



Beethoven

Symphonies nos. 1 & 2

C.P.E. Bach | Symphonies Wq 175 & 183/4

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

BERNHARD FORCK Konzertmeister

2020
2027

harmonia mundi edition

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

Sinfonie [Sinfonia] Wq. 175, H. 650

F-Dur / *Fa majeur* / F major

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | I. Allegro assai | 3'21 |
| 2 | II. Andante | 3'06 |
| 3 | III. Tempo di Menuetto | 2'28 |

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sinfonie Nr. 1, op. 21

C-Dur / *Ut majeur* / C major

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | I. Adagio molto - Allegro con brio | 9'11 |
| 5 | II. Andante cantabile con moto | 7'12 |
| 6 | III. Menuetto. Allegro molto e vivace - Trio | 4'06 |
| 7 | IV. Finale. [Adagio] Allegro molto e vivace | 5'43 |

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Sinfonie Wq. 183/4, H. 666 [from *Vier Orchester-Sinfonien (componiert 1776)*]

G-Dur / *Sol majeur* / G major

- | | | |
|----|------------------|------|
| 8 | I. Allegro assai | 2'58 |
| 9 | II. Poco andante | 3'28 |
| 10 | III. Presto | 3'25 |

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 2, op. 36

D-Dur / *Ré majeur* / D major

- | | | |
|----|------------------------------------|-------|
| 11 | I. Adagio molto - Allegro con brio | 12'15 |
| 12 | II. Larghetto | 10'30 |
| 13 | III. Scherzo. Allegro - Trio | 4'25 |
| 14 | IV. Allegro molto | 6'27 |

Akademie für Alte Musik Berlin

Bernhard Forck, *Konzertmeister*

Violins 1 Elfa Rún Kristinsdóttir, Gudrun Engelhardt, Kerstin Erben,
Barbara Halfter (4-14), Henriette Scheytt (4-14)

Violins 2 Dörte Wetzels, Gabriele Steinfeld, Emmanuelle Bernard (4-14), Edburg Forck (4-14),
Julita Forck, Theona Gubba-Chkheidze

Violas Sabine Fehlandt, Annette Geiger, Anja-Regine Graewel (4-14),
Clemens-Maria Nuszbaumer

Cellos Katharina Litschig, Antje Geusen (4-14), Barbara Kernig

Double basses Michael Neuhaus (4-14), Matthias Beltinger

Flutes Christoph Huntgeburth (1-7, 11-14), Andrea Theinert (1-7, 11-14)

Oboes Xenia Löffler (4-14), Michael Bosch (4-14)

Clarinets Ernst Schlader (4-7, 11-14), Philippe Castejon (4-7, 11-14)

Horns Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský

Bassoons Christian Beuse, Eckhard Lenzing

Trumpets Rupprecht Drees (4-7, 11-14), Sebastian Kuhn (4-7, 11-14)

Timpani Francisco Manuel Anguas Rodriguez (4-7, 11-14)

Harpsichord Raphael Alpermann (1-3, 8-10)

Bernhard Forck



De déférence en référence

Beethoven, C.P.E. Bach, une autre idée de la symphonie

L'auditeur qui, de nos jours, laisse éclater son enthousiasme pour la première contribution de Beethoven au genre symphonique, sera étonné d'apprendre qu'il n'en a pas toujours été ainsi, et que certains écrits – y compris de publication récente – ne se privent pas de dénigrer cette œuvre. “*C'est de la musique admirablement faite, claire, vive, mais peu accentuée, froide et quelquefois mesquine, comme dans le rondo du finale, par exemple, véritable enfantillage musical ; en un mot, ce n'est pas Beethoven*”, jugeait Hector Berlioz¹. La crainte de laisser passer l'une de ses insuffisances permet d'expliquer la ténacité des jugements négatifs émis sur la *Première Symphonie en ut majeur* op. 21 – sans même parler du caractère ineffable de la musique, dont la réalité sonore reste toujours éloignée de ce que peuvent restituer les simples mots.

En outre, il convient de ne pas perdre de vue deux paramètres. D'une part, Beethoven concevait sa mission comme celle d'un acteur du progrès historique : l'objectif étant, selon ses dires, d’“avancer sans cesse dans l'univers de l'art” (“*Weiterschreiten in der Kunstwelt*”), son accomplissement d'un tel dessein semble nous inviter dès lors à ne plus considérer la musique que sous le seul angle de son évolution créatrice. D'autre part, la composition de symphonies et de concertos exigeaient du musicien de Bonn qu'il se souciât d'atteindre un public plus large et moins connaisseur que ne l'était celui de sa musique de chambre. Ajoutons à cela que dans le cas des symphonies – tout comme dans celui des quatuors à cordes –, Beethoven ne pouvait nullement œuvrer, en tant que pianiste, pour leur reconnaissance. Si l'on prend en compte le fait que Vienne ne brillait guère par sa clémence envers les jeunes artistes qui s'y produisaient – Mozart appartenait à un passé tout récent, Haydn était encore en vie –, l'habileté propre à Beethoven dans le traitement des genres classiques semble, du choix des dates de publication jusqu'aux détails de la confection des œuvres, relever du tour de force stratégique.

