



Beethoven

Piano Concertos
nos. 2 & 5 'Emperor'

KRISTIAN BEZUIDENHOUT fortepiano

PABLO HERAS-CASADO

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Piano Concertos #1

Piano Concerto no. 5 'Emperor', op. 73

E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

1	I. Allegro	19'40
2	II. Adagio un poco mosso	6'34
3	III. Rondo. Allegro	10'12

Piano Concerto no. 2, op. 19

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

4	I. Allegro con brio (Cadenza: Robert D. Levin*)	13'38
5	II. Adagio	7'33
6	III. Rondo. Molto allegro	5'47

Kristian Bezuidenhout, *fortepiano*

Copy after Conrad Graf (1824), built by Rodney Regier (1989), Freeport, Maine (USA)
Overhauled by Edwin Beunk & Johan Wennink in 2002 - Collection Edwin Beunk

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

<i>Violins 1</i>	Anne Katharina Schreiber, Martina Graulich, Daniela Helm, Brigitte Täubl, Peter Barczy, Eva Borhi, Marie Desgoutte, Ewa Miribung [1-3]
<i>Violins 2</i>	Beatrix Hülsemann, Christa Kittel, Kathrin Tröger, Jörn-Sebastian Kuhlmann, Ildiko Sajigo, Lotta Suvanto, Hannah Visser [1-3]
<i>Violas</i>	Annette Schmidt, Ulrike Kaufmann, Christian Goosses, Werner Saller, Corina Golomoz [1-3]
<i>Cellos</i>	Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Ute Petersilge, Andreas Voss [1-3]
<i>Double basses</i>	Dane Roberts, James Munro, Miriam Shalinsky [1-3]
<i>Flutes</i>	Daniela Lieb, Lorenzo Gabriele [1-3]
<i>Oboes</i>	Ann-Kathrin Brüggemann, Daniel Lanthier
<i>Clarinets</i>	Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano
<i>Bassoons</i>	Eyal Streett, Carles Cristobal
<i>Horns</i>	Bart Aerbeydt, Pierre-Antoine Tremblay
<i>Trumpets</i>	Jaroslav Roucek [1-3], Almut Rux [1-3]
<i>Timpani</i>	Charlie Fischer [1-3]

* By kind permission of Robert D. Levin and John Eliot Gardiner.
Transcribed from improvisations during sessions with J. E. Gardiner
and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique (Deutsche Grammophon, Archiv Produktion, 1997)

L'idée d'enregistrer l'intégrale des concertos pour piano de Beethoven est née en mars 2015, lors d'une tournée en Allemagne et en Espagne avec l'Orchestre baroque de Fribourg et Pablo Heras-Casado. Nous jouions alors le *Concerto en do mineur* lorsqu'un beau jour, on nous a proposé d'enregistrer ces cinq œuvres énigmatiques en une seule fois, sur une période de dix jours. À première vue, l'idée de consacrer autant de temps à la musique de Beethoven m'attirait beaucoup – après tout, j'avais fait la même chose avec la musique pour piano seul de Mozart, et cela m'avait convaincu qu'une véritable immersion dans le langage d'un compositeur (surtout dans le cadre d'un studio d'enregistrement) n'est vraiment possible qu'en l'absence de toute distraction. Avec le recul, cependant, cette expérience dans son ensemble me paraît maintenant complètement folle, démente, presque impossible et physiquement épuisante, au point parfois d'en désespérer. Et pourtant, d'une manière ou d'une autre, et avec autant de force, c'est une expérience d'une grande magie et un enrichissement spirituel profond. En écrivant ces mots, je me rends compte qu'ils décrivent aussi le dualisme merveilleux, parfois exaspérant, que l'on rencontre chez Beethoven, dans l'homme et dans sa musique. À la fin de ce projet, qui a culminé avec l'interprétation des cinq concertos en deux soirées, nous étions unanimes pour dire que rien n'aurait pu nous préparer à l'extraordinaire exigence et à l'absence de compromis de cette musique. Le fait qu'elle pousse l'interprète à ses limites, techniques et émotionnelles, et aux extrêmes de l'endurance physique, aurait certainement ravi Beethoven.

En novembre 1792, presque un an après la mort de Mozart, le jeune Beethoven, âgé de vingt-deux ans, arrive à Vienne pour tenter de se faire un nom. Le défi consistait pour lui à développer une personnalité musicale aussi illustre que celle de Mozart au milieu des années 1780 et, pour ce faire, il lui fallait s'imposer comme virtuose du piano. S'inspirant judicieusement du modèle de Mozart, Beethoven se rend compte qu'il ne peut asseoir sa renommée qu'en acquérant une réputation d'improvisateur hors pair, et surtout, de maître de ce genre susceptible comme nul autre de faire connaître ses talents de virtuose : le concerto pour piano et orchestre. Avec un sens aigu du marketing, Beethoven fait patienter le public viennois jusqu'en 1795 avant de se décider à paraître en public pour la première fois. Ce concert – inspiré des célèbres concerts à souscriptions de Mozart – comprenait des œuvres orchestrales, des arias, des improvisations pour piano seul et la révélation exaltante d'un nouveau concerto pour piano¹.

Tout comme Mozart, Beethoven entoure ses concertos pour piano d'un soin jaloux : il veille à ne pas les publier trop tôt et se réserve de les présenter lui-même au public². Cela me rappelle un peu ce qu'écrivait Haydn à son éditeur à propos de ses lieder : *"Mais je vous prie tout particulièrement, très honoré monsieur, de ne laisser auparavant personne copier ou chanter ou même défigurer intentionnellement ces lieder, car, quand ils seront achevés, je les chanterai moi-même dans les maisons difficiles à contenter : un maître doit affirmer son bon droit par sa présence et par la vraie manière d'exécuter son œuvre"*³.

Beethoven traite ses concertos pour piano exactement de la même manière, ne sachant que trop bien qu'il est le seul à pouvoir leur donner véritablement vie. À quoi ressemblaient donc ses exécutions ?

À propos de la genèse du *Concerto pour piano en do mineur* op. 37 – indéniablement un jalon dans l'évolution artistique de Beethoven –, Leon Plantinga décrit ainsi l'esprit de spontanéité et d'incertitude qui a sans doute caractérisé ces premières exécutions : *"Si Beethoven devait jouer lui-même la partie soliste, comme lors des créations des quatre premiers concertos, il ne lui avait généralement pas donné sa forme définitive au moment du concert, mais prévoyait de s'en remettre pour partie à ses fameux talents d'improvisateur. Peu de temps avant les concerts, il esquissait les cadences – qui tendaient à être aussi improvisées que le reste de la partie soliste"*⁴.

Et voici le témoignage d'Ignaz von Seyfried, qui tournait les pages lors de la création de cette œuvre, en avril 1803 : *"Je ne vis presque que des feuilles blanches ; tout au plus, sur l'une ou l'autre page, étaient griffonnés quelques hiéroglyphes égyptiens incompréhensibles pour moi, qui lui servaient seulement de rappel du fil conducteur ; car il jouait presque toute la partie soliste de mémoire, étant donné que, comme c'était presque toujours le cas, il n'avait pas eu le temps de la mettre entièrement sur le papier"*⁵.

