

Beethoven

Symphony no. 6 'Pastoral'

Knecht | 'Le Portrait musical de la nature'

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

BERNHARD FORCK Konzertmeister

JUSTIN HEINRICH KNECHT (1752-1817)

Le Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie

Musical Portrait of Nature or Grand Symphony / Tongemälde der Natur oder Große Symphonie

G-Dur / *Sol majeur* / G major

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | | Nr. 1. Allegretto - Andante pastorale - Allegretto - Villanella grazioso [un poco adagio] - Allegretto
[Eine schöne Gegend, in der die Sonne scheint, die zarten Zephirwinde wehen, die Bächlein das Tal durcheilen,
die Vögel zwitschern, ein Gebirgsbach herabplätschert, der Hirte flötet, die Schafe hüpfen und die Schäferin ihre
liebliche Stimme ertönen lässt.] ¹ | 8'55 |
| 2 | | Nr. 2. Allegretto [Tempo medemo]
[Der Himmel verdunkelt sich schnell, die ganze Umgebung atmet mühsam und erschrickt, die dunklen
Wolken türmen sich, die Winde fangen an zu heulen, der Donner grollt und das Gewitter nähert sich langsam.] ² | 2'36 |
| 3 | | Nr. 3. Allegro molto
[Das Gewitter, begleitet von sausenden Winden und mächtigen Regengüssen, die Wipfel der Bäume rauschen
und der Bergstrom wälzt seine Wasser mit entsetzlichem Lärm.] ³ | 5'42 |
| 4 | | Nr. 4. Allegretto [Tempo medemo]
[Das Gewitter verzieht sich langsam, die Wolken zerstreuen sich und der Himmel hellt sich auf.] ⁴ | 2'07 |
| 5 | | Nr. 5. L'inno con variazioni - Coro Allegro con brio - Andantino
[Die Natur ist von Freude erfüllt, erhebt ihre Stimme gen Himmel und dankt dem Schöpfer mit lieblichen,
angenehmen Gesängen.] ⁵ | 4'53 |

[KNECHT] Traductions originales des descriptions par mouvement

1 Une belle contrée où le soleil luit, les doux zephirs voltigent, les ruisseaux traversent le vallon, les oiseaux gazouillent, un torrent tombe du haut en murmurant, le berger siffle, les moutons sautent et la bergere fait entendre sa douce voix.

2 Le ciel commence à devenir soudain et sombre, tout le voisinage a de la peine de respirer et s'effraye, les nuages noirs montent, les vents se mettent à faire un bruit, le tonnerre gronde de loin et l'orage approche à pas lents.

3 L'orage, accompagné des vents murmurans et des pluies battans gronde avec toute la force, les sommets des arbres font un murm[ure] et le torrent roule ses eaux avec un bruit épouvantable.

4 L'orage s'apaise peu à peu, les nuages se dissipent et le ciel devient clair.

5 La Nature transportée de la joie élève sa voix vers le ciel et rend au créateur les plus vives graces par des chants doux et agréables.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Symphonie Nr. 6, op. 68 'Pastorale'

F-Dur / *Fa majeur* / F major

- | | | |
|----|---|-------|
| 6 | I. Allegro, ma non troppo
[Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
<i>Éveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne.</i>
Awakening of cheerful feelings on arriving in the countryside.] | 10'58 |
| 7 | II. Andante molto moto
[Szene am Bach / <i>Scène au bord du ruisseau</i> / Scene by the brook] | 11'57 |
| 8 | III. Allegro
[Lustiges Zusammensein der Landleute / <i>Joyeuse assemblée des paysans</i> / Merry gathering of countryfolk] | 5'12 |
| 9 | IV. Allegro
[Gewitter, Sturm / <i>Orage-tempête</i> / Thunder, storm] | 4'01 |
| 10 | V. Allegretto
[Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.
<i>Chant pastoral. Sentiment de joie et de reconnaissance après l'orage.</i>
Shepherds' song. Happy and thankful feelings after the storm.] | 9'48 |

[KNECHT] English translations of the descriptions

1 A beautiful landscape where the sun shines, the gentle zephyrs flutter, the streams flow across the valley, the birds chirp, a mountain brook trickles babbling from above, the shepherd blows his pipe, the sheep gambol and the shepherdess sings in her sweet voice.

2 The sky suddenly begins to grow dark, all the country around struggles to breathe and takes fright, the black clouds mass, the winds begin to howl, the thunder rumbles from afar and the storm slowly approaches.

3 The storm, accompanied by rushing winds and driving rain, roars with its full force, the treetops rustle, and the waters of the torrent heave with a terrible noise

4 The storm gradually subsides, the clouds scatter and the sky brightens.

5 Nature, transported by joy, raises its voice to heaven and renders fervent thanks to the Creator in sweet and pleasant songs.

Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, *Concertmaster*

Violins 1 Elfa Rún Kristinsdóttir, Gudrun Engelhardt, Kerstin Erben, Barbara Halfter, Henriette Scheytt
Violins 2 Dörte Wetzel, Gabriele Steinfeld, Julita Forck, Thomas Graewe, Uta Peters, Erika Takano-Forck
Violas Sabine Fehlandt, Annette Geiger, Anja-Regine Graewel, Clemens-Maria Nuszbaumer
Cellos Katharina Litschig, Antje Geusen, Barbara Kernig
Double basses Michael Neuhaus, Mirjam Wittulski
Flutes Christoph Huntgeburth, Andrea Theinert
Piccolo Emiko Matsuda
Oboes Xenia Löffler, Michael Bosch
Clarinets Ernst Schlader, Philippe Castejon
Horns Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský
Bassoons David Douçot, Eckhard Lenzing
Trumpets Ute Hartwich, Sebastian Kuhn
Trombones Simen van Mechelen, Detlef Reimers
Timpani Francisco Manuel Anguas Rodriguez

“Familière de la tradition instrumentale du XVIII^e siècle, l'ensemble détache la musique de toute monumentalité pour lui restituer une respiration intime aux nervures délicates. La vulnérabilité que laisse transparaître la sonorité des vents et la souplesse des cordes donne l'impression d'un corps gracile, composé de tendons et de muscles.”