Dans la *Première Symphonie* en ut majeur, la prouesse commence dès l'accord initial, dont le caractère à la fois dissonant et doux constitue une double entorse aux habitudes d'écoute de l'époque : jusqu'ici, seules les œuvres de musique de chambre s'ouvraient quelquefois par une dissonance ; quant aux symphonies, elles ne débutaient qu'exceptionnellement par une introduction douce, tant les bruyants bavardages du public rendaient nécessaires l'usage d'effets *noise-killer*, afin que l'attention générale puisse se concentrer sur la musique. Les premières recensions critiques blâmèrent moins cette dissonance que l'indication *piano* (et plus précisément la nuance *fp*, pour les bois par exemple²) : les symphonies se retrouvant habituellement en tête de programme, le recours aux *noise-killers* semblait d'autant plus indispensable dès ses premières mesures.

Beethoven tire parti de cet écart par rapport aux normes pour mettre en avant non seulement l'intervalle ascendant de demi-ton – en tant que tel, celui-ci ne saurait être considéré comme un motif digne de ce nom –, mais aussi, à la faveur d'un procédé embrassant des phrases entières, les grandes arches de progression que recèlent ses dédoublements (dans les quatre premières mesures : mi – fa ; si – do ; fa dièse – sol ; sol dièse – la). Tenant en suspicion la réexposition héritée de la forme sonate – présenter un matériau musical déjà connu de telle sorte qu'il paraisse neuf, n'est-ce pas encourir le risque de la tautologie ? –, le compositeur reprend le thème exposé *piano* au début pour le déployer désormais dans un triomphant *fortissimo* ; par-là même, il en fait le point focal de toutes les notes qui ont retenti jusqu'ici ; comme pour en apporter la confirmation, les demi-tons du début se voient multipliés jusqu'à former une montée chromatique qui s'étend sur plus d'une octave. De tels détails constituent pour le compositeur des “monades” – c'est-à-dire des unités dont la description garde toujours quelque chose d'abstrait, voire de technique.

Beethoven procède sensiblement de la même manière dans le dernier mouvement : il reprend les gammes montantes du début, tout d'abord avant la réexposition du premier thème, puis de nouveau avant la fin, non sans avoir auparavant fait entonner par l'orchestre une seule et unique marche rapide, comme si, à ce moment-là, devait surgir ce qui était enfoui dès le départ au tréfonds de cet ultime mouvement.

Le choix de la tonalité d'ut majeur rendait inéluctable un parallèle avec la *Symphonie n° 36* K. 425 et la *Symphonie n° 41* K. 551 de Mozart : la première – sous-titrée “Linz” – a pu servir de source d'inspiration pour ce qui est de l'introduction du mouvement initial, riche en contrastes, ou encore du *Presto* final, dont la mesure à 2/4 et certaines tournures ont laissé leur empreinte sur la *Première Symphonie* de Beethoven ; la seconde, surnommée “Jupiter”, paraît avoir fourni, entre autres, le modèle des thèmes initiaux – auxquels la répétition d'un motif ascendant qui prend son envol sur la quarte inférieure insufflé une ardeur belliqueuse – ainsi que celui du trio, qui s'emploie à “décevoir” les attentes liées aux habitudes d'écoute.

Quelle abondance de référentialités pour le compositeur de Bonn, qui, de surcroît, devait faire face à la nécessité de trouver un équilibre entre l'affirmation d'une singularité créatrice et les goûts du public ! Une telle profusion l'a peut-être encouragé à manier l'ambivalence, dont se rapproche l'humour niché dans les couches profondes de la structure musicale – à titre d'exemples, on pourrait citer le contraste entre le thème de l'*Andante*, d'une incomparable naïveté, et son introduction, à la fois sérieuse et dense du point de vue contrapuntique, qui lui cède rapidement la place, mais aussi le parasitage de la dimension diatonique par des séquences chromatiques, le choix incongru de nommer *Menuetto* un scherzo enflammé, ou bien l'éclatante affirmation de Sol clamé à l'unisson au début du finale par tous les instruments de l'orchestre, avant que les violons ne brodent avec maintes hésitations un bref prélude, comme s'ils n'osaient pas franchir le pas et se jeter dans l'*Allegro molto e vivace*.

Le phénomène s'observe déjà dans la série des concertos pour piano, mais il paraît plus marquant encore dans celle des symphonies : la longue genèse qui précède l'éclosion d'une première œuvre dans chacun des deux genres montre toute la complexité du rapport qu'entretenait Beethoven avec la tradition. N'allons cependant pas imaginer qu'ici et là, la seconde œuvre laisserait transparaître un retour aux conventions du genre ! En revanche, elle paraît plus détendue de ce point de vue, moins grevée par le poids du passé. Les premières tentatives ont été réussies, les premiers succès engrangés ; le compositeur aborde des terres nouvelles avec une maîtrise souveraine, à laquelle contribue le relâchement d'une certaine pression : dans le maniement des conceptions nouvelles, il n'a quasiment plus à faire ses preuves. Au cours de l'année 1801, il entame la composition de la *Deuxième Symphonie* en ré majeur op. 36, puis dirige sa création le 5 avril 1803, avant de la faire publier l'année suivante.

C'est justement durant cette genèse que Beethoven prend conscience de la gravité du mal dont il est frappé : il n'échappera pas à la surdité. Le 6 octobre 1802, il écrit à ses frères une lettre d'adieu, retrouvée dans ses papiers et connue sous le nom de *Testament de Heiligenstadt* : “*Quelle humiliation quand, à côté de moi, on entendait le son d'une flûte au loin et que je n'entendais rien, ou bien quand on entendait chanter un berger, et que je n'entendais rien non plus. (...) il s'en est fallu de peu que je ne mette fin à mes jours – c'est l'art, et lui seul, qui m'a retenu. Ah ! Il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir donné tout ce que je sentais germer en moi*”.