Je suis convaincu que nous devons considérer les concertos pour piano de Mozart et de Beethoven à la lumière de ce type de traitement changeant, vécu dans l'instant, aborder le texte comme un canevas, un tremplin, si vous voulez. Pendant les séances de travail avec l'Orchestre baroque de Fribourg, mon approche a été très similaire à la façon dont nous avons abordé les concertos de Mozart : nous avons décidé de combiner le trésor d'érudition et de détails musicologiques que contiennent les éditions critiques modernes avec les indications de phrasé et de dynamiques, indéniablement valables et négligées à tort, des éditions originales. Les décisions de Beethoven concernant les figures de la partie de piano ont également fait l'objet d'un nouvel examen minutieux – il y a des endroits qui m'ont toujours semblé très illogiques et qui ont été révisés. D'étranges conceptions dogmatiques du phrasé et de la dynamique, extrêmement littérales, inspirées par l'*urtext*, ont été traitées de la même manière⁶.

C'était aussi – et c'est encore – une question d'attitude fondamentale à propos du point où cette musique s'insère dans le continuum spatio-temporel. Il ne faut pas s'y tromper, Beethoven a ouvert la voie à une révolution musicale jusque-là insoupçonnée : c'était un innovateur radical. Mais pour éprouver le choc que devait produire cette musique, il faut interpréter ces œuvres dans un profond respect des traditions d'exécution musicale du XVIII^e siècle finissant, qui faisaient partie de la formation de base de Beethoven (et qui demeurent cruciales pour donner vie à la musique de Mozart, par exemple). C'est un peu comme si l'on évoquait une sorte de Mozart boursofflé, hyperbolique et extravagant. Il reste un certain nombre de problèmes à résoudre : la longueur et la spécificité des liaisons et la façon de les traiter (après tout, les idées de la fin du XVIII^e siècle sur les liaisons comme *diminuendo* – selon le contexte – offrent de grandes possibilités d'expression) ; la hiérarchie des temps et des mesures ; la meilleure façon de jouer les trilles et sur quelle note les placer ; comment interpréter un passage à caractère volontairement improvisé ; les questions de tempo ; enfin, la révision de certaines modifications mystérieuses du tempo datant de la fin du XIX^e siècle et qui ont déformé les intentions hardies de Beethoven (à ce que je crois).

Au début, j'avais envie d'utiliser plusieurs pianos différents pour jouer les concertos (nous avons essayé d'utiliser deux instruments), mais après une journée d'expérimentations avec des configurations d'enregistrement variées, nous avons conclu que cette idée n'apportait que de la distraction : le son d'un nouveau piano devenait une chose trop importante à laquelle il fallait s'accoutumer. Pour finir, nous avons utilisé une copie d'un piano Graf, à la sonorité brillante, richement colorée et chantante, réalisée par Rodney Regier en 1989 et qui appartient à Edwin Beunk.

J'ai su très tôt que je n'avais pas envie de jouer les cadences impressionnantes, mais (à mon avis) légèrement grotesques, que Beethoven avait écrites pour ses deux premiers concertos pour piano, sans doute en 1809. Au lieu de quoi, j'ai repris le matériau de la cadence de 1809 pour le *Concerto en do majeur* op. 15 et j'en ai fait, avec quelques copier-coller, une version correspondant à ma propre conception et qui me semblait plus appropriée pour une œuvre remontant aux années 1790. Pour le *Concerto en si bémol majeur* op. 19, je suis profondément reconnaissant à Robert Levin de m'avoir permis d'enregistrer une transcription de sa magnifique cadence pour le premier mouvement (improvisée lors de sessions d'enregistrement avec John Eliot Gardiner et l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Deutsche Grammophon, Archiv Production, 1999).

Une dernière réflexion...

Lorsqu'en 1808, Beethoven exécuta pour la première fois son quatrième concerto, le *Concerto pour piano en sol majeur* op. 58, le programme du concert comprenait aussi une fantaisie improvisée pour piano seul et la *Fantaisie chorale* op. 80 pour piano, chœur et orchestre. Malcolm Bilson suppose que Beethoven avait élaboré ce programme dans le but d'abolir les barrières qui existent entre ces genres nettement distincts et de dérouter l'auditeur dans ses attentes : on imagine combien le public a dû être perplexe d'entendre pour la première fois un concerto pour piano qui s'ouvre sur la présentation du premier matériau thématique par le piano seul, dans un *pianissimo* murmuré⁷. Beethoven crée un genre entièrement nouveau, une sorte d'improvisation écrite pour piano et orchestre qui brouille les frontières entre ce qui est noté et ce qui est virtuel. On pourrait considérer l'opus 58 – à la fois cette ouverture mystérieuse et l'œuvre dans son ensemble – comme une sorte de pierre de touche servant à expliquer, d'une certaine manière, le charme indéniable que ces œuvres continuent d'exercer sur nous après tant d'années.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Traduction : Laurent Cantagrel

1 On ne sait pas avec certitude lequel de ses deux premiers concertos pour piano Beethoven avait joué à cette occasion, l'opus 15 ou l'opus 19.
2 Tragiquement, bien sûr : la surdité allait placer Beethoven devant ce fait déchirant que la première exécution publique de son quatrième concerto pour piano op. 58, en 1808, serait sa dernière apparition en public comme soliste dans un concerto. Il est difficile d'imaginer à quel point cette réalité douloureuse a pu mettre à mal mais aussi réajuster le sentiment qu'avait Beethoven de sa propre valeur comme interprète-compositeur (que l'on compare avec Mozart, qui a joué en public presque jusqu'à la fin de sa carrière).
3 *"Besonders aber bitte ich Euer Hochedlen zuvor abschreiben oder singen oder gar aus Absicht verhunzen zu lassen, indem ich selbst nach deren verfertigung die selben in den critischen Häusern absingen werde : durch die gegenwart und den wahren vortrag muß der Meister sein Recht behaupten"*, lettre à Artaria, Vienne, 20 juillet 1781, dans : *Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Denes Bartha ed., Bärenreiter, Cassel, 1965, p. 101.
4 Plantinga, Leon, "When did Beethoven Compose his Third Piano Concerto ?", *Journal of Musicology*, vol. 7, n° 3 (été 1989), p. 2.
5 *"[...] ich erblickte fast lauter leere Blätter ; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfadten dienende, mir rein unverständliche egyptische Hieroglyphen hingeritzt ; denn er spielte beynehe die ganze Prinzipal-Stimme bloss aus dem Gedächtnisse, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papiere zu bringen"*, Coecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, 1828, p. 220.

6 Beethoven est souvent très paresseux quand il s'agit de donner des indications de phrasé au tout début et à la fin d'un trait – comme Mozart, il compte souvent beaucoup sur les choix de l'interprète pour décider de la durée exacte de ces notes (reposant sur le caractère, l'expression et l'ADN fondamental de la figure elle-même). Il y en a d'innombrables exemples, mais ceux que l'on rencontre dans le *Concerto en do mineur* semblent produire, dans une interprétation moderne, certains des résultats les plus illogiques. Beethoven utilise aussi les accents ou les indications de dynamique et de phrasé de façon très personnelle et parfois déconcertante ; la façon dont elles sont reproduites (ou pour mieux dire, interprétées) dans les éditions modernes est parfois déroutante et en désaccord avec mon sentiment de ce qu'était son intention musicale.

7 Beethoven s'inspire ici clairement de l'emploi d'une technique analogue dans le *Concerto pour piano en mi bémol majeur* K. 271 de Mozart, où le soliste répond sur-le-champ au premier trait interrogatif de l'orchestre – mais il pousse le procédé sensiblement plus loin.