JAN BRACHMANN, extrait de la recension critique, parue le 11 septembre 2019
dans le Frankfurter Allgemeine Zeitung, du concert donné par l'Akademie für Alte Musik Berlin
dans le cadre du Festival Beethoven à Bonn, avec au programme les deux premières symphonies

Au début du XIX^e siècle, les premières exécutions des symphonies de Beethoven témoignent d'une époque où les contours de la direction d'orchestre n'étaient pas encore fixés. Le siècle précédent ne voyait nullement la nécessité de prévoir un chef pour les concerts de musique instrumentale : les exécutions étaient le plus souvent conduites du clavecin ou du premier violon – parfois sous la forme d'une double direction. Bien entendu, ce type d'organisation se voyait facilité par le fait qu'à l'époque, les formations orchestrales étaient en général de taille bien plus réduite que celles d'aujourd'hui. Ce n'est qu'à partir du moment où l'appareil orchestral s'est élargi, et l'entremêlement des voix densifié, que le geste coordinateur du chef d'orchestre a paru indispensable, ainsi que le décrit de manière exemplaire l'écrivain E. T. A. Hoffmann en juillet 1810 dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, après une exécution de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven : “L'alternance constante des pupitres de vents et de cordes ainsi que leurs attaques respectives, les accords isolés après les silences et toutes sortes d'autres éléments exigent de l'orchestre la plus grande précision ; c'est pourquoi l'on ne saurait trop conseiller au chef d'orchestre de ne pas mettre en avant son premier violon plus que de raison, comme c'est souvent le cas, pour garder constamment un œil sur l'orchestre et l'avoir vraiment en mains”.

Les membres de l'Akademie für alte Musik Berlin se sentent naturellement concernés par cette réflexion d'ensemble et se demandent tout particulièrement comment les musiciens peuvent établir et maintenir le contact entre eux lorsqu'ils jouent sans chef d'orchestre, et donc, plus concrètement, comment harmoniser la taille de l'effectif et la disposition des différents pupitres sur scène pour qu'un tel résultat soit atteint. Comme les archives ne possèdent aucune relation précise d'un orchestre de l'époque ayant joué sous la direction de Beethoven, nous avons examiné en détails plusieurs éléments pour la préparation de cet enregistrement. Les musiciens qui y ont participé se sont fait un devoir et un plaisir de visiter toutes les salles de concert viennoises encore existantes dans lesquelles Beethoven a créé ses œuvres pour orchestre (ou bien comptait le faire) – depuis l'Eroica-Saal du Palais Lobkowitz (lieu de création de la *Symphonie Héroïque*) jusqu'à la grande salle de l'actuelle *Akademie der Wissenschaften* (Académie des Sciences) – afin d'en étudier les spécificités acoustiques.

Étant donné que nous sommes partis des salles les plus petites, nous avons opté pour un effectif instrumental assez réduit, dont la pertinence est attestée par un certain nombre de documents d'archives. Ainsi les annales des théâtres permettent-elles de reconstituer les tailles respectives des orchestres attachés, vers 1800, à telle ou telle salle viennoise. Les livres de comptes, qui consignent par exemple le recrutement des différents membres de l'orchestre privé du prince Lobkowitz, se révèlent à cet égard extrêmement précieux.

Pour ce qui est de l'agencement spatial des différents pupitres, nous avons adopté une disposition qui, vue du public, place les cordes aiguës à gauche et les vents (petite harmonie + cors) à droite. Les violoncelles et les contrebasses occupent le centre. Les contrebasses sont quelque peu reléguées à l'arrière où les rejoignent les timbales, les trompettes et les trombones. Nous ignorons si Beethoven a connu pareille disposition de l'orchestre. Les témoignages des contemporains évoquent les constellations les plus variées, notamment la répartition dite “en cœur” des cordes et des vents (à gauche et à droite du chef d'orchestre). La disposition que nous avons retenue permet une communication optimale entre nous, qui s'approche de l'idéal représenté par la musique de chambre : les impulsions et les idées peuvent jaillir de tous les groupes d'instruments.

BERNHARD FORCK
Konzertmeister de l'Akademie für alte Musik Berlin
Traduction: Bertrand Vacher

L'Akademie für Alte Musik de Berlin associe dans cet enregistrement deux œuvres séparées par un quart de siècle, mais dont les programmes sont apparentés. L'inévitable comparaison entre les deux ouvrages conduit inéluctablement le mélomane de notre temps à chercher ce qui, dans *Le Portrait musical de la Nature* de Knecht, est “djà” présent, ou bien ce qui n'apparaît “pas encore”, perdant ainsi de vue que les jugements historiques se transmutent souvent en appréciations esthétiques : l'œuvre antérieure se voit réduite à sa dimension de précurseur, au rang d'amas hétéroclite de détails révélateurs, au lieu d'être perçue dans sa cohérence et dans sa singularité.

Né presque vingt ans avant Beethoven, Justin Heinrich Knecht n'a certes pas mérité un tel traitement. C'est dans le cadre de la cité de Biberach (en Souabe) que se déroula la plus grande partie de son existence sous l'aile protectrice du poète Christoph Martin Wieland. Par la suite, Knecht devait faire honneur à son métier de compositeur : son œuvre ne soutient certes pas la comparaison avec celle de Joseph Haydn, mais elle ne démérite absolument pas à l'aune des productions de ses contemporains Karl Ditters von Dittersdorf et Leopold Mozart.