Il convient de garder en mémoire cet immense cri de désespoir pour mesurer l'étendue du miracle : l'écho de ces souffrances ne retentit jamais dans la *Seconde Symphonie*. Tout se passe comme si cette œuvre demeurait une enclave, au sein de laquelle, pour un moment encore, Beethoven se sentait prémuni contre le fléau de son existence. Il semble que ce soit également la raison pour laquelle il met le cap sans détours sur une nouvelle *Sinfonia grande* tout en s'appropriant à emprunter ce qu'il nommait lui-même expressément “la nouvelle voie”.

N'y voyons aucune contradiction ! Plusieurs esquisses ont, par bonheur, été conservées, qui attestent la conscience scrupuleuse de Beethoven, son souci de maîtriser le plus complètement possible les paramètres de la nouvelle composition et son sentiment de responsabilité à l'égard de tout ce qu'il y fait germer ; mais en même temps, ces ébauches manuscrites montrent à quel point le génie de Bonn, loin de se reposer sur ses compétences d'auteur, apprend tout en composant, tend l'oreille pour arracher à la musique le secret de sa destination, s'attache à saisir la logique qui lui est propre. Il a assimilé – entre autres choses – qu'une introduction devait avant tout conduire à ce qui lui succède, en cédant le moins possible à la tentation de divulguer prématurément ce que la séquence principale suivante va présenter – même lorsque cette introduction ne comprend pas moins de trente-trois mesures portées par l'orchestre avec solennité, soit presque autant que la symphonie en ré majeur qui a pu lui servir de boussole, la *Trente-huitième* de Mozart (“Prague”). Selon toute vraisemblance, le compositeur n'a découvert que progressivement les possibilités offertes en termes de motif musical par une tournure, qui, de prime abord, semble indigne du nom de motif : la progression par degrés conjoints, dont la version descendante surgit dès la première mesure de l'œuvre, alors qu'elle n'apparaîtra quasiment plus, par la suite, que sous la forme d'un mouvement ascendant, marque de son empreinte à la fois le thème principal de l'*Allegro* initial, le lyrisme intérieurisé du *Larghetto* et le cantabile du thème secondaire dans le finale ; quant au *Scherzo*, il est dominé presque de bout en bout par l'audacieuse simplicité du

1 Cf. Hector Berlioz, *Critique musicale*, Édition complète réalisée sous la direction d'Yves Gérard et H. Robert Cohen, Buchet-Chastel, 2001, vol. 3 (1837-1838), p. 374.

2 NdT : L'indication *fortepiano* (*fp*) exige de l'interprète une attaque *forte*, suivie immédiatement d'une nuance *piano*.

3 NdT : cf. Jean et Brigitte MASSIN, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard, 1967 (1^{re} éd. 1954), p. 113. La traduction donnée par les auteurs dans cet ouvrage a été modifiée sur des points de détail.

4 NdE : cf. album harmonia mundi HMM 90237-28 “Ein neues Weg”, dont le programme proposé au pianoforte par Andreas Staier concerne précisément des sonates et séries de variations dans lesquelles Beethoven explore cette “nouvelle voie”.

mouvement conjoint. Faire de ce dernier une figure régnant sur l'ensemble de l'œuvre pourrait sembler bien hasardeux, si son rôle n'était pas souligné par le contraste que lui opposent des thèmes toujours d'une égale importance, qui bondissent à la faveur de grands intervalles disjoints – ce phénomène se manifeste de manière particulièrement sensible dans le finale.

L'op. 36 de Beethoven se révèle bel et bien une *Grande Symphonie* – tant par sa dimension que par l'éventail des processus à l'œuvre et la diversité des caractères qui s'y font jour. Jamais encore le compositeur n'avait écrit une introduction dont le caractère pathétique fût à ce point exacerbé, jamais il n'avait démembré des thèmes de manière si profonde et si audible que dans le développement du premier mouvement, jamais l'orchestre n'avait chanté avec un lyrisme aussi insondable que dans le *Larghetto*.

Cette musique nous est devenue si familière que, pour appréhender ses contours avec toute l'acuité requise, il nous faut prendre au sérieux les réserves exprimées à son sujet par nombre de contemporains du compositeur : ainsi pouvait-on lire dans une recension⁵ que l'œuvre "*gagnerait à ce que plusieurs passages fussent abrégés, et certaines modulations par trop étranges sacrifiées*"; malgré tout, jugeait un autre critique, il s'agit d'une "*œuvre remarquable, colossale, d'une profondeur, d'une force et d'une maîtrise artistique [...] que l'on ne trouve dans nulle autre symphonie jamais écrite*".

Lorsqu'on évoquait le nom de **Bach** dans la Vienne de l'ère classique, nul ne songeait à Johann Sebastian, mais à son fils **Carl Philip Emanuel**, dont Mozart aurait fait l'éloge en ces termes : "*Il est le père, nous sommes ses enfants*". Ludwig van Beethoven découvrit par l'entremise de son professeur Christian Gottlob Neefe l'œuvre du second fils de Bach, dont le jeune étudiant devait dès lors faire son miel : publié en deux parties (1753 / 1762), l'indispensable *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier* comptait parmi ses ouvrages favoris. Par ailleurs, Carl Philip Emanuel Bach avait trouvé en la personne du Viennois Gottfried van Swieten à la fois un ami influent et un agent efficace.

