vooraanstaande Weense theaters van die tijd. Het financiële risico dat bij een eigen Akademie komt kijken, houdt veel componisten tegen de sprong te wagen.



Naast het financiële risico zijn er ook heel wat praktische problemen. De musicus-organisator wordt geconfronteerd met tal van organisatorische issues: het maken van reclame tot het engageren van musici, tot en met het verkopen van tickets en het uitnodigen van de eregasten. Maar het belangrijkste obstakel is het verkrijgen van een licentie om het theater te huren. Een ingewikkelde bureaucratische procedure waarbij men overgeleverd is aan de willekeur van de bevoegde ambtenaar, baron von Braun. Als recent geadelde textielkoopman met beperkt muzikaal talent, probeerde von Braun zijn gefnuikte artistieke ambities te compenseren door het schaamteloze misbruik van zijn macht als concessiehouder van beide theaters. Wanneer hij een zaal ter beschikking stelde aan een buitenstaander, kelderde hij diens onderneming door in de andere zaal een publiekstrekker te programmeren. Hierdoor had zelfs Haydn de hulp nodig van de keizerin om een gunstige datum voor de eerste publieke uitvoering van *'Die Schöpfung'* vastgesteld te krijgen.



“Enkel de persoonlijke protectie vanwege het hof kan verklaren dat in een stad zoals Wenen, die toch bekend staat om haar gepassioneerde belangstelling voor de muziek en het theater, een man met een dergelijk gebrek aan gevoel en goede smaak de kans krijgt om het hof, het publiek en de artiesten te tiranniseren op een manier die in vele kleinere steden niet getolereerd zou worden.”

– Johann Frederik Reichardt



Beethoven is er zich terdege van bewust dat hij hulp van hogerop nodig heeft. Hij doet een beroep op sommige van zijn belangrijkste connecties. Hij beseft dat zowel de leden van het hof als mevrouw von Braun aan zijn kant moet krijgen om een zaal te bemachtigen én er zeker van te zijn dat zijn onderneming niet zal worden gesaboteerd. De echtgenote van von Braun wordt gepaaid met de opdracht van de *Pianosonates* (op. 14) terwijl Beethoven de keizerin Marie Therese – de tweede echtgenote van keizer Franz II – voor zich wint door voor haar het *Septet* (op. 20) te schrijven. De keizerin is gecharmeerd door het stuk en besluit Beethoven te helpen: zij laat vanuit de Hofburg een marsbevel uitgaan naar von Braun, waardoor de concessiehouder genooddaakt is een theaterzaal ter beschikking te stellen aan de Duitse componist. Beethoven krijgt toestemming op om 2 april 1800 zijn eerste Akademie te organiseren in het Burgtheater.

DE PREMIERE

26 maart 1800. Beethovens Akademie, met de première van zijn eerste symfonie, komt dichterbij. De *Wiener Zeitung* kondigt het concert aan en vermeldt dat de toegangskarten bij de componist thuis kunnen worden afgehaald. De dagen voor zijn groot concert moet Beethoven thuis kaarten verkopen en plaatsen toewijzen! Normaal in 1800, ondenkbaar in 2021. De aankondiging luidt als volgt:



Beethoven stelt het programma op een slimme manier samen. Hij laat niets aan het toeval over om er een succes van te maken. Om te beginnen ontwijkt hij door de keuze van de zangsolisten eventuele verwickelingen met andere instrumentale solisten. Solisten die minder goed zouden presteren, zouden zijn concert onluisteren; terwijl solisten die té goed zouden zijn, de aandacht te veel naar zich toe trekken. Bovendien kiest Beethoven bewust voor een aria en duet uit *Die Schöpfung*, en profiteert zo ten volle van de populariteit van Haydns oratorium.

Daarenboven speelt Beethoven in op het sentiment van de toeschouwers. Ignaz en Thérèse Saal zijn naast twee grote zangnamen ook vader en dochter. Door hen beiden te boeken voor zijn grote openingsavond, rekent Beethoven erop een groter publiek te trekken. Want wie is er niet vertederd door het gezamenlijke optreden van een vader met zijn dochter?