Dans la musique européenne, les imitations de la nature – chants d'oiseaux, murmures du ruisseau, etc. – possèdent une longue tradition qui remonte au XIV^e siècle ; à la fin de l'âge des Lumières, la mode était aux partitions qui en faisaient usage : les mélomanes raffolaient notamment des musiques d'orage, dont n'étaient pas avaries les *opera buffa* de l'époque. Toutefois, qu'une “Grande Symphonie” comme celle de Knecht puisse présenter un programme aussi détaillé s'inspirant de la nature constituait alors une nouveauté absolue. Même si les documents d'archives ne nous permettent pas d'étayer une telle présomption, tout porte à croire que Beethoven connaissait *Le Portrait musical de la Nature* composé par Knecht : les premières œuvres du maître de Bonn étaient parues chez le même éditeur ; de plus, force est de constater une certaine similitude entre les descriptions programmatiques associées à chaque mouvement dans un cas comme dans l'autre. Par ailleurs, cette proximité nous met sur la voie d'une opposition de nature esthétique entre les deux compositeurs, dont témoigne le caractère prolixe du programme rédigé par Knecht au regard de la sobriété des descriptions beethoveniennes : ainsi, dans la musique du premier, l'auditeur est-il invité à entendre le saut des moutons.

Face à cette ambition de peindre la nature, la réaction de Beethoven peut tout à fait être caractérisée comme un examen des conditions de la vérité, comme une “critique” au sens kantien du terme. Le compositeur se contente de désigner une scène concrète du programme de sa *Sixième Symphonie* par l'emploi de deux substantifs – “Orage. Tempête” –, quand il n'a pas recours à des expressions telles que “Éveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne”, “Réunion joyeuse de gens de la campagne”, “Scène au bord du ruisseau” ou “Chant pastoral”, qui manifestent son souci de rester au plus près de ce qui peut être obtenu par des moyens intra-musicaux. “Plutôt expression du sentiment que peinture” : par cet avertissement reproduit dans la brochure de la création, Beethoven portait à la connaissance du public la méfiance que lui inspiraient la notion de programme et, plus généralement, l'esthétique de l'imitation. L'année précédente, il avait qualifié sa nouvelle partition de “Sinfonia caratteristica”.

Cette problématique ne laissait pas non plus Knecht insensible. Certes, il intègre au premier mouvement du *Portrait musical de la Nature* deux épisodes qui semblent relever de la musique à programme – *Andante pastorale* et *Villanella graziosa (sic)* –, mais leurs tournures ne s'éloignent jamais du thème principal, qui se voit même offrir un petit développement dans l'esprit de la forme sonate : le rôle du thème secondaire y est tenu par un passage imitant le chant des oiseaux (“coucou”). Cette construction semble aussi mûrement réfléchie que l'enchaînement des premier et deuxième mouvements, point de départ du minutieux tableau de l'orage qui se lève, dont la vigueur redouble dans le troisième mouvement (à moins qu'il faille y entendre la succession de deux orages) – cette musique descriptive laisse transparaître l'ardent plaisir, exalté par l'intrépidité, que le compositeur a éprouvé en osant d'audacieuses escapades dans des contrées harmoniques éloignées, dans des paysages escarpés aux contrastes saillants, etc.

De même que le deuxième mouvement s'enchaîne au premier par l'entremise de motifs communs, le quatrième mouvement prend appui sur un interlude issu du troisième, auquel l'unité cohérence programmatique : après avoir grondé de toute sa force, l'orage s'apaise enfin, tandis que les nuages se dissipent, cédant la place à un ciel clair – la musique retrouve les doux accents du début de l'ouvrage. Comme nous le montre ce canevas, les deuxième, troisième et quatrième mouvements forment un tout organique qui prend l'allure d'une boucle. Le cinquième et dernier mouvement, qui s'ouvre sur une séquence martiale *Coro Allegro con brio* à 3/4, apparaît pour ainsi dire comme la quintessence de la composition. Sans doute Justin Heinrich Knecht a-t-il lui-même perçu la singularité de cette conclusion, qui l'éloigne des descriptions antérieures de la nature : telle est en tout cas l'impression qui se dégage de cet hymne – dans un transport de joie, la nature “élève la voix vers le ciel”, avant de la laisser s'évanouir (*p* et *pp*) dans un pianissimo.

Aussi peu que Beethoven ait été tributaire des explorations de ses devanciers, son art a pu – dans le cas de la *Pastorale* – se rattacher directement au moins à trois éléments présents chez Knecht : le foisonnement d'accords parfaits à l'intérieur des thèmes, imposé par une inspiration qui prend sa source dans la contemplation même de la nature ; obéissant à cette même nécessité, l'affouillement d'une sonorité fondamentale dès lors que celle-ci a été trouvée ; enfin la volonté, commandée encore une fois par la thématique, de laisser du temps à la musique afin qu'elle respire librement. Toutefois, cette dernière licence ne règne pas sans partage sur la partition : Beethoven lui adjoint au plus profond de la structure musicale un principe antagoniste, qui l'étaye tout en la combattant. Sans aucune contradiction avec ce principe d'écriture rigoureuse et concentrée, le compositeur s'en donne parfois à cœur joie, lorsque le programme exige de lui une musique évocatrice – les murmures du ruisseau, le trio des oiseaux, la caricature des musiciens de village avec le hautboïste qui rate ses entrées et le bassoniste incapable d'arracher à son instrument d'autres choses qu'un do et un fa, le fracas soudain du tonnerre, etc.