Même si l'ordre de publication le désigne comme le “deuxième” dans le catalogue officiel, l'opus 19 est en réalité le premier des concertos pour piano à avoir été conçu : sa composition, que précède l'écriture d'une œuvre concertante sans numéro d'opus (WoO 4), se révèle antérieure à celle de l'opus 15, pourtant édité quelques mois plus tôt. L'enregistrement proposé ici par Kristian Bezuidenhout et l'Orchestre baroque de Fribourg (sous la direction de Pablo Heras-Casado) confronte donc la première et la dernière contribution de Beethoven au genre du concerto pour piano. On pourrait être tenté d'y déceler une invitation à dépister dans le *Concerto pour piano et orchestre en si bémol majeur* op. 19 ce qui appartient au domaine des progrès “déjà” accomplis et ce qui relève “encore” de l'inabouti, de l'embryonnaire – censément en accord avec le compositeur, qui ne le considérerait pas comme “l'un de mes meilleurs ouvrages”⁸. Et pourtant : n'est-il pas présomptueux de s'approprier les critères d'un génie en devenir, qui, ayant déjà posé plusieurs jalons décisifs avec ses sonates pour clavier, ses trios avec piano, ses quatuors à cordes et sa *Première Symphonie*, ne pouvait se résoudre à renier cette œuvre enfantée dans le doute et la douleur, tout en mesurant parfaitement le risque encouru à être comparé avec Mozart ? De surcroît, celui qui privilégie les questions portant sur l'évolution d'un parcours créateur afin de départager ce qui appartient au domaine des progrès “déjà” accomplis de ce qui relève “encore” de l'inabouti, en vient à occulter la singularité de telle ou telle œuvre, l'accomplissement unique dont elle est porteuse.

Les premières esquisses de l'opus 19 remontent sans doute à l'année 1786, aboutissant à une première version datant certainement de 1790, une seconde en 1793, précédée d'une troisième peu de temps après, et enfin une quatrième qui voit le jour durant les six premiers mois de l'année 1798. Selon toute vraisemblance, l'œuvre fut créée lors d'une soirée privée en 1794, avant de connaître sa première exécution publique en octobre 1798. Les archives montrent de manière indubitable que, jusqu'à sa publication tardive en 1801, l'œuvre a subi un certain nombre de remaniements, comme la composition d'un nouveau final (l'ancienne mouture étant répertoriée comme *Rondo pour piano et orchestre en si bémol majeur* sous la référence WoO 6).

Le *Concerto pour piano et orchestre en si bémol majeur* se présente d'une part comme tremplin pour le pianiste qui cherchait à se frayer une place dans cette capitale mondiale de la musique qu'était Vienne, et de l'autre comme texte musical dont la substance se tissait de souvenirs – il y avait là une foule d'éléments à accorder ensemble : concilier des audaces finement dosées avec un désir d'être compris de tous qui s'attachait aux schémas ayant fait leurs preuves, trouver un équilibre entre virtuosité et lyrisme intérieur, mêler aux idées anciennes de nouvelles fulgurances, dont témoignent par exemple, dans le premier mouvement, de brusques échappées dans des sphères harmoniques lointaines. Chez Mozart, le compositeur a trouvé de nombreux exemples qui lui montrent la voie dans le traitement de la première intervention du soliste : celui-ci semble surgir du dehors, de manière presque “fortuite”, comme s'il n'éprouvait nul besoin de s'incliner sur le champ devant les directives de l'orchestre (la même formule sera reprise au seuil du développement).

L'*Adagio* exalte ce pathos beethovenien dont le caractère à la fois solennel et rugueux nous est familier. Carl Czerny y voit une “scène de drame lyrique” sans doute parce que son thème évocateur, sans cesse arimé à la tonalité de *mi bémol majeur*, appelle des contrastes saisissants, que ce soit dans les coalescences orchestrales des *tutti*, dans les brusques assombrissements du propos musical, dans les amples échappées lyriques du soliste ou bien dans les subtiles variations qui infléchissent son dialogue avec l'orchestre – tantôt par une marque d'hésitation, tantôt par une prompt réaction au discours de la partie adverse. Vers la fin du mouvement, avec quel art consommé la musique prend congé de l'auditeur ! – une intervention presque brutale des forces orchestrales rassemblées dans un *tutti* déploie tant d'énergie pour escamoter la résonance du thème chantant que les contours de celui-ci sont condamnés à se déliter : entre deux appels interrogatifs du récitatif modulé par le piano, le dessin mélodique du thème n'apparaît plus que sous la forme de fragments, de vagues réminiscences.

Pareille réussite excluait le recours à l'inoffensive douceur d'un *lieto fine*⁹. On tient là probablement la raison qui détermina Beethoven à composer un nouveau final, marqué *Molto allegro*, sur un rythme à 6/8, dont le caractère trépidant est accentué par le recours aux décharges électriques des syncopes qui lui donnent ici et là une tournure *All'onghese*. Un humour forgé au contact des œuvres de Haydn s'invite également dans le discours musical, lorsque, à l'approche de la fin du mouvement, la brève accentuée revêt cet habit d'innocence qu'est la tonalité de *sol majeur* pour servir d'introduction à une divagation fantasque, après quoi le bref *Rondo* n'a plus qu'à se précipiter vers sa propre fin – l'esprit pétillant et la prétention à l'exhaustivité ne font pas bon ménage.

Comparée à la longue période d'incubation qui permit à ce concerto des jeunes années de voir le jour, la genèse du cinquième et dernier *Concerto pour piano et orchestre en mi bémol majeur* se caractérisa par un rythme très soutenu. Conçue durant l'hiver 1808-1809, éditée d'abord à Londres en 1810 puis l'année suivante à Leipzig, l'œuvre fut créée dans cette même ville en novembre 1811, avant d'être révélée quelques mois plus tard au public viennois par le pianiste Carl Czerny. Même s'il n'était pas toujours possible de l'acclamer sur le champ, toute nouveauté due à la plume de Beethoven faisait désormais l'objet d'une attente fiévreuse : ses nouvelles parutions s'arrachaient comme des petits pains. Telle est l'origine de la majestueuse entrée en scène que le compositeur a imaginée pour le soliste (ce dernier n'est autre que son effigie) – avec en arrière-plan cette ironie tragique dont est victime le maître de Bonn, contraint juste à ce moment-là de renoncer pour toujours à se produire sur scène en tant que pianiste. Les trois tonalités apparentées de *mi bémol majeur*, *la bémol majeur* et *si bémol majeur* sont réquisitionnées pour dérouler le tapis rouge sous les pieds du soliste, qui se présente au public à l'aide de cascades virtuoses, sans avoir besoin d'énoncer quelque thème.