Même si Beethoven entretenait des affinités plus grandes avec ces références qu'étaient pour lui les symphonies de Haydn et de Mozart, les œuvres plus lointaines du fils de Johann Sebastian illustrent la prodigieuse évolution accomplie par le genre symphonique durant les décennies précédentes. Parmi ses autres manifestations, on peut également ranger le fait qu'avant d'écrire sa *Première Symphonie*, Beethoven s'était par deux fois essayé à ce genre – l'abandon des esquisses respectives témoigne d'une certaine résignation.

Sans doute conçue vers 1755, à l'époque où Carl Philip Emanuel Bach était au service de Frédéric II, la *Symphonie en fa majeur* Wq. 175 permet d'éclairer pourquoi le roi de Prusse avait beaucoup d'estime pour sa musique, sans parvenir toutefois à l'aimer : les goûts conservateurs du monarque se trouvaient certainement heurtés par son caractère provocant, par l'agitation intérieure et l'indéniable dimension expérimentale dont témoignent, dans cette œuvre, la hardiesse des revirements harmoniques, la brusquerie des changements de climats, ainsi que l'immédiate et grêle confrontation des affects comme des dynamiques les plus contrastés. Pour nous autres, auditeurs du XXI^e siècle, il n'est guère aisé de prendre toute la mesure du caractère proprement inouï – donc téméraire – de telles expérimentations, tant nos premières impressions d'écoute s'arrêtent aux tournures mélodiques jouant un rôle thématique : leur allure inoffensive ne doit pas nous empêcher de repérer avec précision que l'écart entre le modelé de ces mélodies et leur traitement se situait en ce temps-là au cœur de la démarche des compositeurs.

Cette remarque concerne tout autant la dernière des quatre *Symphonies pour orchestre avec douze voix obligées* – en sol majeur, Wq. 183/4 –, dont l'effectif instrumental se voit précisé par Carl Philip Emanuel Bach dans l'intitulé du recueil : cinq cordes (deux violons, alto, violoncelle, contrebasse), deux flûtes, deux hautbois, un basson, deux cors et le continuo. Si l'auteur ne laisse ici rien au hasard, c'est qu'il entend bien faire de cet instrumentarium et du recours aux diverses possibilités qu'il offre, l'un des éléments-clés de cette œuvre, au même titre que la mise en valeur différenciée du timbre de chaque instrument grâce à l'écriture de mélodies idoine, la remise en cause des mécanismes rythmiques induits par l'indication chiffrée du rythme après l'armature, le goût de l'escapade dans des contrées harmoniques lointaines – jusqu'à des tonalités réputées difficiles à l'exécution : do dièse majeur, fa dièse mineur –, jusqu'à la juxtaposition rapide de brusques contrastes dans le *Poco andante*.

En composant ses symphonies selon ces préceptes, Carl Philip Emanuel Bach présuppose une écoute réfléchie, pour ne pas dire éclairée, à l'instar de ce qu'il a osé de façon plus radicale dans ses pièces pour clavier – mettant en œuvre les principes du *Sturm und Drang* avant que la science littéraire n'invente l'expression. Gageons que Beethoven n'aura pas eu trop de difficultés à voir dans le fils de Bach un véritable frère de cœur.

PETER GÜLKE

Traduction : Bertrand Vacher

⁵ NdT : Cf. le compte-rendu d'un concert à Berlin, paru dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, AMZ VII, n°14 du 2 janvier 1805.

⁶ NdT : il s'agit du papier annonçant la publication de la *Deuxième Symphonie*, paru dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ VI) en 1804. Cf. Jean et Brigitte MASSIN, op.cit, p. 259.

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 chœur" 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

From deference to reference

Beethoven and Carl Philipp Emanuel Bach, another conception of the symphony

Modern listeners who are captivated by Beethoven's first utterance as a symphonist will be surprised to discover that not everyone has agreed with them, and that carping comments about it are still to be found even in recent publications. 'This music is admirably crafted, clear, lively, but it is lacking in intensity, cool and at times insignificant, as in the rondo finale, which is a piece of real musical childishness. In a word: it is not Beethoven', declared Hector Berlioz. The mere fear of having overlooked one of the symphony's shortcomings is enough to encourage the perpetuation of such negative judgments, not to mention the fact that whatever words can express about music is always far removed from its sonic reality in performance.

There are at least two other points that should be borne in mind. In the first place, Beethoven saw himself as an agent of historical progress, invoking the aim of 'advancing in the artistic world' and doing so in a way that suggests music should be considered first and foremost from the point of view of the development of his own compositional style. Secondly, in writing symphonies and solo concertos he was required to reach a wider, less knowledgeable audience than with chamber music. Moreover, in the case of symphonies, as of string quartets, he could not ensure they gained a positive reception through his participation, being himself a pianist. Since Vienna, where Mozart was a figure of the very recent past and Haydn was still alive, was the toughest place for any new work to make its debut at the time, Beethoven's handling of the Classical genres, from his choice of dates of publication to details of workmanship, may be seen as something of a strategic tour de force.

In the First Symphony, such care over detail appears right from the initial chord, soft and dissonant, and thus doubly unusual for the period. Dissonant openings were only to be found in chamber music before then, and symphonies began quietly only in very rare cases: given the loud chatter prevalent in concert halls, 'noise-killer' effects were necessary to compel the audience to pay attention to the music. The first reviewers were less critical of this dissonance than of the *piano* (or more precisely, *fp*) marking¹ – partly because symphonies often appeared at the beginning of the programme, which made the 'noise-killer' effect especially important.

