



Beethoven

Symphony no.7

DIE GESCHÖPFE DES PROMETHEUS (COMPLETE BALLET)

**FREIBURGER BAROCKORCHESTER
GOTTFRIED VON DER GOLTZ**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Symphony no. 7 op. 92

A major / *La majeur* / A-Dur

1	I. Poco sostenuto - Vivace	14'02
2	II. Allegretto	8'17
3	III. Presto - Assai meno presto	9'26
4	IV. Allegro con brio	9'01

The Creatures of Prometheus op. 43

Les Créatures de Prométhée / Die Geschöpfe des Prometheus

1	Overture. Adagio - Allegro molto e con brio	4'34
2	Introduction "La Tempesta". Allegro non troppo	2'01
3	1. Poco adagio - Allegro con brio	2'58
4	2. Adagio - Allegro con brio	1'37
5	3. Allegro vivace	2'00
6	4. Maestoso - Andante	1'20
7	5. Adagio - Andante quasi allegretto	6'58
8	6. Un poco adagio - Allegretto	1'19
9	7. Grave	3'50
10	8. <i>Marcia</i> . Allegro con brio - Presto	6'38
11	9. Adagio - Allegro molto	3'32
12	10. <i>Pastorale</i> . Allegro	2'38
13	11. <i>Coro di Gioja</i> . Andante	0'20
14	12. <i>Solo di Gioja</i> . Maestoso - Adagio - Allegro	2'52
15	13. <i>Terzettino - Grotteschi</i> . Allegro - Comodo	4'04
16	14. <i>Solo della Signora Cassentini</i> . Andante - Adagio - Allegro - Allegretto	5'17
17	15. <i>Coro e Solo di Viganò</i> . Andantino - Adagio - Allegro	4'10
18	16. <i>Finale</i> . Allegretto - Allegro molto - Presto	6'11

Freiburger Barockorchester

Gottfried von der Goltz, *concert master / conducting*

Concert master / conducting Gottfried von der Goltz

Violins 1 Petra Mülleians, Brian Arthur Dean, Martina Graulich, Beatrix Hülsemann,
Gerd-Uwe Klein, Lea Schwamm, Maria Sohn, Sophia Stiehler

Violins 2 Hannah Visser, Daniela Helm, Christa Kittel, Brigitte Täubl,
Kathrin Tröger, Jörn-Sebastian Kühlmann, Regine Schröder

Violas Werner Saller, Ulrike Kaufmann, Annette Schmidt, Lothar Haass, Nadine Henrichs

Cellos Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Johannes Berger, Ute Petersilge

Double basses James Munro, Georg Schuppe, Niklas Sprenger

Harp Loredana Gintoli

Flutes Daniela Lieb, Pia Scheibe

Oboes Ann-Kathrin Brüggemann, Maike Buhrow

Clarinets Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano

Bassoons Javier Zafra, Benjamin Aghassi

Horns Bart Aerbeydt, Jairo Pablo Gimeno Veses

Trumpets Jaroslav Rouček, Hannes Rux

Timpani Charlie Fischer

L'apothéose de la danse ?

Beethoven en compositeur de ballet – l'association des deux termes peut paraître incongrue. Et pourtant la musique écrite pour les représentations du ballet *Les Créatures de Prométhée*, créé au Théâtre impérial de Vienne (*Burgtheater*) le 28 mars 1801, occupe une place non négligeable dans son œuvre. Le manuscrit complet de la partition n'a jamais été retrouvé, pas plus que la chorégraphie originale ni le texte de l'argument conçus par Salvatore Viganò. Lors de sa création, le programme annonçait un "ballet héroïque et allégorique en deux actes". L'œuvre fut éditée pour la première fois à Vienne en juin 1801, uniquement sous la forme d'une réduction pour clavier, dont la couverture portait le titre italien *Gli Uomini di Prometeo, ballo per il Clavicembalo o Piano-Forte* (Les Hommes de Prométhée, ballet pour clavecin ou piano-forte). Seule l'Ouverture devait avoir, trois ans plus tard, les faveurs d'une publication en parties séparées, qui incita très tôt les orchestres à l'interpréter en concert de manière autonome.