Jamais encore un concerto de soliste ne s'était ouvert par une telle démonstration de puissance – serait-on enclin à penser, si ce choix ne se trouvait intégré par la suite dans une conception du genre concertant dont ne sont pas très éloignées les “symphonies avec clavier” que Brahms mettra en œuvre quelques décennies plus tard. La traditionnelle cadence de soliste n'y trouve plus sa place ; les thèmes semblent dès le départ conçus dans leur dimension orchestrale ; le caractère à la fois énergique et militant du premier thème reflète les événements politiques qui, durant la genèse de l'œuvre, bouleversèrent la vie des Viennois¹⁰ mais aussi la personnalité du compositeur, qui ne détestait pas se comparer à Napoléon – malgré la haine qu'il éprouvait pour le despote couronné après avoir éprouvé tant d'admiration enthousiaste pour le général Bonaparte. L'ampleur toute symphonique du *Cinquième Concerto pour piano et orchestre* – qu'avaient précédé de peu la *Cinquième Symphonie* et la *Pastorale* – se manifeste dans ses dimensions (pas moins de 582 mesures pour le seul *Allegro* initial !), tout comme dans le lien tissé entre les divers mouvements : l'*Adagio* en *si majeur* tire sa tonalité de celui qui le précède, cet *Allegro* en *mi bémol majeur* dont la commutation en *ré dièse majeur* a été préparée par un certain nombre de détournements harmoniques, contraignant Beethoven à mettre en œuvre ces substitutions enharmoniques (jusqu'à quel point le *si* majeur est-il un *ut* bémol majeur ?). Cette ambition symphonique s'illustre également par l'émergence – marquée *pp* (*pianissimo*) – du thème appartenant au *Rondo* final, et ce, dès la fin du deuxième mouvement, avant l'irruption volcanique qui ouvre le troisième et dernier mouvement. Dans l'*Allegro* initial, il aurait été pour le moins tautologique de faire succéder à l'exposition dévidée par l'orchestre avec beaucoup d'intensité et d'éloquence, une seconde exposition cette fois dévouée au soliste ; dans l'*Adagio*, celui-ci ne peut guère rivaliser d'élévation spirituelle avec les cordes qui déploient une “mélodie de l'humanité” (*Humanitätsmelodie*¹¹), et d'ailleurs la partition se garde bien de lui en faire obligation ; au moment où il se l'approprie, la partie orchestrale semble alors conçue, dans un souci d'interaction, de manière à dépasser le simple accompagnement de *pizzicati* aux cordes, afin qu'elle puisse lui “venir en aide” sitôt écoulées cinq mesures réservées au piano seul.

Le paradoxe d'un concerto pour piano qui n'a pas été conçu en partant de l'instrument soliste, Beethoven choisit de l'affronter à l'aide d'une démarche aussi “matérielle” que géniale, laquelle s'attache à déployer vers l'extérieur une prodigieuse virtuosité. En ce sens, le début du premier mouvement, dépourvu de tout thème, se révèle rétrospectivement – dans une acception plus large – porteur d'une valeur thématique ; comme s'il s'agissait de lui donner un surcroît de légitimité, Beethoven le réintroduit en plein milieu du mouvement. Par ailleurs, le compositeur ressent la nécessité de faire appel au piano pour pouvoir (surtout dans l'*Allegro* initial) varier chaque fois le retour du thème principal – avec une insistance rappelant la dimension profonde du final de la *Cinquième Symphonie* : celle de l'exhortation.

PETER GÜLKE

Traduction : Bertrand Vacher

8 NdT : Cf. la lettre de Beethoven à son éditeur Breitkopf et Härtel datée du 22 avril 1801 : “Un concerto que je ne donne pas pour un de mes meilleurs ouvrages”, citée dans Jean et Brigitte MASSIN, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard, 1967 (1^{re} éd. 1954), p. 598.

9 NdT : utilisée jusqu'au début du XIX^e siècle, l'expression *lieto fine* désigne le dénouement heureux d'une intrigue dramatique – et, par extension, tout *happy end* lié à une quelconque structure musicale.

10 NdT : Entre avril et juillet 1809, la guerre de la Cinquième Coalition amena les troupes françaises à faire le siège de la capitale autrichienne tout en la bombardant. Pour Beethoven, cette tension guerrière fut source d'une grande détresse. Cf. Jean et Brigitte MASSIN, *op. cit.*, p. 463 - 464.

11 À l'origine, terme inventé par des érudits allemands pour décrire le thème de l'acte II de *Fidelio*, au moment où Léonore libère Florestan de ses chaînes et chante “O Gott! o welch ein Augenblick” ; par extension, le terme est utilisé pour décrire tous moments liés à la sensation du sublime dans la musique de Beethoven. (Note de la rédaction)

Recording the complete piano concertos of Beethoven was an idea born during a tour of Germany and Spain with the Freiburg Baroque Orchestra and Pablo Heras-Casado in March 2015. We were playing the C minor Concerto at the time, and at some point it was proposed that we record all five of these enigmatic pieces in one shot – a period of ten days. On the face of it, I was seriously attracted by the idea of spending so much time with Beethoven – after all, I had done a similar thing with the solo music of Mozart and have become convinced that true immersion in the language of a composer (particularly in the recording studio) is only really possible when one has no distractions. With the benefit of hindsight, however, the plan and the entire experience now seems utterly deranged, lunatic, high-impossible and physically exhausting at times to the point of despair. Yet, somehow, and with equal power, an experience of such magic, and deep spiritual enrichment. As I'm writing these words I realise that all of this describes the wondrous, at times exasperating dualism that exists in Beethoven the man and Beethoven the music. By the end of the project, which culminated in a performance of all five concertos over two nights, our feeling was unanimous: nothing could have prepared us for how wildly demanding and uncompromising this music is. The fact that it stretches one to the very limits of technical and emotional possibility, and pushes one to extremes of physical endurance, would no doubt have delighted Beethoven.

...

In November 1792, almost a year after Mozart's death, the twenty-two-year old Beethoven arrives in Vienna seeking to make a name for himself. For Beethoven, the challenge was to develop a profile as illustrious as Mozart's in the middle of the 1780s and to do this he needs to establish a celebrity persona as a piano virtuoso. Shrewdly, he copies Mozart's model, realising that such fame could only be secured by gaining a reputation as an improviser, and more importantly, as a master of the genre *par excellence* for the display of virtuoso talents: the piano concerto. Beethoven, a gifted marketer, keeps the Viennese public anxiously waiting until 1795 before he decides to appear in public for the first time. This concert – modelled on Mozart's famous subscription concerts – would have included orchestral music, arias, some improvised piano solos and the exciting unveiling of a new piano concerto.¹

Beethoven, again just like Mozart, guards the piano concertos with incredible vigilance: he is careful not to publish them too soon, and reserves the right to present these pieces in public himself.² It reminds me a little of the famous quote from Haydn: 'I particularly pray you, good sir, not to let anyone copy, sing or tamper with these songs, because after they're finished I will sing them myself in the best houses: a master must see to his rights by his presence and true performance.'

Beethoven treats the piano concerto in exactly the same way, knowing full well that it is only he who can truly bring these pieces to life. So what did these performances sound like?

Leon Plantinga, writing about the genesis of the Piano Concerto in C minor, op. 37 – an undeniable milestone for Beethoven – captures the spirit of freshness and uncertainty that would have characterised these early performances most aptly: 'If Beethoven was to play the solo part himself, as in the premieres of the first four concertos, he did not usually get that part firmly written down by the time of the concert, but planned to entrust some of the performance to his famous powers of improvisation. And shortly before concerts he tended to sketch out cadenzas – *which tended to be as about as improvised at the rest of the solo part*.'³

And this from Ignaz von Seyfried, who turned pages for the premiere of the piece in April 1803: 'I saw almost nothing but empty pages; at the most, on one page or another a few Egyptian hieroglyphs wholly unintelligible to me were scribbled down to serve as clues for him; for he played nearly all the solo part from memory since, as was so often the case, he had not had time to set it all down on paper.'

I believe strongly that we need to look at the Mozart and Beethoven piano concertos through the lens of this type of live-for-the-moment, mercurial approach; to treat the text like a blueprint, a springboard if you will.