Ces divers épisodes sont intégrés par le maître de Bonn dans un déroulement d'événements plausibles que relate le programme. Les trois derniers mouvements – “Réunion joyeuse des gens de la campagne”, “Orage. Tempête” et “Chant pastoral - Sentiments de joie et de reconnaissance après l'orage” – se fondent en un tout musicalement cohérent. Le motif de l'orage qui approche subit une métamorphose : sous les traits d'un choral salvateur, il assure désormais la transition vers les chants de gratitude des paysans. Les murmures du ruisseau (deux violoncelles solistes avec sourdine, face à un tutti de cordes qui jouent sans), fournissent la trame sur laquelle se développe organiquement – à partir d'une seule note – la mélodie de l'*Andante molto mosso* ; peu à peu s'insèrent toutes sortes d'ajouts libres (et donc parfaitement dispensables le cas échéant), comme s'il fallait prouver que cet ouvrage ne saurait être un édifice musical aux joints parfaitement assemblés, qui attribuerait à chaque détail une place immuable, mais au contraire un tout foisonnant à l'envi selon le modèle de la nature, sans plan préalable. En faisant émerger le doux bruit du ressac, la musique dépeint la nature, elle est dans sa structure même nature, et peut-être plus encore – invocation. En effet, certaines de ces adjonctions sont si proches de la forme des chants d'oiseaux que pour un peu, on jurerait entendre le rossignol, la caille et le coucou : ici, l'art et la nature ne font plus qu'un. L'efflorescence sonore qui précède cet épisode peut être interprétée comme l'aurore de leur union, là où les dernières mesures de ce second mouvement laissent la musique s'évanouir dans un pianissimo rédempteur en exhalant un soupir extatique : tout est pour le mieux ! La conception simultanée – entre 1807 et 1808 – de la *Cinquième Symphonie en ut mineur* op. 67 et de la *Sixième Symphonie en fa majeur* op. 68 “Pastorale”, créées conjointement à Vienne le 22 décembre 1808, a certainement

favorisé la résolution de problèmes d'écriture communs. D'une part, les deux œuvres se trouvent liées sur des points essentiels, dont l'énumération suivante n'est nullement limitative : elles sont toutes deux mues par une “idée poétique” propre à chacune (telle était l'expression utilisée à l'époque) ; au début de l'une comme de l'autre, l'auditeur est saisi par l'énoncé du premier thème, isolé de la suite, qui sert en quelque sorte de devise à l'ouvrage ; les derniers mouvements s'enchaînent “attacca” aussi bien dans l'op. 67 que dans le suivant ; les deux compositions adoptent pour chaque mouvement une instrumentation spécifique. D'autre part, la *Pastorale* se révèle comme l'antithèse de la *Cinquième Symphonie* : autant celle-ci met le cap sur un horizon victorieux, passant “de la nuit à la lumière” à la faveur d'une progression dialectique du thème initial qui privilégie les arrêtes conflictuelles et la concision du propos, autant la *Symphonie pastorale* nous paraît mettre en œuvre sa dialectique thématique avec tant de douceur et de fluidité qu'elle permet à la musique d'assouvir son désir de s'attarder. Quelle autre pièce – quel développement de sonate, par exemple – oserait présenter trente-six mesures dont le déroulement est identique et la finalité purement harmonique ? Où d'autre trouverait-on un thème secondaire auquel il est impossible de rattacher une quelconque mélodie, des groupes de mesures répétés dont la suppression ne nuirait absolument pas au fonctionnement de la forme et un foisonnement organique qui associe superposition verticale et semis horizontal ?

Le premier thème du mouvement initial de la *Pastorale* garde-t-il le souvenir d'une chanson populaire croate ? Nul ne peut l'affirmer avec certitude, même si cela s'accorderait assez bien avec cette “seconde naïveté” que rapportent plusieurs témoignages de l'époque – modelée par une profonde réflexion, la voici devenue consciente d'elle-même.

PETER GÜLKE
Traduction : Bertrand Vacher

‘Coming wholly from the performing tradition of the eighteenth century, the ensemble reclaims the music from monumentality and gives it a breathing, delicate intimacy. The wind sound has a vulnerability, every string note a flexibility like a graceful body of muscles and tendons.’

JAN BRACHMANN, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.09.2019
reviewing a performance of Beethoven's First and Second symphonies by
the Akademie für Alte Musik Berlin at the Beethovenfest Bonn

The first performances of Beethoven's symphonies at the beginning of the nineteenth century took place at a time when the image of orchestral conducting had not yet been established. In the eighteenth century an orchestra had no need of a conductor to perform instrumental works. Performances were mostly directed from the first violin or from the harpsichord – sometimes both at the same time. Of course, this was only possible because orchestras were usually much smaller. Only the expansion of orchestral forces and the increasingly dense network of parts called for the coordinating hand of a dedicated conductor rather than a director who also played in the ensemble, as E. T. A. Hoffmann explains in exemplary fashion with reference to a performance of Beethoven's Fifth Symphony:

‘The constant alternation, the intervention of the string and wind instruments, the single chords that must be struck after rests, and suchlike, require the utmost precision. It is therefore advisable for the conductor [*Dirigent*] not so much to play along with the first violins louder than is appropriate, as is often the case, but rather to keep the orchestra constantly in his mind and under his hand.’

We too were therefore concerned above all with the question of how to ensure contact when playing music without a conductor, that is, in concrete terms, how orchestra size and layout can harmonise with each other.

Since there are no historical representations of an orchestra playing under Beethoven's direction, we made a detailed examination of the issues involved for this recording. We musicians visited all the concert halls in Vienna still accessible today where Beethoven performed his orchestral works, and were thus able to study the different acoustic conditions, from the small Eroica-Saal in the Palais Lobkowitz to the large Festsaal in what is now the Austrian Academy of Sciences.

Taking the smaller halls as our model, we decided on a reduced complement of strings, which is vouched for by historical documents. For example, the size of Viennese theatre orchestras can be reconstructed from the theatre yearbooks of around 1800, which list the orchestra members. Accounting documents, such as those concerning the hiring of musicians for Prince Lobkowitz's private orchestra, allow similar conclusions to be drawn.

With regard to the orchestral layout, after a number of trials we decided on an arrangement in which, seen from the audience, the upper strings are positioned on the left and the wind instruments, seated like a *Harmoniemusik* (wind ensemble) of the time, on the right. Cellos and violas are in the centre. The double basses are relocated slightly to the rear, beside the trombones, trumpets and timpani. We do not know whether Beethoven was familiar with this precise layout. Contemporary illustrations from Vienna show the most diverse arrangements of the musicians, including the strings and the wind instruments facing each other in choirs. Our layout permits optimal communication between us, which ideally comes close to chamber music playing and can pick up stimuli from all sections of the orchestra.