Au moment où les deux artistes entamèrent leur collaboration, le danseur, maître de ballet et chorégraphe italien Salvatore Viganò (1769-1821) jouissait dans toute l'Europe d'une célébrité bien plus grande que celle de Beethoven. Né à Naples, ce neveu du compositeur Luigi Boccherini avait acquis auprès de ce dernier une solide formation musicale, qui lui permit, sa vie durant, de composer ou d'arranger lui-même les musiques de ses spectacles. À proprement parler, Viganò n'avait donc nul besoin du concours d'un Beethoven pour renouer avec le succès remporté quelques années plus tôt dans les théâtres de Vienne : il comptait sur la "choréo-dramaturgie", sa nouvelle théorie scénique où tout reposait, quant à l'expressivité, sur la mimique et le mouvement. *Les Créatures de Prométhée* se présentaient toutefois comme un cas à part. L'antique légende du voleur de feu avait été remise au goût du jour par les écrivains des Lumières, qui voyaient dans le titan révolté contre les dieux le type accompli de l'homme nouveau, épris de liberté et de créativité. Dans la France révolutionnaire, Prométhée devint l'incarnation de l'esprit rebelle, en lutte contre la tyrannie et l'oppression ; le héros du mythe grec prit les traits du jeune Bonaparte, auréolé de ses victoires. La figure de Prométhée inspira également plusieurs poètes allemands contemporains, à commencer par Goethe. Qu'elle n'ait pas trouvé sa place sur les scènes musicales de l'époque paraît d'autant plus surprenant. C'était donc, du point de vue de la thématique retenue, en terrain complètement inconnu que s'aventait Beethoven lorsque, peu de temps après la composition de la *Première Symphonie*, il s'attela à la réalisation du ballet prométhéen en collaboration avec Viganò. L'admiration du compositeur pour l'oratorio *La Création* de Haydn, qui avait remporté un immense succès lors des exécutions de mars 1799 au *Burgtheater* de Vienne, a peut-être joué un rôle dans sa décision de mettre en musique le destin de Prométhée, célébré par certains auteurs de l'Antiquité pour avoir créé les premiers hommes.

Malgré la disparition du livret original rédigé par Salvatore Viganò, les chercheurs ont pu reconstituer l'intrigue du ballet à partir de différentes sources : en butte à la colère des dieux qui déchaînent un orage, Prométhée surgit sur la scène, déposant la semence du feu divin au sein des deux statues d'argile modelées par ses soins. Épuisé, il s'abandonne aux bienfaits d'un court sommeil. Ses créatures s'animent alors ; réveillé, le Porte-Feu se réjouit de les voir prendre vie, avant de constater que, nonobstant l'étincelle du feu divin, il leur manque encore quelque chose pour en faire de véritables êtres humains. Non sans quelque résistance, Prométhée les conduit jusqu'au Parnasse, où règne Apollon, entouré des neuf Muses. À la faveur d'une suite de danses, trois chanteurs de la Grèce mythique entrent en scène : Amphion, Arion et Orphée. Leur succèdent Bacchus et son cortège, puis la muse de la tragédie Melpomène dans un simulacre de meurtre rituel, ainsi que Pan et ses faunes, qui s'adonnent à une danse pastorale. L'œuvre se referme sur une ronde qui les entraîne tous dans une liesse collective.

De nos jours, les orchestres se contentent bien souvent de jouer séparément l'Ouverture, malgré l'enchaînement *attaca* avec le numéro suivant (l'*Introduzione* suggérant la fuite de Prométhée), que prévoit la partition complète du ballet. Cette ouverture constitue d'ailleurs la première contribution de Beethoven à ce genre : comme celle-ci, les dix autres qui suivront seront données la plupart du temps de manière isolée, indépendamment de la musique de scène qu'elles sont censées introduire.

Beethoven travaillait souvent en même temps à deux œuvres de caractère dissemblable. Le couple que forment la *Cinquième Symphonie* op. 67 et la *Sixième Symphonie* "Pastorale" op. 68, toutes deux achevées durant l'année 1808, offre un contraste tout aussi saisissant que celui composé de la *Septième Symphonie* op. 92 et de la *Huitième Symphonie* op. 93. La *Huitième* en Fa majeur se distingue ainsi, par sa relative concision, de la *Septième* en La majeur, aux dimensions conséquentes. L'auditeur perçoit cette ampleur dès l'introduction lente (*Poco sostenuto* à 4/4) du mouvement initial qui, avant de se jeter dans l'irrésistible flot du *Vivace* à 6/8, s'étale sur pas moins de 62 mesures : ceci en fait la plus longue jamais insérée par le compositeur dans l'une de ses symphonies. Le début de ce premier mouvement ne manque pas de singularité : l'accord de La majeur est asséné d'emblée par le tutti, dont la résonance ne laisse subsister que le chant du hautbois solo. C'est d'ailleurs à ce même instrument que le compositeur confie la mission d'exposer le motif de quatre notes qui apparaît quinze mesures plus tard. Dès le départ, nous sommes donc confrontés à une tension exacerbée, saturant l'espace le plus restreint qui soit concevable.

À la cantilène déployant ses amples volutes dans le mouvement lent, tel que le conçoit le schéma symphonique classique, Beethoven substitue un *Allegretto* à 2/4, qui n'est pas sans analogie avec la Marche funèbre de la *Troisième Symphonie* "Eroica". Ni scherzo, ni menuet, le troisième mouvement (*Presto* à 3/4) regorge d'énergie et pétille d'esprit. La symphonie se referme sur un finale qui, tel un torrent impétueux, emporte tout sur son passage.