Ook opvallend zijn de werken van Mozart en Haydn op de affiche. Naast zijn eigen composities, brengt Beethoven dus uitsluitend werken van zijn twee grootmeesters. Dit is meer dan een hommage. Het is een krachtig statement over het muziek-historische perspectief waarin Beethoven zichzelf plaatst. Een gewaagde zet, want dit zou men ook als een sneer naar de muziek van zijn andere collega's kunnen interpreteren...

Beethoven is sowieso niet bepaald populair bij zijn medemuzikanten. Volgens hem zijn de competenties van de vaste chef van het operaorkest, Giacomo Conti, ondermaats aan die van Anton Wranitzky en eist hij dat deze laatste het concert zou dirigeren. Het is te begrijpen dat het operaorkest de vervanging van hun vaste dirigent als een motie van wantrouwen zien tegenover henzelf.

Tijdens de premièreavond nemen de muzikanten hun gram tegen Beethoven. Hun vergelding is zeer duidelijk merkbaar bij de uitvoering van het pianoconcerto, waar de kwaliteit van het samenspel met de solist in grote mate afhankelijk is van de concentratie en flexibiliteit van het orkest. Critici merkten op dat het muziekensemble weigerde Beethovens verfijnde rubatospel te volgen, waardoor solist en orkest vaak niet meer gelijk speelden. Het viel de recensenten ook op dat sommige delen van de symfonie 'zonder vuur' werden gespeeld.

Hoewel hij het door zijn drang naar perfectionisme zelf had gezocht, was Beethoven langs zijn kant na afloop woedend op het orkest. Het was zelfs zo erg, dat de componist er een levenslange paranoia jegens orkestmuzikanten aan overhield.





MUZIKALE CONTEXT

2 april 1800. De première van de *Symfonie in C (op. 21)*. De eerste symfonie van Beethoven. De eerste ook in een reeks van negen die de muziekgeschiedenis een andere wending heeft gegeven en die, op welke manier ook, een referentie is geworden voor alle componisten nadien. De compositie van dit stuk was een werk van lange adem. Dat het schrijfproces bijna vijf jaar in beslag nam, had deels te maken met de onervarenheid van Beethoven op het symfonische vlak, maar ook met de figuur van de ex-leraar Haydn die streng-kritisch over Beethovens schouder stond mee te kijken. Haydn had immers meer dan honderd symfonieën geschreven. Hij had het genre op een hoger niveau getild en populair gemaakt bij een nieuw (voornamelijk burgerlijk) publiek. Daarom had hij terecht de reputatie de vader van de moderne symfonie te zijn. Dat woog op Beethoven.

Tijdens zijn studietijd bij Haydn had Beethoven zeer goed opgelet. Hij had van zeer nabij de geboorte van de tweede reeks Londense symfonieën meegemaakt. Hij had gezien welke originele oplossingen Haydn vond voor de compositorische problemen waarmee die geconfronteerd werd. Hij had repetities bijgewoond en vastgesteld welke last-minute veranderingen zijn leraar nog doorvoerde. Hij had diverse uitvoeringen bijgewoond en hij had gemerkt welke impact bepaalde effecten op het publiek hadden.

Kortom, Haydns succes inspireerde Beethoven. Maar tegelijkertijd werkte dit ook verlamdend. Het was een monument waartegen hij moest opboksen.

En toch slaagde Beethoven er in om de schroom van zich af te schudden. Een belangrijke rol speelden daarbij de *Strijkkwartetten (op. 18)* die Beethoven in 1798 in opdracht van graaf von Lobkowitz had gecomponeerd. Ook op dit terrein was Haydn de absolute referentie. En ook hier had Haydn de grenzen verlegd en de normen bepaald. Maar na een twee jaar durend proces van vallen en opstaan – Beethoven heeft de eerste reeks van drie kwartetten zelfs volkomen herwerkt na het beëindigen van de tweede reeks – kon hij een eindproduct voorleggen dat niet alleen de vergelijking met Haydn kon doorstaan, maar dat door alle kenners werd beschouwd als een verdere stap in de ontwikkeling van het genre.