BERNHARD FORCK
Translation: Charles Johnston

The juxtaposition of these two symphonies based on a similar programme, but written a quarter of a century apart, not only sheds new light on the younger composer, but also shows how difficult it is to counteract the injustices of history and of our perception. In the inevitable comparison between the two, we cannot avoid references to what is ‘already’ or ‘not yet’ there in Justin Heinrich Knecht's work – and we tend to forget that historical evaluations easily merge into aesthetic ones, and earlier works thereby shrink to the status of predecessors, ragbags of significant details, instead of being perceived as a coherent whole in their own way.

Justin Heinrich Knecht deserves better than that. Born almost twenty years before Beethoven, he spent the greater part of his life in the Free Imperial City of Biberach and received the encouragement of the poet Christoph Martin Wieland, who also came from the area. Though unable to withstand comparison with Haydn, Knecht can hold his own against Dittersdorf, Leopold Mozart and the like.

There is a long tradition of imitations of Nature – twittering birds, murmuring brooks, and so on – in European music, beginning in the Trecento; it was a fashionable topos in the later eighteenth century, for example in thunderstorm music in *opera buffa*. All the same, programmes that can occupy a whole ‘Grande Symphonie’, and in such detail, were a novelty in the 1780s. Although there is no documentary proof of the fact, there can be no doubt that Beethoven knew Knecht's *Portrait musical de la nature*. His early works were issued by the same publisher as Knecht's, and the parallels between the movement headings are unmistakable. Moreover, this parallelism points to an examination on Beethoven's part touching on fundamental aesthetic questions, for example in the discrepancy between his headings and Knecht's verbose commentaries, which even suppose we can hear gambolling sheep if we listen intently to the music.

Beethoven's reaction to the earlier work can be interpreted as an analysis of it, a ‘critique’ in Kant's sense. The only tangible programmatic elements he names are the thunder (*Gewitter*) and storm (*Sturm*), but he does speak, in each case getting closer to what can be achieved by ‘intra-musical’ means, of the ‘awakening of cheerful feelings’, a ‘merry gathering’, a ‘scene’, a ‘shepherds’ song’. In declaring that he was aiming for ‘expression of feeling rather than painting’, he had already formulated the distance separating him from a programme or from an imitative aesthetic, and spoken in general terms of a ‘sinfonia caratteristica’.

Knecht was no stranger to this issue either. Although, in his first movement, he inserts two passages prompted by a programmatic intention, the *Andante pastorale* and the *Villanella grazioso*, their determining influences remain close to the main theme; for the purposes of sonata form, the latter even goes through a small development, and a passage inspired by bird calls (a ‘cuckoo’) functions as a second theme. This seems just as carefully considered as the direct linking of the second movement to the first, serving as the starting point for the depiction of the brewing storm – the run-up to its detailed representation (or are there even two thunderstorms?) in the third movement, which obviously amused the composer and encouraged him to make bold excursions into distant keys, sharp contrasts, etc.

Just as the second movement is motivically linked to the first, so the fourth movement is linked to an interlude in the third – musically, too, it is still the thunderstorm that appears in distorted form there, before the music returns to that of the symphony's opening, so that the three movements appear as a rounded whole. The fifth, in the initially martial ‘Coro Allegro con brio’ in 3/4 time, appears almost as a quintessence; perhaps Knecht himself sensed the gap between it and the preceding nature pictures; this is suggested by the exhaustiveness with which ‘nature raises its voice to heaven’. The piece dies away *p* and *pp*.

Little as Beethoven relied directly on role models, in at least three respects he was able to build directly on Knecht: in the natural triadic character of the themes, in the equally natural consolidation of a basic sound once this has been found, and in music that the programme requires or allows to take its time. But Beethoven does not leave this licence in isolation: he provides it with a reinforcing counterpart in the underlying structure of the music. This is not contradicted by the fact that, in some places, he achieves more concrete and radical programmatic effects – the murmuring brook, the trio of birds, the caricatures of the oboist of the village band who comes in too late several times and its bassoonist who can only play three notes, the sudden thunderclaps, etc.

He rigorously integrates this programmatic factor into the plausibilities of the course of events. Three movements, the sequence of 'Merry gathering', 'Thunderstorm' and 'Shepherds' song', become a single musical whole by means of the figure that indicates the impending thunderstorm, the chorale-like, cathartic transition to the 'Shepherds' song'. Above the murmur of the brook (two *divisi* solo cellos with mutes against an unmuted string tutti!), the melody of the Andante molto mosso develops 'vegetatively' from a single note; little by little, free additive and if necessary 'dispensable' complements to that note appear and accumulate – as if to demonstrate that we are not dealing here with the customary smoothly glued whole, which assigns immovable places to the details, but a naturally proliferating entity that seems not to be pre-planned. The music *paints* Nature in gently lapping waves; structurally, it *is* Nature, perhaps even more than that – its invocation. For many of these additions to the initial note come so close to the character of bird calls that it is only a tiny step to 'Nightingale' - 'Cuckoo' - 'Quail', in which Art and Nature finally become one. In the immediately preceding expansion of sonority one may hear the final threshold before that fusion, and in the exhalatory fading away afterwards a cathartic 'It worked!'

To what extent might the coexistence of the Fifth and Sixth Symphonies, which were completed together in 1807/08 – and premiered together on 22 December 1808 – have contributed to such solutions? On the one hand, there are clearly links between them: among other things, the imprint on each of its respective 'poetic idea' (to use the period term), a motto-like first theme at the beginning, separated from the ensuing material; final movements that follow each other in unbroken sequence; and an instrumentarium that often varies from one movement to the next. On the other hand, one symphony proves to be the counter-definition of the other: while the thematic dialectic in the Fifth appears to lead so single-mindedly 'through darkness to light', is so confrontationally sharpened and concisely formulated, in the *Pastoral* it is conceived in supple terms, in correlation with the music's willingness to linger. Where else in a sonata-form development would one find thirty-six bars that are identical in their flow, with only the harmony changing; where else would one find a second theme which cannot be attached to a specific, distinctive melody; where else would one find repeating groups of bars that could be cut out without damaging the movement's formal functioning, still less the whole? Here, then, we have vegetative growth not only in superimposition, but also consecutively!