Beethoven coucha des idées sur le papier à partir de l'automne 1811 ; l'autographe de la partition est daté de sa main : "1812. 13 avril". Les deux premières exécutions publiques de l'œuvre eurent lieu à l'Université de Vienne, les 8 et 12 décembre 1813, dans le cadre de concerts de bienfaisance organisés au profit des soldats blessés à la bataille de Hanau – cette victoire remportée par Napoléon les 30 et 31 octobre de la même année devait ouvrir aux troupes françaises la route de Francfort-sur-le-Main. Il fallut toutefois attendre le mois de novembre 1816 pour que l'éditeur viennois Steiner publie pour la première fois la partition d'orchestre (conducteur et parties séparées). Entre-temps, la *Septième Symphonie* avait été donnée plusieurs fois dans la capitale de l'Empire autrichien. Dans un article daté du 26 janvier 1814, le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* laissait libre cours à son enthousiasme : "Avant tout, la nouvelle symphonie (...) méritait les applaudissements chaleureux et l'accueil extraordinairement favorable qu'elle a reçus. (...) Après une deuxième écoute, votre serviteur tient cette symphonie, parmi les compositions dédiées à ce genre par Beethoven, pour celle qui déploie la plus grande richesse mélodique et le plus d'attraits tout en demeurant très facile d'accès. À chaque exécution, l'Andante (en la mineur) dut être bissé, tant il ravissait connaisseurs et néophytes".

Ce que l'auteur de la recension désigne sous le nom d'"Andante" n'est autre que le deuxième mouvement (*Allegretto*), que l'on peut sans doute considérer comme l'un des éléments ayant déterminé Wagner à écrire, dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* publié à Leipzig en 1850, les lignes suivantes : "Cette symphonie est l'apothéose de la danse : c'est la danse dans son essence suprême, l'accomplissement miraculeux entre tous du mouvement corporel qui, pour ainsi dire, s'incarne idéalement dans le son." Ce mouvement se caractérise effectivement par d'impérieuses répétitions de notes, mais aussi par un rythme qui exerce une force d'attraction irrésistible et finit par entraîner l'ensemble des instruments de l'orchestre. Le finale, que l'on peut considérer comme une continuation du deuxième mouvement, exacerbe cette tension magnétique en imprimant un tempo toujours plus rapide aux avatars du thème principal.

Mais revenons à l'*Allegretto* : l'analyse de Wagner ne demeure qu'une interprétation parmi d'autres : l'histoire de la réception nous enseigne en effet que ce mouvement a souvent été associé aux thèmes de la mort et du deuil – c'est probablement en France que cette conception a joui de la plus grande faveur, en raison de l'engouement qu'y suscitaient les marches funèbres depuis l'époque révolutionnaire. À Paris, la *Septième Symphonie* ne devait sa célébrité qu'à son deuxième mouvement : les musiciens n'hésitaient pas à le jouer séparément, comme en témoigne son insertion dans les programmes des concerts spirituels du Vendredi Saint, que la Restauration avait remis à l'honneur. Pour caractériser cette composition, les recensions de l'époque ne sont pas avares en termes descriptifs qui relèvent du même champ lexical : mélancolie, plainte, gémissements, pleurs, sanglots, douleur et souffrance. Ainsi l'*Allegretto* fut-il donné en 1836 durant les obsèques d'Anton Reicha, mais aussi en 1869, à l'occasion des funérailles d'Hector Berlioz, dont la plume exaltée avait décrit la *Septième Symphonie* comme un "chef-d'œuvre d'habileté technique, de goût, de fantaisie, de savoir et d'inspiration".¹

BEATE ANGELIKA KRAUS
Traduction : Bertrand Vacher

¹ NdT : Cf. Hector Berlioz, *À travers chants*, Paris, Calmann-Lévy, 1862, p. 62.

Apotheosis of the Dance?

Beethoven as ballet composer – hardly how most people would think of him today. And yet this music, written for a run of performances at the Hofburgtheater in Vienna beginning on 28 March 1801, is an important portion of his output. A complete written account of the ballet has not been preserved, nor has its scenario or its original choreography. The playbill announced ‘A heroic-allegorical ballet in two acts’. The only edition to appear in Beethoven’s lifetime was a piano score published in Vienna in June 1801 with the Italian title *Gli Uomini di Prometeo / BALLO / per il Clavicembalo o Piano-Forte*. The overture went its own way, and was issued in parts in 1804.

The Italian dancer, ballet master and choreographer Salvatore Viganò (1769-1821) was already much more famous all over Europe than Beethoven when a collaboration between the two was mooted. Born in Naples, this nephew of Luigi Boccherini had had a thorough musical education and composed or arranged the music for his ballets himself. He did not really need a Beethoven to attract audience attention once more with his new concept of through-composed choreographic movement in Vienna, where he had already worked a few years earlier. *Die Geschöpfe des Prometheus* (The creatures of Prometheus), however, constituted a special case: the Prometheus myth had been a popular subject since the Enlightenment, and was frequently portrayed by artists and writers, for the independent creative spirit of the ancient Titan, who rebels against the gods by stealing their fire, corresponded to the type of the new free human being. In revolutionary France, Prometheus even became the epitome of the creative rebel, and the young and victorious Napoleon was equated with the hero of the ancient myth. In German poetry, too, the subject was treated time and again, for example by Goethe. It is therefore all the more astonishing that Prometheus had not yet played a role in music theatre. Beethoven was thus breaking wholly new ground in the history of music when he began working with Viganò shortly after completing his First Symphony. It is not to be excluded that Joseph Haydn’s oratorio *Die Schöpfung* (*The Creation*), which was performed with great success in Vienna in March 1799, stimulated the idea of setting the myth of Prometheus the creator to music and bringing it to the stage.