My approach in the sessions with the Freiburg Baroque Orchestra was very similar to our work on the Mozart concertos in that we decided to combine the treasure-trove of scholarship and forensic detail that is to be found in modern critical editions, with undeniably valid and wrongly overlooked articulations and dynamics in

the first editions. Beethoven's figuration decisions in the piano part were also subjected to renewed scrutiny – there are some places which have always seemed wildly illogical to me and were revised. Strange, deeply literal urtext-inspired orthodoxies of articulation and dynamics were treated in a similar manner.⁴

It was and is also a question of a basic attitude to where this music fits in on the time-space continuum. Make no mistake, Beethoven set the stage for previously undreamt-of musical revolution; he was a radical innovator. But the shock value of this music is only felt if these pieces are performed with deep reverence for the kind of late eighteenth-century performance practice traditions that were part of Beethoven's basic upbringing (and remain crucial in bringing Mozart's music to life for example). It is almost as if one conjures up a sort of engorged, hyperbolised, extravagant Mozart. Some issues: length and specificity of slurs and how to treat them (after all, late eighteenth-century ideas of the slur as *diminuendo* – depending on the context – have a great deal of expression to offer); beat and metre hierarchy; how best and on what note to trill; how to perform deliberately improvisatory music best; questions of tempo; and the revision of some of the puzzling later nineteenth-century tempo modifications that have come to distort the brazen quality of Beethoven's intentions (I believe).

At first I was keen to use different pianos for the concertos (we tried using two different instruments) but after a day of experimentation with various recording set-ups, it was decided that the idea seemed to be a distraction: one that made the sound of the new piano become too much of a thing to which one needed to grow accustomed. In the end, we used a bright-toned but richly colourful and singing Graf copy (Rodney Regier, 1989) that belongs to Edwin Beunk.

I decided early on that I did not have the stomach to play Beethoven's impressive but (I feel) slightly grotesque cadenzas for the first two piano concertos (these cadenzas were apparently written in 1809). Instead, I used the 1809 cadenza material for the C major Concerto, op. 15 but crafted a *cut-and-paste* version of my own devising which seemed more appropriate given the work's 1790s origin. For the Concerto in B flat major, op. 19, I am deeply indebted to Robert Levin who allowed me to record a transcription of his magnificent cadenza for the first movement (improvised during sessions with John Eliot Gardiner and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Deutsche Grammophon, Archiv Production, 1999).

A final thought...

When Beethoven premiered the fourth Piano Concerto in G major, op. 58 in 1808, the same concert included a extemporised fantasia for solo piano, and the Choral Fantasia, op. 80. Malcolm Bilson posits that Beethoven constructed this programme in a wish to dissolve the barriers that exist between these ostensibly distinct genres, to confuse the listener as to what to expect: imagine how perplexed the audience must have been to hear for the first time a piano concerto that begins with the soloist presenting alone the opening thematic material in a hushed *pianissimo*.⁵ Beethoven is crafting a wholly new genre, a kind of written-out improvisation for piano and orchestra that blurs the lines between what is notated and what it possible. We might think of op. 58 – both this mysterious opening and the piece as a whole – as a kind of touchstone: one that goes some way to accounting for the undeniable spell that these pieces continue to cast over us after so many years.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

1 It is not totally clear exactly which of the first two concertos Beethoven played here (either op. 15 or op. 19).

2 Tragically, of course, deafness would force Beethoven to confront the heart-breaking fact that the premiere of the Fourth Piano Concerto op. 58 in 1808 would be his last appearance in public as a concerto soloist. It is hard to imagine just how much this painful reality would have damaged but ultimately recalibrated Beethoven's sense of his self-worth as a performer/composer (compare this with Mozart, who was performing publicly almost to the end of his career).

3 Plantinga, Leon, 'When did Beethoven Compose his Third Piano Concerto?', *Journal of Musicology*, vol. 7, no. 3 (Summer, 1989), p. 2.

4 Beethoven is often very lazy about specifying the articulation of notes at the very beginning and end of a gesture – like Mozart, he often expected a high degree of interpretative decision-making in finding a solution for the exact length of these notes (based on character, expression and the basic DNA of the figure itself). There are countless examples, but those in the C minor Concerto seem to produce some of the most illogical results in modern performance. Beethoven also uses accents, dynamics and articulations in very idiosyncratic sometimes perplexing ways; some of the ways these are reproduced (better put, interpreted) in modern editions are baffling and at odds with what I feel to be the musical intention.

5 Beethoven is obviously inspired by Mozart's use of a similar technique in the E flat Piano Concerto, K 271, where the soloist answers the orchestra's questioning first gesture immediately. Beethoven naturally takes this a few steps further.

Since the ‘Second’ Piano Concerto op. 19 is the first of the numbered sequence to have been composed (it was preceded by an unnumbered concerto, WoO 4; the Concerto ‘no. 1’ op. 15, composed later than op. 19, was published before it), this recording juxtaposes Beethoven’s earliest and last published concertos. What an invitation to hunt for what has ‘already’ and ‘not yet’ been achieved – and apparently in league with Beethoven himself, who called it ‘by no means one of my best works’! All the same, how presumptuous of us to adopt the standards of a youthful genius who, by the time he wrote those words, had already made significant strides in his piano sonatas, his piano trios, his string quartets and his First Symphony; who could not renounce this problem child accompanied by doubts for almost fifteen years, and who knew precisely the comparison he was risking with Mozart! And, moreover, we distort our view of the one-off nature of creative works, their achievement in the here and now, when questions of criteria of development, of ‘already’ and ‘not yet’, are uppermost in our minds.

The first plans or sketches for op. 19 may possibly date from as early as 1786; a first, lost version certainly from 1790, a second from 1793, a third from a little later; a fourth from the first half of 1798. After a conjectural private performance in 1794, the official premiere took place in October 1798. It is documented with certainty that several revisions took place on the long path to publication (1801), even including the composition of a new finale (the initial one was the Rondo WoO 6).

On the one hand, a springboard for the pianist seeking a position in the world capital of music, Vienna; on the other, a text laden with reminiscences – there were many elements to be reconciled: cleverly dosed idiosyncrasies along with sure-fire comprehensibility based on proven models; virtuosity with heartfelt lyricism; old ideas with new, the latter appearing notably in the first movement as abrupt modulations into harmonically distant zones. For the first entry of the soloist, ‘casually’ as if coming in from outside, as if not needing to pay his respects to the orchestra’s stipulations straight away (Beethoven repeats the effect at the start of the development), he found many examples in Mozart. He jumbles up the traditional forms and their sections just enough to disturb conventional listening expectations, but still satisfies them in the end. Here the humorist speaks as clearly as the parvenu aiming to create an individual personality.

The Adagio celebrates the familiar solemn, slow-moving Beethovenian pathos. Carl Czerny may have called it a ‘dramatic vocal scena’ because the suggestive theme, which never departs from E flat major, requires drastic contrasts to surround it, whether in tutti outbursts, abrupt darkenings, the soloist’s wide-ranging excursions or subtle changes in his dialogue with the orchestra – sometimes hesitantly, sometimes swiftly reacting to each other. And, towards the end, what an artful leave-taking! A well-nigh brutal tutti divests the singing theme of its resonance space so emphatically that it can subsequently be recalled only fragmentarily, and ultimately inaccurately, between interruptions from the questioning recitatives of the piano.

What Beethoven accomplished here did not admit of an innocuous *lieto fine*. This is what may have prompted him to compose a new finale, a bouncy Molto allegro in 6/8 time, relying on the dynamic impulses of accented quavers and occasionally tending towards an *All’onghese*. Humour of a Haydnesque bent has its say near the end, when, in the innocent key of G major, the accented quaver becomes the upbeat of a humorous digression, after which the concise rondo has no choice but to race to its conclusion – wit and verbosity do not make good bedfellows.