With this divergence from established norms, Beethoven gives prominence to the interval of a rising semitone, a motif that is hardly amenable to development in itself, and in its multiplication (in the first four bars E - F, B - C, F sharp - G, G sharp - A), as a device spanning entire phrases, he produces sweeping climaxes. Because the recapitulation customary in sonata form – the presentation of the familiar as if it were new – may be suspected of tautology, he presents the theme, initially stated *piano*, in a triumphant *fortissimo*, making it the destination of all that has been heard so far; and as if to confirm this, he intensifies the semitone steps from the beginning into a chromatic ascent over more than an octave. What a splendid demonstration that such details are 'monads' for the composer, living beings, even though they always appear abstract or technical when one attempts to describe them!

In the last movement, Beethoven proceeds in similar fashion to the first: he repeats the coy warming-up scales heard at the start of the finale before the recapitulation of the first theme, then again before the work's conclusion. In the approach to the latter moment, for the first and only time, he launches into a quick march, as if to reveal what has been implicit in the movement from the beginning.

The choice of the key of C major made it inevitable that contemporaries would look for comparison to Mozart's 'Linz' and 'Jupiter' symphonies. The former work might well be the inspiration behind the richly contrasted introduction to the first movement and the Presto finale in 2/4 time, while the latter may have left its mark in a number of ways, including the multiple approaches to the outer movements' themes from the fourth below the tonic and the bellicose character of those themes, or the Trio that 'disappoints' the listener's usual expectations.

How many points of reference, alongside compromises between his own profile and audience expectations, did Beethoven have to deal with here! This may have favoured a certain ambiguity, in turn not far removed from a humour deeply embedded in the structure. Examples of this may be found in the contrast between the naïve-seeming theme of the Andante and its 'serious' but quickly evacuated contrapuntal introduction, and, in the same movement, the disruption of the diatonic idiom by chromatic progressions; in the incongruous designation of the furious scherzo as a 'Menuetto'; and in the gleeful *fortissimo* on a unison G at the beginning of the finale, which the violins then tentatively extend into an upbeat to the start of the Allegro molto e vivace, as if they did not dare take the plunge.

In the piano concertos and even more clearly in the symphonies, the long genesis of his first completed work in the respective genres demonstrates how difficult Beethoven found it to settle his accounts with tradition. It is not that the second works are more conventional – far from it! But they are certainly more relaxed with respect to the weight of the past. His first steps had proved fruitful, his first successes had been reaped, and Beethoven was moving confidently over this new territory, scarcely feeling any further pressure to prove himself capable of handling his material with originality. He began working on the Second Symphony at some point in 1801, and went on to direct its first performance in April 1803; it was printed a year later.

It was precisely during this period that he realised that his advancing deafness was ineluctable. On 6 October 1802 he wrote the 'Heiligenstadt Testament': 'What humiliation if someone heard a flute in the distance and I *heard nothing*, or someone heard the shepherd singing and again I heard nothing. . . . A little more and I would have ended my life. Only *art* held me back. Ah, it seemed to me impossible to leave the world until I had brought forth all that I felt was within me.'

One must bear in mind this great cry of despair in order to appreciate the miracle that it does not echo in the symphony, that there is an enclave in which Beethoven knows he is temporarily – almost – escaping the catastrophe of his life. It seems equally appropriate to the situation that, on the one hand, he is heading straight for what was then called the 'Grande Symphonie', while on the other he is setting out on his emphatically proclaimed 'new path'.²

One need see no contradiction in this! The sketches for the work that have fortunately survived testify to his scrupulous responsibility, struggling for 'tenfold certainty', with regard to what he is in the process of creating; but they also show how, far from relying solely on his existing authorial expertise, he is learning as he composes, listening to the music to find out where it 'wants to go', trying to track down its own 'logic'. Among other things, he 'learnt' that an introduction should above all lead to something, and pre-empt as little as possible of what the ensuing 'main body' of the movement is to present – even if that prelude consists of thirty-three solemn, stately bars of music, almost as many as its closest symphonic point of reference in D major, Mozart's 'Prague' Symphony. It is also eminently plausible that he only gradually discovered motivic possibilities in a turn of phrase that, initially, one could hardly call a 'motif' at all: the stepwise progression that is already heard moving downwards in the first bar (but, later, appears mostly in ascending motion) leaves its mark on the electrifying, pouncing main theme of the Allegro, on the heartfelt lyricism of the Larghetto, on the cantabile secondary theme in the finale; with insolent simplicity, it dominates the Scherzo almost throughout. To erect this device into the overarching tendency of the work might seem too far-fetched a procedure, were it not for the fact that it is contrasted with equally important themes characterised by wide intervallic leaps, especially in the finale.

The work proves to be a *Grande Symphonie* in both its scale and the range and diversity of its forms and characters. Never before had Beethoven written so sweepingly dramatic an introduction, never before had he picked his themes apart in so thorough and easily audible a fashion as in the development of the first movement, never before had he made the orchestra sing so operatically and so endlessly as in the Larghetto.

We are so familiar with this music that, in order to gain a sharper appreciation of its contours, we should also take seriously the irritation felt by some of Beethoven's contemporaries. One of the first reviewers opined that 'the work would gain from the abbreviation of a few passages and the sacrifice of some excessively strange modulations'; nevertheless, another writer observed that it was 'a remarkable, colossal work, of a depth, power and artfulness . . . such as has certainly been found in *none* of the other symphonies published so far'.

When people in Classical Vienna spoke of '**Bach**', they were referring not to Johann Sebastian, but to his son **Carl Philipp Emanuel**. 'He is the father; we are the children', Mozart is reported to have said. Beethoven was already acquainted with his music in Bonn through his teacher Neefe, for whose lessons Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the true art of playing the keyboard) was an indispensable aid; and Emanuel also had an influential friend and agent in Vienna, in the person of Gottfried van Swieten.