Despite the challenging source situation, it is possible to sketch out the following plot outline. Prometheus, pursued by the wrath of the gods, enters with the heavenly fire in his possession and instils it in his creatures’ breast. Exhausted, he falls into a short sleep. The creatures begin to move; Prometheus awakes and rejoices that they have come to life. However, he cannot but discern that even with the gift of heavenly fire, the creatures still lack something in order to become true human beings. Despite their opposition, Prometheus therefore leads them up Mount Parnassus. The mythical bards Amphion, Arion and Orpheus make an appearance there in a series of dances; there is a dance for Bacchus, an entry for the Muse of Tragedy Melpomene, and a pastoral with shepherds’ dance for Pan. The work ends with a festive finale. The only piece that is familiar from concert programmes is the overture, which leads *attacca* into the Introduzione and thus into the action of the ballet – in other words, it cannot really be separated from the subsequent score. It is, incidentally, Beethoven’s first contribution to the genre. A whole series of overtures were to follow, which we have long since become used to hearing divorced from their specific stage context.

Beethoven often worked simultaneously on two works of different character. After the pairing of Symphonies no.5 op.67 and no.6 op.68, completed in 1808, he wrote no.7 op.92 and no.8 op.93 in tandem. The Eighth Symphony is relatively short, while the Seventh is a work of exceptional dimensions. So much is readily apparent when one listens to the slow introduction of the first movement, which takes up sixty-two bars (the longest introduction in Beethoven’s symphonies) before leading into the Vivace section. Even the work’s opening is already idiosyncratic: the tutti plays a single *forte* chord, from which there emerges only a single soft note from the solo oboe. It is the same instrument that then intones the four-note motif. From the very beginning we experience a tremendous tension in a very small space.

According to the Classical model, one might expect the second movement to be slow and lyrical, but instead of this we find here an Allegretto in 2/4 time (like the Marcia funebre of Symphony no.3, the *Sinfonia eroica*). The third movement is not a minuet or scherzo, but is simply marked Presto. It is brimming with exuberant energy and wit, contrasting with what has been heard up to that point. The symphony ends with a rip-roaring finale.

Beethoven began to write ideas down in the autumn of 1811, and he dated his autograph score ‘1812. 13ten A[pril]’. The first public performances were held in the Aula of Vienna University on 8 and 12 December 1813, as part of two charity concerts in aid of the wounded of the Battle of Hanau, which had taken place on 30-31 October 1813; Napoleon’s victory there had opened his way to Frankfurt am Main. It was some time before the Viennese first edition was published, in score and parts, in November 1816. In the meantime the work was heard several times in Vienna. The critic of the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 26 January 1814 enthusiastically summed it up: ‘Above all, the new . . . symphony deserved the great applause and the extraordinarily good reception it was accorded. . . . After listening to it twice . . . the reviewer considers it to be the most melodious, pleasing and comprehensible of all B.’s symphonies. . . . The Andante (in A minor) had to be repeated on each occasion, and delighted connoisseurs and non-specialists alike.’

‘The Andante’ refers to the second movement (actually Allegretto), which may have been one of the reasons why Richard Wagner wrote in *Das Kunstwerk der Zukunft* (The Artwork of the future – Leipzig: 1850): ‘This symphony is the apotheosis of dance itself: it is dance in its highest essence, the most blissful feat of physical movement, embodied as it were ideally in notes.’ And indeed the work is characterised by insistent repetitions of notes and a rhythm that unleashes an irresistible maelstrom which finally seems to take hold of the entire orchestra. The finale, which can be interpreted as a continuation of the second movement, whips this maelstrom up to its paroxysm with a main theme that becomes ever faster.

But back to the Allegretto: Wagner’s interpretation is only one possibility, for in the course of its reception history the movement has often been associated with the theme of death and mourning, perhaps most clearly in France, as a successor to the funeral marches of the French revolutionary period. In this case, the symphony owed its importance solely to its second movement, which was also performed in isolation, for instance at the *concerts spirituels* for Good Friday held in the nineteenth century. In contemporary French reviews, such terms as melancholy, lamentation, sighing, weeping, sobbing, sorrow and suffering are cited as characteristics of the work. Hence this movement was heard in 1836 at the funeral service for Antoine Reicha, and again in 1869 in the course of the Requiem Mass for Hector Berlioz.

Beate Angelika Kraus
Translation: Charles Johnston

Apotheose des Tanzes?