Dit succes was een belangrijk moment voor het zelfbewustzijn van Beethoven. Niets scheen hem er nu nog te kunnen van weerhouden om ook op het vlak van de symfonie zich te emanciperen ten aanzien van zijn grote voorbeeld.

Het spreekt voor zich dat ook het publiek bij de eerste beluistering van de nieuwe Beethovensymfonie de symfonieën van Haydn in het achterhoofd had. Vele passages zullen vertrouwd in de oren hebben geklonken, maar tegelijkertijd merkten de toehoorders de vernieuwingen op en de risico's die Beethoven nam. De zoektocht naar deze verschillen, is een oefening die hedendaagse luisteraars ook moeten doen.

Het meest opvallend was de snelheid van het muzikale gebeuren. Dat was vooral merkbaar aan de tempoaanduidingen in de partituur: de klassieke voorschriften *Allegro* en *Andante* werden telkens aangevuld met gedetailleerde aanwijzingen zoals *con brio*, *con moto* en zelfs tot twee keer toe *molto e vivace*. Mozart had hier nooit gebruik van gemaakt en Haydn slechts zelden.

Maar Beethovens *Eerste Symfonie* was meer dan snelheid alleen. De componist gebruikte vaak bruuske stemmingswisselingen en korte crescendo's, daar waar de overgangen bij Haydn en Mozart eerder traag en gedoseerd verliepen. Het was alsof Beethovens symfonie aan het begin van de negentiende eeuw, aan de start van het tijdperk van de industrialisering, de luisteraar duidelijk maakte dat men in een wereld terecht gekomen was waarin er sneller geleefd en gedacht werd!

Eigenlijk kan men zeggen dat het *elan terrible* van de Franse-revolutiemuziek de *Eerste Symfonie* overheerst. De wereld van de kastelen, waarin aristocraten statig rondscheden, is definitief voorbij.

Beethovens *Symfonie nr. 1* staat in C-groot. Dit is een tonaliteit die traditioneel geassocieerd werd met majestueuze muziek. Het is ook de tonaliteit die bij de toehoorders steeds een positief, ja zelfs feestelijk gevoel opwekt. Het orkest bestaat uit twee fluiten, twee hobo's, twee klarinetten, twee fagotten, twee hoorns, twee trompetten, pauken en strijkers. Dit is de bezetting waarvoor Haydn zijn tweede reeks *Londense symfonieën* heeft geschreven en die sedertdien en voor vele jaren de norm voor het klassieke symfonische orkest is geweest. Ook bij Beethoven. In zijn latere symfonieën zal hij slechts hoog uitzonderlijk – en vaak om een welbepaalde muzikale reden – instrumenten toevoegen (cf. de *Eroica*, de *Vijfde*, de *Pastorale* en de *Negende*).

Eerste deel: Adagio molto – allegro con brio

Beethovens *Symfonie nr. 1* start met een langzame inleiding, net zoals bij sommige symfonieën van Haydn en Mozart. Een dergelijke introductie had als de doel de aandacht van de luisteraar te trekken, hem uit te nodigen op het grote muzikale feest dat nadien komt en hem onder te dompelen in de specifieke atmosfeer van het stuk. Een ‘uitgecomponeerd uitroepteken’ als het ware.

Bovendien zorgt Beethoven voor onverwachte effecten, om de opmerkzaamheid van het publiek nog te vergroten. Maar hij gaat nog een stap verder door ‘het onverwachte’ op ‘onverwachte’ wijze te beginnen: het orkest zet in met akkoorden in de blazers die ondersteund worden door vervreemdende pizzicato’s (dit zijn getokkelde in plaats van gestreken noten) in de strijkers.