Although the symphonies of Haydn and Mozart were Beethoven's most immediate benchmarks, the more distant models of J. S. Bach's famous son illustrate the breathtaking development of the genre that had occurred in the past few decades. And another manifestation of that development is the fact that Beethoven produced two earlier attempts at a symphony before the 'First' we know today, but subsequently abandoned them, apparently in resignation.

1 That is, the first note (in woodwind and horns) is attacked *forte*, diminishing immediately to *piano*; Beethoven achieves the same effect in the strings with two successive notes played pizzicato, the first *forte*, the second *piano*. (Translator's note)

2 Interested readers are referred to the harmonia mundi double album HMM 902327-28, 'Ein neues Weg', the programme of which, performed on the fortepiano by Andreas Staier, consists of contemporary piano sonatas and sets of variations in which Beethoven explores this 'new path'. (Editor's note)

C. P. E. Bach's Symphony in F major Wq 175, probably written in 1755/56, while he was in the service of Frederick the Great, elucidates why the Prussian monarch held the composer's output in high esteem yet at the same time did not like it. Being himself of a conservative disposition, he may have felt provoked by the inner restlessness, the unmistakably experimental nature of this music – the 'cheeky' changes of harmonic direction, the abrupt halts, the jarring juxtaposition of the most varied affects in rapid succession, of quiet and loud passages, and so forth. It is not easy for us to grasp this revolutionary aspect today, since our first impressions are based on thematic characteristics, which at that time were often 'innocuous'-seeming. As a result, we fail to realise that it was precisely the dichotomy between the cut of the themes and the way they were handled that was one of the chief concerns of the composers of the period.

This remark also applies to the last of the four *Orchester-Sinfonien mit zwölfobligaten Stimmen* (Orchestral symphonies in twelve obligato parts) Wq 183/IV, written twenty years later. It was not by chance that Bach's title precisely enumerated the works' scoring, for five-part strings, pairs of flutes, oboes and horns, a bassoon and a harpsichord: expanded forces and sophisticated use of them are now just as much a part of his compositional programme as demonstrations of the specific characteristics of each instrument, disruptions of the trajectory promised by the time signature, excursions into distant harmonic areas – in this symphony in G major, these range as far afield as the keys of C sharp major and F sharp minor, which are difficult to play in tune – and, in the Poco andante, swift juxtapositions of abrupt contrasts.

In composing his symphonies according to these precepts, C. P. E. Bach requires reflective, enlightened, critical listening, in effect practising – as he did even more daringly in his keyboard works – 'Sturm und Drang' before literature invented the term. Beethoven could not have found it difficult to recognise a like-minded brother in him.

PETER GÜLKE
Translation: Charles Johnston

‘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

Vom Bewunderer zum neuen Vorbild

Wer heute Beethovens erste Wortmeldung als Sinfoniker hinreißend findet, wird erstaunt sein, dass es nicht immer so war, dass Mäkeleien sich noch in jüngsten Publikationen finden. „Das ist vortrefflich gemachte, klare, lebendige Musik, aber sie ist unbedeutend im Ausdruck, kühl und bisweilen kleinlich, wie im Rondo des Finale, einer wirklichen musikalischen Kinderei. Mit einem Worte: Das ist nicht Beethoven“; so Hector Berlioz. Schon die Angst, man könnte ein Manko übersehen haben, begünstigt das Fortschreiben negativer Urteile; nicht zu reden davon, dass, was sich in Bezug auf Musik aufs Wort bringen lässt, allemal weitab von deren klingender Realität bleibt.

Mindestens zweierlei ist darüber hinaus zu bedenken: Zum einen, dass Beethoven sich als Agent historischen Fortschritts verstand, „Weiterschreiten in der Kunstwelt Zweck“ nannte und es in einer Weise vollzog, die es nahelegt, die Musik vorab von der Entwicklung seines Komponierens her zu betrachten. Zum anderen, dass er mit Sinfonien und Solo-Konzerten ein größeres, weniger sachkundiges Publikum erreichen musste als bei Kammermusik. Bei Sinfonien, auch Streichquartetten kommt hinzu, dass er sie nicht als mitwirkender Pianist beglaubigen konnte. Da Wien – Mozart war jüngste Vergangenheit, Haydn lebte noch – für Neuauftritte das seinerzeit heißeste Pflaster war, erscheint Beethovens Umgang mit den klassischen Gattungen, von Erscheinungsdaten bis zu Details der Machart, als strategische Glanzleistung.

Bei der ersten Sinfonie beginnt es mit dem ersten, leise und dissonant, mithin doppelt ungewöhnlich angeschlagenen Takt: Dissonante Anfänge gab es bisher nur in Kammermusik, leise Anfänge bei Sinfonien nur ausnahmsweise: Angesichts laut schwatzender Auditorien waren „noise-killer“-Effekte vonnöten, um Aufmerksamkeit für die Musik zu erzwingen. Von den ersten Rezensenten wurde jene Dissonanz weniger gerügt als das Piano (bzw. „*fp*“) – auch, weil Sinfonien oft am Anfang des Programms standen, jener Effekt also besonders wichtig war.