Beethoven als Ballett-Komponist – das ist ein kaum verbreitetes Bild. Und doch ist diese für die Aufführung am Wiener Hofburgtheater am 28. März 1801 entstandene Musik ein wichtiger Teil seines Werkes. Eine vollständige Niederschrift ist ebenso wenig erhalten wie das Libretto und die originale Choreographie. Der Theaterzettel kündigte *Ein heroisch-allegorisches Ballet in zwey Aufzügen* an. Veröffentlicht wurde als Originalausgabe in Wien im Juni 1801 lediglich ein Klavierauszug mit dem italienischen Titel *Gli Uomini di Prometeo / BALLO / per il Clavicembalo o Piano-Forte*. Die Ouvertüre ging einen Sonderweg und erschien in Stimmen im Jahre 1804.

Der italienische Tänzer, Ballettmeister und Choreograph Salvatore Viganò (1769–1821) war europaweit bereits wesentlich berühmter als Beethoven, als es zu einer Zusammenarbeit zwischen beiden kam. Der in Neapel geborene Neffe von Luigi Boccherini verfügte über eine profunde musikalische Ausbildung und komponierte oder arrangierte die Musik zu seinen Balletten selbst. Er brauchte eigentlich keinen Beethoven, um mit seiner neuen Konzeption von durchkomponierter Bewegungsgestaltung in Wien, wo er bereits einige Jahre zuvor gewirkt hatte, erneut das Interesse der Zuschauer zu finden. „Die Geschöpfe des Prometheus“ waren indessen ein Sonderfall: Der Prometheus-Stoff war seit der Aufklärung ein beliebtes Sujet, das wiederholt künstlerisch umgesetzt wurde, entsprach doch dieser gegen die Götter rebellierende antike Feuerdieb mit seinem eigenständigen Schöpfergeist dem Typus des neuen freien Menschen. Im revolutionären Frankreich wurde Prometheus gar zum Inbegriff des schöpferischen Rebells, und der junge siegreiche Napoleon wurde mit dem Helden des antiken Mythos gleichgesetzt. Auch in der deutschen Dichtung wurde das Sujet immer wieder behandelt, etwa von Goethe. Umso erstaunlicher ist es, dass Prometheus im Musiktheater keine Rolle spielte. Beethoven betrat also stoffgeschichtlich völliges Neuland, als er sich kurz nach Vollendung seiner ersten Symphonie auf die Zusammenarbeit mit Viganò einließ. Es ist nicht auszuschließen, dass Joseph Haydns im März 1799 in Wien mit großem Erfolg aufgeführtes Oratorium *Die Schöpfung* dazu beigetragen hat, den Prometheus-Schöpfungsmythos zu vertonen und auf die Bühne zu bringen.

Trotz der schwierigen Quellenlage lässt sich folgende Handlung skizzieren: Prometheus, verfolgt vom Zorn der Götter, tritt mit dem himmlischen Feuer auf und legt es seinen Geschöpfen in die Brust. Erschöpft fällt er in einen kurzen Schlaf. Die Geschöpfe beginnen sich zu regen; Prometheus erwacht und freut sich über deren Lebendigkeit. Er muss jedoch feststellen, dass den Geschöpfen trotz des himmlischen Feuers einiges fehlt, um sie zu wahren Menschen zu machen. Gegen ihren Widerstand führt Prometheus sie deshalb auf den Parnass. In einer Folge von Tänzen treten dort beispielsweise die mythischen Sänger Amphion, Arion und Orpheus auf; es kommt zum Tanz des Bacchus, einem Auftritt der Muse der Tragödie Melpomene, einer Pastorale mit Schäferanz des Pan, und schließlich endet das Werk mit einem festlichen Finale. Wesentlich häufiger findet sich in Konzertprogrammen allein die Ouvertüre, welche attacca in die Introduziona und somit in die Balletthandlung mündet – also eigentlich nicht vom Ballett zu trennen ist. Sie ist übrigens Beethovens erster Beitrag zu dieser Gattung. Eine ganze Reihe von Ouvertüren, die wir längst losgelöst von einem konkreten Bühnenanlass hören, sollte folgen.

Beethoven arbeitete oft gleichzeitig an zwei Werken unterschiedlichen Charakters. Nach dem 1808 vollendeten Symphonien-Paar Nr. 5 op. 67 und Nr. 6 op. 68 entstanden die Symphonien Nr. 7 op. 92 und Nr. 8 op. 93. Die Achte Symphonie ist relativ kurz gehalten, die Siebente indessen von besonderer Dimension. Das erfährt man schon beim Hören der langsamen Einleitung des Kopfsatzes, die 62 Takte umfasst (damit ist sie die längste in den Symphonien Beethovens), bevor sie in den *Vivace*-Teil mündet. Bereits ihr Beginn ist eigenartig, es erklingt ein Tutti-Schlag, von dem ein einzelner leiser Ton der Solo-Oboe zurückbleibt. Die Oboe ist es denn auch, die das Viertonmotiv intoniert. Wir erleben also von Anbeginn an eine gewaltige Spannung auf engstem Raum.