Daarnaast maakt Beethoven gebruik van ‘tonaliteitsvreemde’ akkoorden, dit zijn akkoorden die op het eerste gezicht niet in de basistonaliteit van C-groot thuis horen. Vooral het eerste akkoord – het septiemakkoord op C dat naar F-groot schijnt te leiden – zet de luisteraar op het verkeerde been. Ook na vele beluisteringen blijft dit begin een desoriënterend effect hebben, en dat moet voor de luisteraars tijdens de première in Wenen zeker het geval zijn geweest. Ook in de concertbesprekingen achteraf werd dit begin zeer bekritiseerd en als ‘bizar’ beoordeeld.

Deze beginakkoorden hebben nog een andere functie. De bovenstemmen in het orkest (fluit en eerste violen) hebben een specifiek melodische structuur, waarbij het stijgende interval van de kleine seconde (dit is een halve toon) centraal staat:



Achteraf zal blijken dat deze kleine seconde een belangrijke bouwsteen is die bepalend is voor de coherentie van alle delen van de symfonie. Het is als het ware de rode draad doorheen de symfonie, een fenomeen dat helemaal nog niet voorkomt bij Haydn of Mozart!

Ook het *Allegro con brio* begint op een verrassende wijze. Normalerweise is het eerste deel van een symfonie (of een sonate) gebaseerd op twee duidelijk herkenbare en contrasterende muzikale gedachten (een eerste en een tweede thema). Vooral het zogenaamde 'eerste thema' heeft in de regel een afgelijnd en affirmatief karakter. Maar niet bij Beethoven. In plaats van te beginnen met een duidelijk statement, vloeit het eerste thema eerder aarzelend en zoekend voort uit de langzame inleiding:



Voor de luisteraar is het alsof het eerste deel uit het niets komt en langzaam open bloeit. Pas na 20 maten bereikt het orkest eindelijk de allure die men bij het begin van de expositie had verwacht:

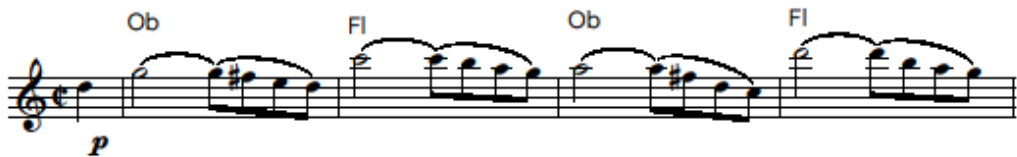
Two systems of musical score. The first system shows a treble clef part with a fortissimo (*ff*) dynamic and a bass clef part with a fortissimo (*sf*) dynamic. The second system continues with a treble clef part marked *p* and a bass clef part marked *sf*. The music features a strong rhythmic accompaniment in the bass and melodic lines in the treble.

Het is opvallend dat Beethoven dit procedé niet toepast bij de reëxpositie, waar het hoofdthema meteen door het volledige en fortissimo klinkende orkest wordt gespeeld. Dit is vrij logisch: de luisteraar is intussen zo vertrouwd met de thematiek van het stuk dat het onmogelijk, ja zelfs zinloos geworden is om het hoofdthema andermaal te laten baden in een waas van geheimzinnigheid. Het gevolg is dat men het gevoel heeft dat de fortissimo-presentatie van het hoofdthema in de reëxpositie het hoogtepunt is waarnaar het hele eerste symfoniedeel is georiënteerd.

Pas nu begrijpen wij Beethovens ongewone en originele opzet. Een symfonie is een genre voor een *groot* publiek in een *grote* zaal, waarbij mensen muziek met een *groot* gebaar willen horen.

Beethoven vergroot zijn impact op de luisteraars door hen eerst op hun honger te laten zitten. Maar omdat een aarzelend begin van een *Allegro* contraproductief is in de context van een grote zaal, laat Beethoven dit *Allegro* voorafgaan door een langzame inleiding dat niet meer als een uitroepteken, maar als een vraagteken klinkt. Dat had niemand hem voorgedaan en de mensen die de première bijwoonden, beseften dit maar al te goed.