Mit jener Abweichung exponiert Beethoven den aufwärtsgelenden Halbtonschritt, ein als solches kaum ansprechbares Motiv, und in dessen Multiplikation (in den ersten vier Takten *e - f, h - c, fis - g, gis - a*), als ganze Sätze übergreifendes Verfahren, großbogige Steigerungen. Weil die sonatenübliche Reprise – Vorstellung von Bekanntem, als sei es neu – tautologisch verdächtig ist, präsentiert er das anfangs im Piano exponierte Thema nun im triumphierenden *ff*, macht es dergestalt zum Zielpunkt des bisher Erklungenen; und wie zur Bestätigung steigert er die Halbtonschritte vom Beginn zum chromatischen, über mehr als eine Oktav gehenden Anstieg. Was für ein Beleg dafür, dass solche Details für den Komponierenden „Monaden“, Lebewesen sind, die sich in der Beschreibung allemal abstrakt bzw. technisch ausnehmen!

Ähnlich wie im ersten verfährt Beethoven im letzten Satz, wiederholt die koketten Anläufe von dessen Beginn vor der Reprise des ersten Themas, dann nochmals vor dem Schluss und intoniert im Zulauf auf diesen erst- und einmalig einen Geschwindmarsch, als komme hier zutage, was dem Satz von vornherein hinterlegt war.

Die Wahl der Tonart machte den Blick auf Mozarts *Linzer* und seine *Jupiter*-Sinfonie unvermeidlich; jene könnte als Anregung hinter der kontrastreichen Introduction und dem Presto-2/4-Takt des Finales, dort auch einzelnen Prägungen stehen, diese u.a. bei den ersten Themen im mehrfachen Anlauf aus der Unterquart, dessen bellizistischem Zuschnitt oder dem übliche Erwartungen „enttäuschenden“ Trio.

Mit wie vielen Bezüglichkeiten, neben Kompromissen zwischen eigenem Profil und Publikumserwartungen, hatte Beethoven hier zu tun! Das mag eine Doppelbödigkeit begünstigt haben, von der es nicht weit war zu tief in die Struktur eingelassenem Humor – etwa im Kontrast des so naiv daherkommenden *Andante*-Themas und seiner „seriös“-kontrapunktischen, rasch aufgekündigten Einführung, daselbst in Störungen des diatonischen Zuschnitts durch chromatische Verläufe; in der unpassenden Benennung eines furiosen Scherzos als *Menuetto*, dem als unisonos *g* auftrumpfenden „*ff*“ am Beginn des Finales, danach Violinen, die einen Auftakt zum Anlauf zögernd ausbauen, als trauten sie sich ins *Allegro molto e vivace* nicht hinein.

Ähnlich wie bei den Klavierkonzerten, deutlicher noch in den Sinfonien belegt der lange Anlauf zum je ersten Werk schwierige Rechenschaften, was das Verhältnis zur Tradition betrifft. Nicht, dass die zweiten konventioneller wären! – sicherlich aber in jener Hinsicht entspannter. Erste Schritte waren gelungen, erste Erfolge eingeheimst, Beethoven bewegt sich im neuen Terrain souverän, sieht sich im Hinblick auf originelle Handhabungen kaum noch unter Beweisdruck. Irgendwann im Jahre 1801 beginnt er an der Zweiten Sinfonie zu arbeiten, führt sie im April 1803 erstmals auf; ein Jahr später ist sie gedruckt.

Eben damals wird ihm klar, dass er der Ertaubung nicht entgehen wird, am 6. Oktober 1802 schreibt er das *Heiligenstädter Testament*. „Welche Demüthigung wenn jemand von weitem eine Flöte hörte und *ich nichts* hörte, oder wenn jemand den *Hirten Singen* hörte und ich auch nichts hörte – es fehlt wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgeleget fühlte“.

Man muss den großen Verzweiflungsruf vergegenwärtigen, um das Mirakel zu ermessen, dass er in der Sinfonie nicht widerhallt, dass es eine Enklave gibt, in der Beethoven der Lebenskatastrophe sich zeitweilig – fast – entzogen weiß. Der Situation erscheint gleichermaßen gemäß, dass er einerseits geradenwegs zugeht auf das, was damals *Grande Symphonie* hieß, andererseits sich auf den nachdrücklich proklamierten „neuen Weg“ macht.

Kein Widerspruch! Glücklicherweise erhaltene Skizzen belegen die skrupulöse, um „zehnfache Sicherheit“ ringende Verantwortlichkeit in Bezug auf das, was da entsteht; indes belegen sie auch, wie er, weitab von auktorialen Kompetenzen, komponierend lernt, der Musik abhört, wohin sie „will“, der ihr eigenen „Logik“ auf die Spur zu kommen versucht. U.a. „lernt“ er, dass eine Introduction vor allem hinleiten, möglichst wenig vorwegnehmen soll von dem, was der nachfolgende „Hauptsatz“ präsentiert – selbst, wenn sie 33 feierlich getragene Takte umfasst, beinahe so viele wie die als Orientierungspunkt nächstliegende *D*-Dur-Sinfonie, Mozarts *Prager*. Gut vorstellbar erscheint auch, dass er allmählich erst motivische Möglichkeiten einer Wendung entdeckte, die man zunächst kaum „Motiv“ nennen mag: die später zumeist aufwärts gehende Sekundfortschreitung, welche abwärtsgehend schon im ersten Takt erklingt, das elektrisierend sprungbereite Hauptthema vom Allegro ebenso prägt wie das innig singende Larghetto, auch den kantablen Seitensatz im Finale; in dreister Simplizität dominiert sie das Scherzo fast durchgängig. Dies als übergreifende Disposition anzusehen könnte hergeholt erscheinen, würde diese nicht kontrastierend verdeutlicht durch jeweils gleich wichtige, in großen Intervallen springende Themen, besonders deutlich im Finale.