Als zweiten Satz würde man nach klassischem Muster einen gesanglichen langsamen Satz erwarten, hier findet sich indessen ein Allegretto im 2/4-Takt (wie die Marcia funebre der Symphonie Nr. 3, der *Sinfonia eroica*). Der dritte Satz ist kein Menuett oder Scherzo, sondern einfach Presto überschrieben. Er strotzt von überschäumender Energie und Witz, kontrastierend mit dem davor Gehörten. Die Symphonie mündet in ein rauschendes Finale.

Ideen notierte Beethovens ab Herbst 1811, seine autographe Partitur datierte er „1812. 13ten April“. Die ersten öffentlichen Aufführungen fanden im Wiener Universitätsaal statt, und zwar am 8. und 12. Dezember 1813 im Rahmen zweier Wohltätigkeitskonzerte zugunsten der Verwundeten der Schlacht bei Hanau, die am 30./31. Oktober 1813 stattgefunden hatte und mit dem Sieg Napoleons diesem den Weg nach Frankfurt am Main frei machte. Bis zum Erscheinen der Wiener Originalausgabe, in Partitur und Stimmen, im November 1816 sollte es noch dauern. In der Zwischenzeit war das Werk in Wien mehrfach zu hören. Der Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 26. Januar 1814 resümierte begeistert: „Vor allem verdiente die neue [...] Symphonie jenen grossen Beyfall und die ausserordentlich gute Aufnahme, die sie erhielt. [...] Ref. hält diese Symphonie, nach zweymaligem Anhören [...] für die melodiereichste, gefälligste und fasslichste unter allen B.schen Symphonien. [...] Das Andante (A-Moll) musste jedesmal wiederholt werden, und entzückte Kenner und Nichtkenner.“

Mit „Andante“ ist der zweite Satz (Allegretto) gemeint, der einer der Gründe gewesen sein mag, warum Richard Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig 1850) schrieb: „Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung.“ In der Tat finden sich hier insistierende Tonwiederholungen und ein Rhythmus, der einen unwiderstehlichen Sog auslöst, von dem schließlich das gesamte Orchester ergriffen zu werden scheint. Der Finalsatz, den man als Fortführung des zweiten Satzes interpretieren kann, treibt diesen Sog mit einem immer schneller werdenden Grundthema auf die Spitze.

Aber zurück zum Allegretto: Die Deutung Wagners ist nur eine Möglichkeit, denn im Laufe der Rezeptionsgeschichte ist der Satz häufig mit dem Thema Tod und Trauer in Verbindung gebracht worden, am deutlichsten vielleicht in Frankreich und anknüpfend an die Trauermärsche der französischen Revolutionszeit. Dort verdankte diese Symphonie ihre Bedeutung allein ihrem zweiten Satz, der durchaus auch isoliert aufgeführt wurde, z.B. im 19. Jahrhundert in den Karfreitagskonzerten im Rahmen der Concerts spirituels. In den Kritiken finden sich Begriffe wie Melancholie, Klage, Seufzen, Weinen, Schluchzen, Schmerz und Leiden als Charakteristika für die Komposition. So erklang der Satz 1836 bei der Trauerfeier für Anton Reicha und 1869 im Verlauf der Totenmesse für Hector Berlioz.

BEATE ANGELIKA KRAUS

Beethoven vivant ! Derrière l'apparente banalité de l'expression, une démarche réunit l'ensemble des artistes harmonia mundi impliqués dans cette collection 2020-2027, entre le 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven et le 200^e anniversaire de sa mort. Au-delà des clichés, tel celui du misanthrope conduit à concevoir les constructions sonores les plus élaborées de son temps sans pouvoir en entendre le moindre résultat, se cache un homme, un vrai, fait de chair et d'os, en prise quotidienne avec la matière musicale entre autres misères de la condition humaine. Appréhender un "Beethoven vivant" revient à essayer de se glisser, autant que possible, dans la peau de ces Viennois qui l'ont entendu pour la première fois au tournant du XIX^e siècle : les plus privilégiés d'entre eux jouissaient parfois de la possibilité d'entendre la "divine musique" d'un Haydn et d'un Mozart, hérauts de ce que nous appelons aujourd'hui le *style classique*. Foin des conventions ! Mais si l'on veut aller plus loin, commence alors un long travail d'exploration : il faut consulter les manuscrits, couverts de ratures, comparer les éditions originales, bousculer les traditions d'interprétation si nécessaire. Ce travail d'interprète au sens propre se situe au cœur du projet harmonia mundi. Par exemple, les symphonies seront jouées non seulement sur instruments d'époque (et parfois sans "chef" au sens moderne du terme), mais aussi en compagnie d'autres œuvres marquantes de leur temps. Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin ont su mettre en perspective *Le Portrait musical de la nature* d'un certain Knecht (ca 1784) avec la *Symphonie Pastorale*, de vingt-trois ans sa cadette, et ceux des Siècles, la *Symphonie à 17 parties* de Gossec (1809) avec la presque contemporaine *Cinquième* (1808). Pablo Heras-Casado raconte l'histoire de la *Neuvième* en remontant à sa source, l'énigmatique *Fantaisie chorale*. Et quoi de plus excitant pour Kristian Bezuidenhout que de relever sur un piano d'époque le défi des Concertos face aux virtuoses du Freiburger Barockorchester ? Andreas Staier explore ce moment crucial où Beethoven, au bord du désespoir, s'engage dans "un nouveau chemin". Avec la *Missa Solemnis*, René Jacobs questionne le rapport entre l'artiste et son Créateur ; dans *Leonore*, il décèle un idéal d'opéra que ne sera jamais *Fidelio*.