Maar er is meer. Na het merkwaardige begin van de expositie, waarbij de eerste 40 maten als een logisch en coherent geheel klingen dat dwingend uitmondt in een cesuur in m. 52, volgen niet één, maar twee neventhema's in de contrasterende tonaliteit van respectievelijk G-groot (de dominant van C-groot) en g-klein. Het eerste heeft een aimabel en vertederend karakter, terwijl het tweede (ditmaal in de basstemmen) eerder donker en mysterieus is:



En:



Beide thema's worden afgerond met tonaliteitsbevestigende passages in het hele orkest. Beethoven bereikt nu een dubbel effect: het spel van de inhoudelijke tegenstellingen vindt niet zozeer plaats tussen hoofd- en neventhema, maar tussen de twee neventhema's. Daarnaast wordt de geste van glans en grootheid, eigen aan symfonie in een majestueus C-groot, van het begin van de expositie uitgesteld naar het slot. Het maakt de entree van het fortissimo-hoofdthema in de reëxpositie des te effectvoller.

Tweede deel: Andante cantabile con moto

Ook het tweede deel is ongewoon geconcipieerd. In de regel gaat het hier om een langzaam deel dat men als een instrumentale variante van een opera-aria kan begrijpen. Een dergelijk deel heeft meestal een drieledige vorm, met twee symmetrische hoekdelen (zij het dat het eerste deel wel en het tweede deel niet modulerend is) en een contrasterend middendeel. Vooral de hoekdelen hebben een duidelijke thematische identiteit. Het zijn herkenbare melodieën die meestal een voor de hand liggende en niet complexe structuur hebben. Kortom: de luisteraar kan achterover leunen en zich verplaatsen naar de operazaal.

Deze associatie heeft men niet wanneer men naar het tweede deel van Beethovens *Symfonie nr. 1* luistert. Het stuk begint met een 6-maten-thema, solo gespeeld door de tweede violen:



Dit thema klinkt als een voorzin van een periode. Bij nader toehoren blijkt het echter te gaan om het begin van iets wat op een fugato lijkt. Ook die indruk is misleidend: de overige strijkinstrumenten zetten weliswaar één na één in, maar op een heel onregelmatige afstand van elkaar, tot uiteindelijk de eerste violen aan het woord komen en het thema definitief op gang komt. Anders gezegd: het gaat om een muzikale zin van 14 maten in de eerste violen, die als het ware door de andere strijkinstrumenten discreet voorbereid wordt. Net als in het eerste deel komt ook dit *Andante cantabile con moto* dus traag op gang.

Maar allicht nog eigenzinniger is het tempo van dit deel dat ongedefinieerd is. Het is noch langzaam, noch snel, waardoor het iets zwevends heeft. De instrumentatie – met een prominente rol vol de fluit en de hoorns – en de toonaard (F-groot) wekken associaties op met de pastorale sfeer.

Het is alsof Beethoven met dit deel een moment van rust en mijmering wou creëren te midden van het geweld en de gejaagdheid van de overige delen!

Derde deel: Menuetto (allegro molto e vivace)

In het derde deel van de *Eerste symfonie* gebruikt Beethoven de titel *Menuetto*. Hij verwijst daarmee naar de langzame, statige Franse hofdans in een ternaire maat. (Een menuet werd in de baroktijd nauwelijks gedanst, maar eerder geschreden.) Maar net als bij de latere symfonieën van Haydn en Mozart, gaat het er in het derde deel van Beethovens *Eerste symfonie* zo snel aan toe dat de benaming 'menuetto' nauwelijks nog van toepassing is en de term 'Scherzo' – die hij vanaf zijn *Tweede symfonie* zou gebruiken – de lading veel beter zou dekken.