We do not know whether the first theme's striking resemblance to a Croatian folksong played a role in all of this. It would not fit badly with the overwhelming evidence of a 'second naïveté' that passed through deep reflection and is confirmed by several avowals on the composer's part.

PETER GÜLKE
Translation: Charles Johnston

„Ganz aus der Spieltradition des achtzehnten Jahrhunderts kommend, holt das Ensemble die Musik aus der Monumentalität zurück in eine atmende, feingliedrige Intimität. Der Bläserklang hat eine Verletzlichkeit, jeder Streicherton eine Biegsamkeit wie ein graziler Körper aus Muskeln und Sehnen.“

JAN BRACHMANN, Frankfurter Allgemeine Zeitung 11.09.2019
anlässlich der Aufführung von Beethovens 1. und 2. Sinfonie durch die Akademie
für Alte Musik Berlin beim Beethovenfest Bonn

Die ersten Aufführungen von Beethovens Sinfonien am Beginn des 19. Jahrhunderts fallen in eine Zeit, in der das Bild der Dirigierpraxis noch nicht festgeschrieben war. Die Notwendigkeit eines Orchesterleiters war zuvor im 18. Jahrhundert für die Aufführung von Instrumentalwerken nicht gegeben. Aufführungen wurden zumeist von der ersten Geige oder vom Cembalo aus geleitet – manchmal auch in Doppeldirektion. Dies war freilich auch möglich, da die Orchesterbesetzungen in der Regel viel kleiner waren. Erst die Erweiterung des Orchesterapparats und das zunehmend dichter werdende Stimmengeflecht machten den Wunsch nach der koordinierenden Hand eines Orchesterleiters notwendig, wie sie E. T. A. Hoffmann anhand einer Aufführung von Beethovens 5. Sinfonie exemplarisch beschreibt:

„Der beständige Wechsel, das Eingreifen der Saiten- und Blasinstrumente, die einzeln anzuschlagenden Accorde nach Pausen und dergl. erfordern die höchste Präcision, weshalb es auch dem Dirigenten zu rathen ist, nicht sowol, wie es oft zu geschehen pflegt, die erste Violine stärker als es seyn sollte mitzugeigen, als vielmehr das Orchester beständig im Auge und in der Hand zu behalten.“ Auch uns beschäftigte daher vor allem die Frage, wie der Kontakt beim Musizieren ohne Dirigenten zu gewährleisten ist, d.h. konkret, wie Orchestergröße und Aufstellung miteinander harmonieren.

Da es keine historischen Darstellungen eines musizierenden Orchesters unter Beethovens Leitung gibt, haben wir für die vorliegende Aufnahme verschiedene Aspekte eingehend betrachtet. Wir Musiker besuchten alle in Wien noch zugänglichen Konzerträume, in denen Beethoven seine Orchesterwerke zur Aufführung brachte bzw. bringen wollte und konnten so vom kleinen Eroica-Saal im Palais Lobkowitz bis zum großen Festsaal in der heutigen Akademie der Wissenschaften die verschiedenen akustischen Verhältnisse studieren.

Ausgehend von den kleineren Sälen haben wir uns auch für eine kleinere Streicherbesetzung entschieden, die sich zudem durch historische Dokumente belegen lässt. Beispielsweise lassen sich Besetzungsgrößen der Wiener Theaterorchester aus den Theaterjhrbüchern um 1800 rekonstruieren, die die Orchestermitglieder verzeichnen. Auch Rechnungsunterlagen, die z. B. die Engagements von Musikern der Privatkanpelle des Fürsten Lobkowitz betreffen, lassen solche Rückschlüsse zu.

Hinsichtlich der Orchesteraufstellung haben wir uns nach verschiedenen Versuchen für eine Aufstellung entschieden, in der, vom Publikum aus betrachtet, die hohen Streicher links und die Bläser, als Harmoniemusik, rechts positioniert sind. Celli und Bratschen befinden sich im Zentrum. Die Kontrabässe sind etwas nach hinten versetzt und schließen an die Pauken und Trompeten an. Ob Beethoven eine Aufstellung in dieser Form gekannt hat, wissen wir nicht. Zeitgenössische Darstellungen aus Wien zeigen die unterschiedlichsten Konstellationen, auch die chorische Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern. Unsere Aufstellung ermöglicht uns eine optimale Kommunikation, die im Idealfall einem kammermusikalischen Musizieren nahe kommt und die Impulse aus allen Instrumentengruppen aufgreifen kann.

BERNHARD FORCK

Das Nebeneinander der beiden programmatisch benachbarten, durch ein Vierteljahrhundert getrennten Sinfonien bietet nicht nur Aufschlüsse über den jüngeren Komponisten, es zeigt auch, wie schwer es ist, Ungerechtigkeiten der Geschichte und unserer Wahrnehmung entgegenzuwirken. Im unvermeidlichen Vergleich kommen wir um Auskünfte darüber, was bei Justin Heinrich Knecht „schon“ bzw. „noch nicht“ da sei, nicht herum – und vergessen gern, daß historische Wertungen leicht in ästhetische übergehen, frühere Werke damit zu Vorgängern, Sammelsurien signifikanter Details schrumpfen, anstatt als auf eigene Weise stimmiges Ganzes wahrgenommen zu werden.

Das hat Justin Heinrich Knecht nicht verdient, der knapp 20 Jahre älter war als Beethoven, die längste Zeit seines Lebens in der Freien Reichsstadt Biberach verbrachte und seinerzeit vom auch von dort stammenden Wieland ermutigt wurde. Wenn nicht gleich dem Vergleich mit Haydn – dem mit Dittersdorf, Leopold Mozart etc. hält er allemal stand.