La démarche sera aussi prolongée sur instruments modernes : Nikolai Lugansky et Paul Lewis portent un regard nouveau sur les dernières sonates et les *Bagatelles*, tandis que l'Ensemble Resonanz interroge d'autres versions des concertos pour piano (n° 4) et pour violon.

Cette liste, en rien exhaustive, montre à quel point les artistes harmonia mundi se sont efforcés de percer une part supplémentaire de vérité de ce personnage solidement ancré dans son époque ; au-delà du révolutionnaire prométhéen, apparaît en filigrane un idéaliste saisi notamment dans son corps-à-corps quotidien avec des instruments indociles... Et ce Beethoven-là s'avère prodigieusement VIVANT !

© harmonia mundi 2020

"Beethoven alive!" Behind the seeming banality of the expression lies an approach shared by all the harmonia mundi artists involved in this 2020-2027 collection, which will run from the 250th anniversary of Beethoven's birth to the 200th anniversary of his death. Behind the story of the misanthrope who came to conceive the most elaborate musical structures of his time without being able to hear a single note of how they sounded, there hides a man, a real man of flesh and blood, who grappled with the matter of music every day of his life, along with other miseries of the human condition. To grasp what 'Beethoven alive' can be is to try, as far as possible, to get inside the skin of those Viennese who first heard him at the turn of the nineteenth century: the most privileged among them sometimes enjoyed the opportunity to hear the 'divine music' of Haydn and Mozart, the heralds of what we now call *the Classical style*. A fig for convention! But if we want to go further than that, a long process of exploration begins: we must consult the manuscripts with their multiple erasures, compare the contemporary editions, shake up the performing traditions if necessary. This process of *interpretation*, in the literal sense, lies at the heart of harmonia mundi's project. For example, the symphonies will be performed not only on period instruments (and sometimes without a 'conductor' in the modern sense of the word), but also in the company of other outstanding works of their time. The musicians of the Akademie für Alte Musik Berlin have chosen to set the *Pastoral* Symphony in perspective with *Le Portrait musical de la nature* of the little-known Knecht, written twenty-three years before it (c. 1784), while the members of Les Siècles pair Gossec's *Symphonie à 17 parties* (1809) with its almost exact contemporary, Beethoven's *Fifth* (1808). Pablo Heras-Casado tells the story of the Ninth by going back to its source, the enigmatic Choral Fantasy. And what could be more exciting for Kristian Bezuidenhout than to take up the challenge of the concertos on a period fortepiano alongside the virtuosos of the Freiburger Barockorchester? Andreas Staier explores that crucial moment when Beethoven, on the brink of despair, embarked on 'a new path'. With the *Missa Solemnis*, René Jacobs explores the relationship between the artist and his Creator; he identifies, in *Leonore*, an operatic ideal that *Fidelio* was never to achieve.

The approach will also be extended to modern instruments: Nikolai Lugansky and Paul Lewis take a new look at the late sonatas and the bagatelles, while the Ensemble Resonanz investigates variant versions of the Fourth Piano Concerto and the Violin Concerto.

This list, shows just how hard the artists of harmonia mundi have striven to tease out new truths about this personality firmly rooted in his time; beyond the Promethean revolutionary, we glimpse an idealist, seen especially in his daily struggles with intractable instruments . . . Even though the image must always remain a little blurred, a little unreal, this Beethoven is prodigiously ALIVE!

Translation: Charles Johnston

„Beethoven lebt!“ : Diese scheinbar abgedroschene Aussage steht für ein Vorhaben, in das die Gemeinschaft der Künstler von harmonia mundi eingebunden wird: die Reihe 2020-2027, die sich auf die Zeitspanne vom 250. Geburtstag Beethovens bis zu seinem 200. Todestag bezieht. Hinter der Geschichte des Misanthropen verbirgt sich ein wirklicher Mensch aus Fleisch und Blut, einer, den die Unbilden der menschlichen Existenz treffen und der einen täglichen Kampf mit der musikalischen Materie führt und die raffiniertesten Klangkonstruktionen seiner Zeit schafft, ohne dass er auch nur ein minimales Resultat davon zu hören bekommt. Will man sich Beethoven „verleibendigen“, gilt es zu versuchen, sich so gut wie möglich in jenes Wiener Publikum hineinzuversetzen, das ihn an der Wende zum 19. Jahrhundert hörte. Wer privilegiert war, bekam ab und an die Möglichkeit, die „göttliche Musik“ eines Haydn oder Mozart zu genießen, die Vorreiter des Stils waren, den wir heute „klassisch“ nennen. Schluss mit den Konventionen! Beethoven war der innovativste Vertreter dieser „Klassiker“ und fraglos auch der Totengräber einer aus dem Ancien Régime hervorgegangenen Epoche, und zwar zu dem Zeitpunkt, an dem sich bereits die wilde Romantik eines Berlioz oder die zartere eines Schubert bemerkbar machte. Diese selbst waren es, die sich, wenn auch oft widerwillig, an der Errichtung der genannten „Statue des Komturs“ beteiligten. Man kennt die Fortsetzung, für die insbesondere Joseph Karl Stieler's Portrait als ein Symbol steht, das dann selbst zur Ikone wurde, bevor sich Andy Warhol seiner bediente, usw.