Nog ingrijpender dan de tempoverhoging, is de onregelmatige structuur van de muziek. Het menuet had zich bij Haydn en Mozart al geëmancipeerd van de oude dansvorm, toch kan het niet ontkend worden dat de symmetrische patronen op de een of andere manier nog de basis van de muziek vormden. Dat is bij Beethoven hoegenaamd niet meer het geval. Het begint al met het hoofdthema dat niets meer heeft van de oude karakteristieke motivische constellatie, maar eerder een wild omhoogschietende toonladder is:



Vervolgens krioelt de muziek van de metrische en ritmische onregelmatigheden. Sommige uitweidingen zijn kort, andere lang en het geheel is doorspekt met tegentijden, accenten en syncopen. De dans is ontaard in rock 'n roll!



Het *Menuetto* is meer dan een luchtig en kluchtig intermezzo. Het heeft ook een belangrijke verbindende functie binnen het grote geheel van de symfonie. Het daarnet geciteerde hoofdthema is een voorafname van het inleidende toonladderfiguurtje van het slotdeel. Opvallender is het feit dat het *Trio*, dat als contrasterend middendeel de plaats is waar traditioneel de blazers het voortouw nemen, duidelijk refereert naar het begin van de symfonie. De blazersakkoorden zijn een variante van de vier beginmaten. Zij brachten toen iedereen in verwarring, maar klinken nu vreedzaam rustig, gelouterd als het ware, te midden van het geweld van het *Menuetto*:



Een van de veel gehoorde kritieken op Beethovens *Eerste symfonie* was dat de blazers te dominant waren. Het is duidelijk dat de toenmalige critici het ware opzet van dit werk niet begrepen...

Vierde deel (slot): Adagio – allegro molto e vivace

De traditie wou dat het slot van een symfonie briljant, virtuoos en meeslepend gecomponeerd was. De thema's waren inhoudelijk minder complex en zij waren duidelijk afgelijnd. Het strekte ook tot aanbeveling om een charmant en dansant neventhema te gebruiken. En hier en daar mocht er ook gelachen worden. Het is alsof de luisteraars beloond werden en een vrijgeleide kregen om zich na de inspanningen van de voorbije delen te amuseren met aangename en geen al te moeilijke muziek...

Adagio Allegro

ff p p pp

molto e vivace

Maar dan komt de machine op gang en breekt de hel los. Het gaat er plots extreem snel aan toe. Spelers en publiek raken buiten adem door het hoge tempo, de snelle zestiende noten en de herhaalde achtste noten die bijna obsessieel klinken.

p

Deze onderbreking wordt, in de lawine van continue muzikale gedrevenheid, met vreugde onthaald. Daarnaast last Beethoven af en toe rustpunten in. Deze dienen om het tempo op een nog hoger niveau te hernemen. Beethoven was bekend met de quasi paradoxale wet in de muziek die stelt dat de snelheid wordt verhoogd door af en toe een halt in te bouwen. Haydn had dit vóór Beethoven ook al toegepast. Maar de manier waarop deze laatste dit principe hanteert, in combinatie met het snelle tempo, moet voor de toenmalige luisteraar duizelingwekkend geweest zijn.

EERSTE SYMFONIE, LUDWIG VAN BEETHOVEN

ANDERS BELUISTEREN

Er bestaan tientallen opnames van Beethovens *Eerste symfonie*, al dan niet in het kader van een cyclus met alle negen symfonieën. Het is vanzelfsprekend onmogelijk en zinloos om de 'beste' aan te duiden. Wij kunnen enkel de gebruiker van dit e-book suggereren om naar volgende boeiende uitvoeringen te luisteren:

Frans Brüggen, Orchestra of the 18th Century, Philips 416 329-2 (1985)

Nikolaus Harnoncourt, The Chamber Orchestra of Europe, Teldec 2295-46452-2 (1990)

Thomas Dausgaard, The Swedish Chamber Orchestra, Simax Classics PSC 1179 (2000)



Dit e-book is uitgegeven door Le Concert Olympique vzw
met de steun van Vlaanderen.

Redactie: Jan Caeyers, Aurélie Lermyte, Petra Meeus

Design: Billycom