In comparison with the long incubation period of the early concerto, the genesis of Beethoven’s last concerto came about in a single burst: written around the turn of the year 1808/09, printed in London in 1810 and in Leipzig in 1811, it was premiered in the latter city in November 1811, and performed by Carl Czerny in Vienna only months later. Though not necessarily finding themselves able to acclaim it uniformly, audiences were now scrambling to hear new music by Beethoven. This still presupposed the ‘royal entrance’ that Beethoven composed for the soloist, in his own likeness – but he now did so as the victim of that tragic irony which forced him permanently to renounce public appearances as a pianist. In the three closely related harmonies of E flat, A flat and B flat, he rolls out a red carpet for the soloist, who introduces himself in virtuoso cascades and does not need to present a theme.

One might think that no solo concerto had ever yet begun so imperiously – if this impression were not subsequently offset by a conception that brings the genre closer to what were later to become ‘symphonies with piano’ in Brahms. There is no room for a solo cadenza of the usual kind, and the themes initially appear conceived in orchestral terms: the energetic, militant cut of the first one conjures up thoughts both of the political events of the period of composition and of a Beethoven who was not averse to comparing himself with the Napoleon he at once admired and hated. The dimensions (the Allegro extends over 582 bars!) appear to be symphonically conceived (the Fifth and *Pastoral* symphonies were written shortly before the concerto), as does the linking of the movements – the tonic key of the Allegro, E flat, reinterpreted in the Adagio in B major as the third of D sharp –, repeatedly prepared by harmonic detours that oblige Beethoven to rewrite enharmonically (to what extent is the B major of the second movement actually C flat major?).

A similarly symphonic conception appears to underlie the introduction of the finale theme in a *pianissimo* bursting with anticipation at the end of the second movement, before the eruptive breakaway into the third. In the first movement, after the urgent discourse of the orchestral exposition, a second exposition for the soloist would be tautological; in the Adagio, the solo piano does not compete with the hymnic sublimity of the *Humanitätsmelodie*,⁶ nor should it; when the keyboard takes it over, the orchestra seems to be an implied presence, over and above the string pizzicato, and gives the a ‘helping hand’ soloist from the fifth bar of this passage.

Beethoven handles the paradox of a piano concerto not primarily conceived with the piano as its starting point at once ingeniously and ‘materially’, with overwhelming extraverted virtuosity. In this respect, the themeless entry at the beginning subsequently proves to be thematic in the broader sense; as if to legitimise it further, Beethoven repeats it in the middle of the movement. He also needs the piano in order to be able to approach the main theme anew, especially in the first movement – with an insistence that is reminiscent of the exhortatory style of the Fifth Symphony’s finale.

PETER GÜLKE
Translation: Charles Johnston

⁶ ‘Melody of humanity’: a term originally coined by German scholars for the theme heard in the second act of *Fidelio* at Leonore’s words ‘O Gott! o welch ein Augenblick’, as she removes Florestan’s chains, and used by extension for other moments of sublime feeling in Beethoven’s music. (Translator’s note)

Die Idee zu einer Gesamteinspielung von Beethovens Klavierkonzerten entstand im März 2015 während einer Tournee durch Deutschland und Spanien mit dem Freiburger Barockorchester und Pablo Heras-Casado. Wir spielten zu der Zeit das c-Moll-Konzert und irgendwann schlug jemand vor, dass wir alle fünf dieser mysteriösen Stücke in einem Rutsch aufnehmen sollten – in einem Zeitraum von zehn Tagen. Auf den ersten Blick fand ich den Gedanken, so viel Zeit mit Beethoven zu verbringen, sehr attraktiv – schließlich hatte ich etwas Ähnliches mit der Solomusik von Mozart gemacht und daraus die Überzeugung gewonnen, dass dieses absolute Eintauchen in die Musiksprache eines Komponisten (besonders im Aufnahmestudio) nur wirklich möglich ist, wenn es keinerlei Ablenkung gibt. Im Rückblick allerdings erscheint mir dieser Plan, ja das ganze Unterfangen heute völlig verrückt, irrsinnig, nahezu unmöglich und vor allem physisch derart erschöpfend, dass wir wirklich an unsere Grenzen kamen und manchmal fast verzweifelte. Doch irgendwie war dies zugleich auch – und zwar mit gleicher Intensität – eine Erfahrung von großem Zauber und immenser intellektueller Bereicherung. Während ich dies schreibe, wird mir klar, dass all dies den wundersamen, zuweilen energiegelenden Dualismus beschreibt, der sich auch in Beethoven dem Menschen und Beethoven dem Musiker findet. Am Ende des Projekts, das in einer auf zwei Abende verteilten Aufführung aller fünf Konzerte kulminierte, waren wir einhellig der Meinung: Nichts hätte uns darauf vorbereiten können, wie unendlich anspruchsvoll und kompromisslos diese Musik ist. Und dass sie einen bis an die Grenzen der technischen und emotionalen Möglichkeiten fordert und einem zugleich extreme physische Ausdauer abverlangt, hätte Beethoven zweifellos Vergnügen bereitet.

...

Im November 1792, knapp ein Jahr nach Mozarts Tod, traf der 22-jährige Beethoven in Wien ein, wo er sich einen Namen zu machen hoffte. Für Beethoven bestand die Herausforderung darin, ein so schillerndes Profil zu entwickeln wie das Mozarts in den 1780ern; und um dies zu erreichen, musste er als Klaviervirtuose zu einer Berühmtheit werden. Er ging klug ans Werk und kopierte Mozarts Modell, denn er hatte begriffen, dass dieses Renommee nur als Improvisator zu erlangen war und speziell als Meister der Gattung, die *par excellence* für die Zurschaustellung virtuoser Fähigkeiten geeignet war – das Klavierkonzert. Beethoven, ein geschickter Vermarkter seiner Kunst, ließ das Wiener Publikum erst einmal eine Weile zappeln, bevor er sich 1795 entschloss, zum ersten Mal öffentlich aufzutreten. Dieses Konzert, dass er in Anlehnung an Mozarts berühmte Subskriptionskonzerte gestaltete, dürfte Orchestermusik, Arien, einige improvisierte Klaviersoli und die aufsehenerregende Präsentation eines neuen Klavierkonzerts beinhaltet haben.¹

Wieder genau wie Mozart hütete Beethoven seine Klavierkonzerte wie einen Schatz: Er achtete darauf, sie nicht zu früh zu veröffentlichen und sicherte sich das Exklusivrecht, sie selbst öffentlich aufzuführen.² Das erinnert mich ein bisschen an das berühmte Zitat von Haydn: „besonders aber bitte ich Euer Hoch Edlen diese Lieder niemanden zuvor abspielen oder singen oder gar aus absicht verhunzen zu lassen, indem ich selbst nach deren Verfertigung dieselbe in den kritischen Häusern absingen werde: durch die gegenwart und den wahren Ausdruck muß der Meister sein Recht behaupten.“

Beethoven behandelte das Klavierkonzert auf genau die gleiche Weise – er wusste natürlich, dass nur er diese Stücke wirklich zum Leben erwecken konnte. Wie also klangen diese Aufführungen?