Sieht man die populären Abbildungen, die seit 200 Jahren unablässig im Umlauf sind – heute auf den Streaming-Plattformen –, fällt es nicht schwer, dahinter einen musikalischen Schöpfer ganz anderer Art zu sehen, der nämlich mit seiner Materie kämpfte wie später Rodin mit dem Modellierten. Will man noch weiter gehen, muss man sich einer aufwändigen Arbeit hingeben: Manuskripte durchsehen, in denen es von Streichungen wimmelt, alte Editionen abgleichen und gängige Interpretationen wenn nötig von Grund auf ändern. Diese Arbeit der *Interpretation* im wörtlichen Sinn stellt das Herzstück dieses Projekts von harmonia mundi dar. So werden z.B. die Symphonien nicht nur auf historischen Instrumenten gespielt (und manchmal ohne den Dirigenten der modernen Art), sondern auch zusammen mit anderen bedeutenden Werken jener Epoche. Die Akademie für Alte Musik Berlin hat *Le Portrait musical de la nature* (ca 1784) eines gewissen Knecht mit der 23 Jahre später entstandenen *Pastorale* in den Blick genommen und das Orchester Les Siècles die *Symphonie à 17 parties* (1809) von Gossec mit der fast zeitgleich entstandenen *Fünften Symphonie* (1808). Pablo Heras-Casado erzählt die Geschichte der *Neunten*, indem er zu deren Quelle zurückgeht, der rätselhaften *Chorfantasie*. Und was könnte es für Kristian Bezuidenhout Spannenderes geben als zusammen mit dem virtuosos Freiburger Barockorchester und auf einem historischen Pianoforte die Herausforderung der Klavierkonzerte anzunehmen? Andreas Staier beschäftigt sich mit jenem entscheidenden Moment, in dem sich Beethoven in äußerster Verzweiflung für einen „neuen Weg“ entscheidet. Mit der *Missa Solemnis* geht René Jacobs der Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Schöpfer nach; und er deckt in *Leonore* das Ideal einer Oper auf, dem *Fidelio* nie entsprechen wird.

Bei dem Vorhaben kommen aber auch moderne Instrumente zum Einsatz: Nikolai Lugansky und Paul Lewis betrachten die letzten Sonaten und die *Bagatellen* für Klavier aus einem neuen Blickwinkel, während das Ensemble Resonanz neuen Versionen der Klavierkonzerte (Nr. 4) und des Violinkonzerts nachspürt.

Diese spannende und bei weitem nicht vollständige Aufzählung zeigt, wie sehr sich die Künstler von harmonia mundi bemüht haben, einen weiteren Teil der Wahrheit über diese in ihrer Zeit fest verankerte Persönlichkeit aufzudecken; jenseits des Revolutionärs von der Art eines Prometheus, jenseits des Universalhelden ist deutlich sichtbar ein Idealist, der täglich einen „Nahkampf“ mit widerspenstigem Material führt... Mag dieses Bild auch für immer etwas verschwommen, ein wenig unwirklich bleiben, jener Beethoven ist jedenfalls quickelebendig!

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
A BEETHOVEN CELEBRATION

All titles available in digital format (download and streaming)

Leonore (1805 version)

Maximilian Schmitt, Dmitry Ivashchenko,
 Robin Johannsen, Johannes Weisser
 Zürcher Sing-Akademie
 René Jacobs, cond.
 2 CD HMM 902414.15



Missa Solemnis op.123

Polina Pastirchak, Sophie Harmsen,
 Steve Davislim, Johannes Weisser
 RIAS Kammerchor Berlin
 René Jacobs, cond.
 CD HMM 902427



Triple Concerto op.56

Isabelle Faust
 Jean-Guihen Queyras
 Alexander Melnikov
 Pablo Heras-Casado, cond.
 CD HMM 902419

Symphony no.9 'Choral' op.125

With Choral Fantasy op.80
 Sophie Harmsen, Christiane Karg,
 Werner Güra, Florian Boesch
 Zürcher Sing-Akademie
 Kristian Bezuidenhout, fortepiano
 Pablo Heras-Casado, cond.
 2 CD HMM 902431.32

The Complete Piano Concertos

Piano concertos #1
Nos. 2 & 5 'Emperor'
 CD HMM 902411

Piano concertos #2
No. 4 & Overtures
 CD HMM 902413





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : février et juin 2020, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Tobias Lehmann

Montage : Martin Sauer

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustrations : Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, photo Bridgeman Images.

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902446.47