Als *grande Symphonie* erweist das Stück sich in der Dimension wie in der Spannweite bzw. Unterschiedlichkeit von Verlaufsformen und Charakteren. Eine derart pathetisch ausladende Introduction hat Beethoven zuvor nicht geschrieben, so gründlich und leicht nachhörbar Themen zuvor nicht zerpfückt wie in der Durchführung des ersten Satzes, so arios und nicht-endenkönnend im Orchester noch nie gesungen wie im Larghetto.

Uns ist diese Musik so geläufig, dass wir, um ihre Kontur schärfer zu fassen, auch Irritationen der Zeitgenossen ernst nehmen sollten. „Durch Abkürzung einiger Stellen“ würde sie – so einer der ersten Rezensenten – „wie durch Aufopferung zu mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen, gewinnen“; trotzdem, so ein anderer, „ein merkwürdiges, kolossales Werk, von einer Tiefe, Kraft, und Kunstgelehrsamkeit –, wie ganz gewiss *keine* von allen jemals bekannt gemachten Sinfonien“.

Wenn man im klassischen Wien von „dem **Bach**“ sprach, war nicht Johann Sebastian gemeint, sondern sein Sohn **Carl Philipp Emanuel**. „Er ist der Vater; wir sind die Bub’n“, soll Mozart gesagt haben; Beethoven kannte ihn schon in Bonn durch seinen Lehrer Neefe, im Unterricht war ihm Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* unentbehrlich; mit Gottfried van Swieten hatte der Bach-Sohn in Wien einen einflussreichen Freund und Agenten.

Wie immer Haydns und Mozarts Sinfonien als Bezugsgrößen näherlagen, verdeutlichen die weiter entfernten des berühmten Sohnes jene atemberaubende Entwicklung, die sich in den letzten Jahrzehnten vollzogen hatte; zu ihr gehört auch, dass Beethoven vor der Ersten Sinfonie zwei Anläufe machte und offenbar resigniert liegenließ.

Bachs *F*-Dur-Sinfonie Wq 175, wohl 1755/56, während der Dienstzeit bei Friedrich dem Großen entstanden, macht ebenso verständlich, dass dieser ihn hoch schätzte und nicht mochte; selbst konservativ orientiert, mag er sich durch die innere Unruhe, den unverkennbar experimentellen Zuschnitt der Musik provoziert gefühlt haben – „freche“ harmonische Richtungswechsel, jähe Aufenthalte, schrilles, dichtes Nebeneinander unterschiedlichster Charaktere, leiser und lauter Passagen etc. Derlei heute nachzuvollziehen ist nicht leicht, da wir erste Eindrücke vorab an thematischen Prägungen festmachen, diese zu jener Zeit indes oft „harmlos“ anmuten und wir wahrzunehmen versäumen, dass genau die Spannweite zwischen deren Zuschnitt und dem, was mit ihnen veranstaltet wird, zu den wichtigen Anliegen der Komponierenden gehörte.

Das gilt auch für die 20 Jahre später entstandene letzte der vier *Orchester-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen* Wq 183/IV. Bach zählte in der Beteiligung mit fünf Streichern, je zwei Flöten, Oboen, Hörnern, einem Fagott und Cembalo nicht zufällig genau: Erweiterte Besetzungen und deren differenzierter Gebrauch gehören nun ebenso zum kompositorischen Programm wie die Vorführung instrumentenspezifischer Prägungen, Störungen des per Taktvorzeichnung verheißenen Verlaufs, Ausflüge in entfernte harmonische Bereiche – in der *G*-Dur-Sinfonie bis ins schwer einsetzbare *Cis*-Dur und *fis*-Moll, – im Poco Andante dichtes Nebeneinander schroffer Kontraste.

Damit setzt Bach reflektiertes, aufklärerisch-kritisches Hören voraus, wie er – noch mehr in Klavierwerken – „Sturm und Drang“ praktiziert, bevor die Literatur den Namen erfand. Beethoven kann es nicht schwergefallen sein, in ihm einen Gesinnungsbruder zu entdecken.

PETER GÜLKE

„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 Biogsamkeit 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 Salten- 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 Theaterjahrbüchern um 1800 rekonstruieren, die die Orchestermmitglieder 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

“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 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! 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 “Commandatore'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 der raffiniertesten Klangkonstruktionen seiner Zeit schafft, ohne dass er auch nur ein minimales Resultat davon zu hören bekommt. Will man sich Beethoven „verlebbendigen“, gilt es zu versuchen, sich so gut wie möglich in jenes Wiener Publikum hineinzusetzen, 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 virtuosen 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 quicklebendig!

Übersetzung : Irène Weber-Froboese

2020 2027

Beethoven

harmonia mundi edition

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 sinfonie 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. 6 'Pastoral'
With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

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

Symphony no. 9 'An die Freude'
'Choral Fantasy' op. 80 for piano*, choir & orch.
Bagatelles opp. 33, 119 & 126
Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
*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
Fantasia 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

BOX SETS 2019-2020 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos
Diabelli Variations
Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohlávek, 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 Haguenaier,
Georges Pludermacher

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



All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique" ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : septembre 2018, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Direction artistique : René Möller, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Thomas Bößl, Sebastian Nattkemper, Teldex Studio Berlin

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

Photo Bernhard Forck : © Gudrun Senger

Illustrations : William Blake, *Newton*, 1795, London, Tate Britain, AKG-images

Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, Photo Bridgeman

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902420