Naturimitationen – Vogelgezwitscher, Bachgemurmlel etc. – haben in der europäischen Musik, beginnend im Trecento, eine lange Tradition; im späteren 18. Jahrhundert waren sie Mode, u.a. in Gewittermusiken von Buffa-Opern. Programme indes, die eine *Große Sinfonie* insgesamt und so detailliert betreffen, waren in den 80er Jahren ein Novum. Obwohl nicht beweisbar, steht außer Zweifel, daß Beethoven Knechts *Portrait* gekannt hat. Seine ersten Werke erschienen im selben Verlag, unübersehbar erscheint zudem die Parallelität der Beischriften zu den Sätzen. Darüber hinaus weist sie auf eine Auseinandersetzung hin, die an ästhetische Grundfragen rührt, u.a. in der Differenz zu Knechts wortreichen Kommentaren; selbst hüpfende Schäflein soll man in die Musik hinein-, aus ihr heraushören.

Durchaus als Prüfung, als „Kritik“ im Sinne Kants läßt sich Beethovens Reaktion verstehen. Lediglich mit *Gewitter, Sturm* benennt er handfest Programmatisches, spricht, jeweils näher zu „innermusikalisch“ Erreichbarem, von *Erwachen heiterer Empfindungen, Lustigem Zusammensein, Szene, Hirtengesang*. Mit „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ hatte er die Distanz zu Programm bzw. Nachahmungsästhetik zuvor schon auf eine Formel gebracht, allgemein von „*sinfonia caratteristica*“ gesprochen.

Knecht war die Problematik auch nicht fremd. Zwar blendet er in den ersten Satz zwei programmatisch veranlaßte Passagen, *Andante pastorale* und *Villanella graziosa* ein, doch bleiben deren bestimmende Prägungen nahe beim Hauptthema; dieses erfährt im Sinne der Sonatenform gar eine kleine Durchführung, eine von Vogelrufen („Kuckuck“) inspirierte Passage fungiert als Seitenthema. Das erscheint ebenso genau überlegt wie, als Ausgangspunkt zur Darstellung des aufziehenden Gewitters, der direkte Anschluß des zweiten Satzes an den ersten – Anlauf zur ausführlichen Darstellung (sind es gar zwei Gewitter?) im dritten Satz, die dem Komponisten offenbar Spaß – und Mut – gemacht hat zu kühnen Ausflügen in entfernte Tonarten, schroffe Kontraste etc.

Wie der zweite Satz motivisch an den ersten schließt der vierte an eine Zwischenepisode im dritten an – auch musikalisch bleibt es das Gewitter, das sich dort verzieht, bevor die Musik auf den Beginn der Sinfonie zurückkommt, die drei Sätze sich dergestalt als ein in sich gerundetes Ganzes darstellen. Der fünfte, im zunächst martialischen „*Coro Allegro con brio*“ im 3/4-Takt, erscheint fast als Quintessenz; vielleicht hat Knecht dessen Abstand zu den vorangegangenen Naturbildern selbst empfunden; darauf deutet die Ausführlichkeit hin, in der „*die Natur ihre Stimme gen Himmel*“ erhebt, das Stück *p* und *pp* ausklingt.

So wenig Beethoven unmittelbar auf Vorbilder angewiesen war – mindestens in drei Hinsichten konnte er bei Knecht direkt anknüpfen: In der naturhaften Dreiklängigkeit der Themen, der gleichfalls naturhaften Vertiefung in einen einmal gefundenen Grundklang, und in Musik, der das Programm abfordert bzw., erlaubt, sich Zeit zu lassen. Beethoven indes läßt diese Lizenz allein nicht stehen, in der Tiefenstruktur der Musik besorgt er ihr einen stützenden Widerpart. Dem widerspricht nicht, daß er mancherorts programmatisch konkreter, drastischer zulangt – beim Murren des Baches, dem Terzett der Vögel, der Karikatur des Oboe spielenden Dorfmusikanten, der mehrmals zu spät einsetzt, eines Fagottisten, der nur zwei Töne „drauf“ hat, jähren Donnerschlägen usw.

Dies bindet er strikt in Plausibilitäten des Verlaufs ein. Aus drei Sätzen, der Folge von *Lustigem Zusammensein*, *Gewitter* und *Dankgesang* wird ein musikalisches Ganzes, aus der Figur, die nahendes Gewitter anzeigt, die choralhaft erlösende Überleitung zum *Dankgesang*. Über dem Gemurmeln des Baches (zwei geteilte Solo-Celli mit Dämpfern gegen ein Streicher-Tutti ohne Dämpfer!) entwickelt sich die Melodie des *Andante molto mosso* „vegetabilisch“ aus einem einzigen Ton; zunehmend melden und häufen sich frei-additive, insofern notfalls „entbehrliche“ Ergänzungen – wie zum Beweis, daß es nicht um das übliche, fugenlos verleimte Ganze gehe, das den Details unverrückbare Plätze anweist, sondern um ein naturhaft wucherndes, nicht vorausgeplantes. Im sanften Wellenschlag *malt* die Musik Natur, strukturell *ist* sie Natur, vielleicht gar mehr – Beschwörung. Denn etliche Ergänzungen nähern sich dem Zuschnitt von Vogelrufen so sehr, daß es zu *Kuckuck*, *Nachtigall* und *Wachtel* nur noch ein winziger Schritt ist, Kunst und Natur bei ihnen endgültig eins werden. In die Klangexpansion davor darf man die letzte Schwelle vor dem Beieinander hineinhören und ins ausatmende Zuendegehen danach ein erlöstes „es ist gelungen“.