Leon Plantinga, der über die Entstehung des Klavierkonzerts in c-Moll op. 37 geschrieben hat – unbestritten ein Meilenstein in Beethovens kompositorischer Entwicklung – bringt die Frische und zugleich die suchende Unsicherheit, die diese frühen Aufführungen charakterisiert haben müssen, treffend zum Ausdruck: „Wo Beethoven die Solopartie selber spielte – wie er es in den Premieren der ersten vier Konzerte tat – hatte er seine Partie zum Zeitpunkt der Aufführung gewöhnlich noch nicht in allen Einzelheiten niedergeschrieben; vielmehr plante er, sich bei einem Teil der Darbietung auf seine berühmte Improvisationskunst zu verlassen. Und kurz vor den Konzerten pflegte er Kadenzen zu skizzieren – *die dann so improvisiert wirkten wie der Rest der Solopartie*.“³

Das Folgende stammt von Ignaz von Seyfried, der bei der Premiere des Werks im April 1803 die Seiten umblätterte: „Ich erblickte fast lauter leere Blätter, höchstens auf einer oder der andern Seite ein paar nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche ägyptische Hieroglyphen hingekritzelt; denn er spielte beinahe die ganze Prinzipalstimme bloß aus dem Gedächtnisse, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papier zu bringen.“

Ich bin der festen Überzeugung, dass wir die Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven aus dem Blickwinkel dieser Art von spontanem Zugang betrachten, den Text also als Entwurf oder, wenn man so will, als Sprungbrett behandeln müssen. Meine Herangehensweise in den Proben mit dem Freiburger Barockorchester war sehr ähnlich wie bei unserer Arbeit an den Klavierkonzerten von Mozart – wir beschlossen, die Schatzkiste an wissenschaftlichen Erkenntnissen und

forensischen Details, die in den modernen kritischen Ausgaben zu finden sind, mit den zweifellos immer noch gültigen und zu Unrecht vernachlässigten Angaben zu Artikulation und Dynamik in den Erstausgaben zu kombinieren. Beethovens Entscheidungen für bestimmte Figurationen in der Klavierstimme wurden ebenfalls genauer Prüfung unterzogen – es gibt da einige Stellen, die mir immer schon extrem unlogisch erschienen, und die haben wir revidiert. Seltsame, absolut wörtlich übernommene weil Urtext-inspirierte Orthodoxien in Artikulation und Dynamik wurden auf ähnliche Weise behandelt.⁴

Es war und ist auch weiterhin eine Frage der grundsätzlichen Haltung, wo diese Musik auf dem Zeit-Raum-Kontinuum einzuordnen ist. Natürlich ist unbestritten, dass Beethoven die Voraussetzungen schuf für bis dahin kaum vorstellbare revolutionäre Entwicklungen in der Musik; er war ein radikaler Neuerer. Aber die wirklich schockierende Wirkung dieser Musik ist nur zu spüren, wenn man diese Stücke mit tiefer Ehrfurcht vor der Art von tradierter Aufführungspraxis des späten 18. Jahrhunderts spielt, die zur Grundausrüstung von Beethovens Ausbildung gehörte (und auch unabdingbar ist, wenn man zum Beispiel Mozarts Musik zum Leben erwecken möchte). Es ist fast, als würde man eine Art überladenen, übertriebenen, extravaganten Mozart heraufbeschwören. Um einige Aspekte zu nennen: Länge und Qualität der Bindebögen und wie sie zu behandeln sind (schließlich ist das im späten 18. Jahrhundert gängige Konzept des Bogens als *Diminuendo* ein wichtiges Ausdrucksmittel); die Hierarchie von Schlag und Takt; wie und auf welcher Note man am besten Triller ausführt; wie man absichtlich improvisatorische Musik am besten spielt; Fragen des Tempos; und eine Revision einiger der im späten 19. Jahrhundert aufgekommene verwirrenden Tempomodifizierungen, die (meiner Meinung nach) die geradezu unverfälschte Qualität von Beethovens Intentionen verzerrt haben.

Ich hatte zunächst die Idee, unterschiedliche Klaviere für die Konzerte zu verwenden (wir versuchten es mit zwei verschiedenen Instrumenten), aber nachdem wir einen Tag lang mit verschiedenen Aufstellungen experimentiert hatten, entschieden wir, dass das eigentlich nur ablenkte – der Klang des neuen Klaviers wurde zu einem zu großen Faktor, an den man sich gewöhnen musste. Schlussendlich verwendeten wir eine helltönige doch ausgesprochen klangfarbenaue und sangliche Kopie eines Graf-Flügels (Rodney Regier, 1989) der Edwin Beunk gehört.

Ich habe mich schon gleich am Anfang dagegen entschieden, Beethovens eindrucksvolle aber (wie ich finde) etwas groteske Kadenzen zu den ersten beiden Klavierkonzerten zu spielen (diese Kadenzen komponierte Beethoven anscheinend 1809). Stattdessen verwendete ich das 1809 entstandene Kadenzenmaterial zu dem Konzert in C-Dur op. 15, aus dem ich eine eigene zusammengestoppelte Version baute, die mir für ein in den 1790er Jahren komponiertes Werk passender erschien. Für das Konzert in B-Dur op. 19 bin ich Robert Levin zutiefst dankbar, da er mir erlaubte, eine Transkription seiner großartigen Kadenz zum ersten Satz zu verwenden, die er während seiner Aufnahmen mit John Eliot Gardiner und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique improvisierte (Deutsche Grammophon, Archiv Production, 1999).

Ein letzter Gedanke...

In dem Konzert, in dem Beethoven im Jahr 1808 das Vierte Klavierkonzert in G-Dur op. 58 uraufführte, erklangen außerdem eine improvisierte Fantasie für Soloklavier und die Chorfantasie op. 80. Malcolm Bilson postuliert, dass Beethoven dieses Programm in dem Bestreben zusammenstellte, die Barrieren zwischen diesen vordergründig unterschiedlichen Gattungen einzureißen und damit die Erwartungen der Zuhörer zu täuschen: Man stelle sich vor, wie überrascht das Publikum gewesen sein muss, zum ersten Mal ein Klavierkonzert zu hören, in dem der Solist das eröffnende thematische Material allein in gedämpftem *pianissimo* präsentiert.⁵ Beethoven entwickelt hier eine völlig neue Gattung, eine Art ausgeschriebener Improvisation für Klavier und Orchester, die die Grenzen zwischen dem, was niedergeschrieben ist, und dem, was möglich ist, verschwimmen lässt. Wir könnten op. 58 – sowohl diese mysteriöse Eröffnung als auch das gesamte Werk – als eine Art Wahrzeichen betrachten: eines, das uns den unleugbaren Zauber vergegenwärtigt, den diese Kompositionen auch nach so vielen Jahren noch auf uns ausüben.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Übersetzung: Stephanie Wollny

1 Es ist nicht absolut gesichert, welches der beiden ersten Klavierkonzerte Beethoven bei diesem Anlass spielte (entweder op.15 oder op. 19).
2 Tragsicherweise zwang seine Taubheit Beethoven bekanntlich, sich der deprimierenden Erkenntnis zu stellen, dass die Premiere des Vierten Klavierkonzerts op. 58 im Jahr 1808 sein letzter öffentlicher Auftritt als Konzertsolist sein würde. Es ist kaum vorstellbar, wie sehr diese schmerzliche Wahrheit Beethovens Selbstwertgefühl als Interpret/Komponist beschädigt, letztlich aber neu eingestellt haben muss (man vergleiche dies mit Mozart, der praktisch bis zum Ende seiner Karriere öffentlich auftrat).
3 Plantinga, Leon, „When did Beethoven Compose his Third Piano Concerto?“, *Journal of Musicology*, Bd. 7/3 (Sommer 1989), S. 2.