Wie viel mag zu solchen Lösungen das Nebeneinander der in den Jahren 1807/08 gemeinsam beendeten – und am 22. Dezember 1808 gemeinsam uraufgeführten – *Fünften* und *Sechsten Sinfonie* beigetragen haben! Einerseits verbinden sie u.a. die Prägung durch eine je eigene „*poetische Idee*“ (so nannte man es damals), ein mottohaft vorausgestelltes, vom Folgenden abgesetztes erstes Thema zu Beginn, die Verknüpfung der letzten Sätze und eine oft satzspezifische Zusammensetzung des Instrumentariums. Andererseits erweist sich die eine als Gegendefinition der anderen: So zielstrebig „durch Nacht zum Licht“ geführt, so konflikthaft geschärft und knapp formuliert die thematische Dialektik in der *Fünften* erscheint, so weich gefaßt, dem Verweilenwollen der Musik zugeordnet in der *Pastorale*. Wo sonst in einer Sonaten-Durchführung gäbe es 36 verlaufsgleiche, lediglich harmonisch versetzte Takte, wo sonst ein Nebenthema, das wir nicht an einer einzelnen, für sich charakteristischen Melodie festmachen können, wo sonst wiederholende Taktgruppen, die man herauschneiden könnte, ohne dem formalen Funktionieren zu schaden – umso mehr dem Ganzen? – vegetables Wuchern also nicht nur im Über-, auch im Nacheinander!

Ob beim ersten Thema der auffällige Anklang an ein kroatisches Volkslied mitgespielt hat, wissen wir nicht. Es würde es nicht schlecht passen zu dem überwältigenden Beleg einer durch tiefe Überlegungen hindurchgegangenen, durch etliche Bekenntnisse bekräftigten „zweiten Naivität“.

PETER GÜLKE

„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 ! Beethoven sera le plus novateur de ces *Classiques*, et de fait, le fossoyeur d'une époque issue de l'Ancien Régime, à l'heure où déjà, pointe le Romantisme échevelé d'un Berlioz ou celui, plus délicat, d'un Schubert. Eux-mêmes participeront, parfois à leur corps défendant, à l'érection de la “Statue du Commandeur” Beethoven ; on connaît la suite, symbolisée notamment par le portrait de Joseph Karl Stieler, devenu lui-même icône avant d'être détourné par Andy Warhol, etc.

Il n'est pas très difficile de deviner, derrière tout cela, un créateur d'une tout autre consistance, en prise avec la matière musicale comme Rodin le sera plus tard avec la glaise. 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 percevoir 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! Beethoven was to be the most innovative of these 'Classical composers', and, indeed, was to lay to rest the trappings of an era still beholden to the Ancien Régime, at a time when the extravagant Romanticism of a Berlioz or the more delicate version of it favoured by Schubert was already in the bud. Both these men played a role, sometimes despite themselves, in the erection of the 'Commendatore's statue' of Beethoven; we know what happened after that, symbolised in particular by the portrait of Joseph Karl Stieler, which became an icon in its turn before being hijacked by Andy Warhol.

It is not very difficult to perceive, behind everything, a creator of a quite different substance, moulding musical material as Rodin would later mould his clay. 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 „verlebendigen“, gilt es zu versuchen, sich so gut wie möglich in jenes Wiener Publikum zu versetzen, 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 Stielers Porträt 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 virtuellen Freiburger Barockorchester und auf einem historischen Piano d'opéra 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.

2019-2021 RELEASES



Leonore (1805 version)
Zürcher Sing-Akademie
& Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

Missa Solemnis
RIAS-Kammerchor & Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos
Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'
Vol. 2: nos. 1 & 3
Vol. 3: no. 4 & Overtures
Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Piano Concertos
nos. 4 (new edition) & '6'
(transcr. of Violin Concerto)
Gianluca Cascioli, modern piano
Ensemble Resonanz, Riccardo Minasi

Triple Concerto
Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)
Isabelle Faust, violin | Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Symphonies nos. 1 & 2
With **C. P. E. BACH, Symphonies**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 3 'Eroica'
With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphonies nos. 4 & 8
With **WRANITZKY, Grande Symphonie**
caractéristique pour la paix
avec la République française op. 31
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 5
With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 7
Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)
Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'
'Choral Fantasy' for piano*, choir & orch.
*Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester & Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conducting

Piano Sonatas
Opp. 101, 109 & 111
Nikolai Lugansky, piano
Bagatelles Opp. 33, 119 & 126
Fantaisia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets
Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)
Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)
Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)
Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5
Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Two Cello Sonatas op. 102
Roel Dieltiens, cello
Andreas Staier, fortepiano

'Ein neuer Weg'
Piano Sonatas Opp. 31 nos. 1, 2 'The Tempest' & 3
Variations in F op. 34 / 'Eroica' Variations op. 35
Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS 2019-2020 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos
Diabelli Variations
Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohávek, conducting

Chamber Duos & Trios
Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies
transcribed for piano by FRANZ LISZT
Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier, Alain Planès,
Paul Badura-Skoda, Jean-Louis Haguenauer,
Georges Pludermacher

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Rappel discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

J.S. BACH Concertos HMC 901876	G. P. TELEMANN Concerti per molti stromenti HMM 902261
Brandenburg Concertos HMG 501634.35	Orchestral Suites HMG 508396.97
The Art of Fugue HMC 902064	A. VIVALDI Double Concertos HMA 1901975
Orchestral Suites HMG 501578.79	Le quattro Stagioni (with REBEL: Les Éléments) HMC 902061
Triple Concerto HMA 1951740	Concerto Venice: The Golden Age HMC 902185
W.F. BACH Symphonies HMC 901772	FRIEDRICH DER GROSSE Music for the Berlin Court by Graun, Nichelmann, C.P.E. Bach etc. HMC 902132
G.F. HANDEL Water Music HMC 902216	OUVERTÜREN Music for the Hamburg Opera HMA 1951852
W. A. MOZART Adagios & Fugues after Bach HMC 902159	
G. B. PLATTI Concerti Grossi after Corelli HMA 1951996	

Kindly supported by Freunde und Förderer der Akademie für Alte Musik Berlin e. V.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : juin 2019, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Julian Schwenkner, Thomas Bößl, Teldex Studio Berlin

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902425