4 Beethoven ist häufig sehr nachlässig mit seinen Artikulationsanweisungen ganz am Anfang und am Ende einer Geste – wie Mozart erwartete er meist vom Interpreten ein hohes Maß an selbstständigen Entscheidungen bezüglich der genauen Länge dieser Noten (basierend auf der spezifischen Eigenart, dem Ausdruck und der grundsätzlichen Machart der Figur selbst). Hierfür gibt es zahllose Beispiele, doch die Figurationen im c-Moll-Konzert scheinen bei modernen Aufführungen einige der unlogischsten Ergebnisse zu zeitigen. Auch Akzente, Dynamik und Artikulationen verwendet Beethoven auf sehr eigenwillige und gelegentlich verblüffende Weise; wie diese manchmal in modernen Ausgaben wiedergegeben (oder vielmehr interpretiert) werden, ist verwirrend und widerspricht dem, was ich für die musikalische Intention des Komponisten halte.
5 Beethoven ließ sich hier offensichtlich von Mozart inspirieren, der eine ähnliche Technik in seinem Klavierkonzert in Es-Dur K 271 anwendete, wo der Solist auf die fragende erste Geste des Orchesters unmittelbar antwortet. Beethoven geht natürlich einige Schritte weiter.

Weil das „zweite“ Klavierkonzert op. 19 von den gezählten das erste ist (ein nicht gezähltes, WoO 4, war vorausgegangen, das später komponierte op. 15 wurde zuvor veröffentlicht), stehen in dieser Einspielung das früheste und das letzte Konzert nebeneinander. Was für eine Einladung, bei jenem nach „schon“ und „noch nicht“ Erreichem zu fahnden, scheinbar im Bunde mit Beethoven, der es „keins von meinen besten“ genannt hat! Indes – wie anmaßend, sich die Maßstäbe eines Junggenies zu eigen zu machen, das bei Klaversonaten, Klaviertrios, Streichquartetten und der Ersten Sinfonie entscheidende Schritte bereits getan hat, auf ein seit über fast 15 Jahre zweifelnd begleitetes Schmerzenskind nicht verzichten konnte, und genau wusste, welchen Vergleich mit Mozart er riskierte! Zudem verstellen wir uns den Blick auf das je Einmalige, nur hier Geglückte der Werke, wenn Fragen nach Kriterien einer Entwicklung, nach „schon“ und „noch nicht“ oben stehen.

Erste Pläne, Skizzen zu op. 19 gehören möglicherweise schon ins Jahr 1786, eine erste, verschollene Fassung sicherlich ins Jahr 1790, eine zweite ins Jahr 1793, wenig später eine dritte; eine vierte in die erste Hälfte des Jahres 1798. Nach einer vermuteten Privataufführung 1794 gab es die offiziell erste im Oktober 1798. Dass auf dem langen Weg zum Druck (1801), bis hin zur Neukomposition eines Finales (das erste das Rondo WoO 6) etliche Umarbeitungen stattfanden, ist sicher belegt.

Einerseits Podest für den in der Welthauptstadt der Musik Wien Position beziehenden Klavierspieler; andererseits mit Erinnerungen behangener Text – da war viel übereinzubringen: Klug dosierte Eigenwilligkeiten mit erfolgssicherer, an bewährten Mustern orientierter Verstehbarkeit, Virtuosität und innig Lyrisches, alte mit neuen Einfällen, letztere u. a. im ersten Satz als jähe Ausweichungen in harmonisch entfernte Bereiche. Für den wie von außen hereinkommenden ersten Einsatz des Solisten, „beiläufig“, als brauche er den Vorgaben des Orchesters nicht gleich Reverenz zu erweisen (Beethoven wiederholt es beim Eintritt in die Durchführung), fand er bei Mozart viele Beispiele. Mit überkommenen Formen und deren Abschnitten wüffelt er gerade so viel herum, dass konventionelle Hör-Erwartungen verstört, am Ende jedoch zufriedengestellt werden. Da spricht der Humorist so deutlich wie der auf Eigenprofil ausgehende Aufsteiger.

Im Adagio zelebriert er das vertraute, feierlich-schwergängige Beethoven-Pathos. Carl Czerny mag von „dramatischer Gesangsszene“ gesprochen haben, weil es um das suggestive, nie vom *Es*-Dur wegkommende Thema herum drastischer Kontraste bedarf, sei's in Tutti-Ballungen, jähen Eintrübungen, weit ausholenden Spaziergängen des Solisten oder subtilen Veränderungen in dessen Dialog mit dem Orchester – mal zögernd, mal rasch aufeinander reagierend. Und gegen Ende welche Kunst der Verabschiedung! – ein nachgerade brutaler Tutti-Komplex entzieht dem singenden Thema den Resonanz-Raum so nachdrücklich, dass es danach, unterbrochen vom rezitativisch fragenden Klavier, nur bruchstückhaft, zuletzt nur ungenau erinnert werden kann.

Was hier gelang, ließ kein harmloses *lieto fine* zu. Das mag Beethoven zur Komposition eines neuen Finales bewogen haben, einem *molto allegro* springenden, auf die Stromstöße betonter Kürzen setzenden, zwischendurch zum *All'onghese* hingebogenen 6/8-Takt. Bei Haydn vorgeprägter Humor redet mit, wenn die betonte Kürze gegen Ende in der Unschuldstonart *G*-Dur zum Auftakt wird, einer launigen Verirrung, wonach dem knapp gefassten Rondo nichts anderes übrigbleibt, als aufs Ende zuzulaufen – Esprit und Ausführlichkeit vertragen sich nicht.

Im Vergleich zur langen Inkubationszeit des frühen geht es beim letzten Konzert Schlag auf Schlag: Um die Jahreswende 1808/1809 entstanden, 1810 in London, 1811 in Leipzig gedruckt, wird es dortselbst im November 1811 uraufgeführt, nur Monate später von Carl Czerny in Wien gespielt. Ohne sie gleich bejubeln zu können, reißt man sich mittlerweile um neue Beethoven-Musik. Das setzt noch der Königsauftritt voraus, den Beethoven dem Solisten (in effigie sich selbst) komponiert – allerdings Opfer jener tragischen Ironie, die ihn eben jetzt zwingt, auf öffentliche Auftritte als Pianist endgültig zu verzichten. In den drei nächstliegenden Harmonien *Es*-, *As*- und *B*-Dur legt er einen roten Teppich für den Solisten aus, der sich in virtuellen Kaskaden präsentiert und nicht nötig hat, ein Thema zu präsentieren.

So präpotent, könnte man meinen, hat bisher kein Solokonzert begonnen – würde dies anschließend nicht durch eine Konzeption aufgefangen, die die Gattung heranrückt an das, was bei Brahms zu „Sinfonien mit Klavier“ werden wird. Eine Solo-Kadenz von üblichem Zuschnitt hat keinen Platz, die Themen erscheinen vorab orchestral konzipiert, der energisch-militante Zuschnitt des ersten lässt an die politischen Ereignisse der Entstehungszeit ebenso denken wie an jenen Beethoven, der sich nicht ungern mit dem bewundernd gehassten Napoleon verglichen hat. Sinfonisch gedacht – Fünfte und *Pastorale* waren knapp vorausgegangen – erscheinen die Dimensionen (*Allegro*: 582 Takte!) ebenso wie die Verknüpfung der Sätze, der im *H*-Dur-Adagio zur Terz *dis* umgedeutete Grundton *es* vom *Allegro*, mehrfach vorbereitet durch harmonische Abwege, die Beethoven zwingen, enharmonisch umzunotieren (wie sehr ist das *H*-Dur des zweiten Satzes ein *Ces*-Dur?). Vorab sinfonisch gedacht erscheint auch das *pp* von Erwartung berstende Antönen des Finalthemas am Ende des zweiten Satzes vor dem eruptiven Losbruch in den dritten. Im ersten Satz wäre nach der eindringlich redenden Exposition des Orchesters eine dem Solisten gehörige zweite tautologisch, im *Adagio* kommt er gegen die hymnische Gehobenheit der „Humanitätsmelodie“ nicht an, soll es auch nicht; wo er sie übernimmt, scheint das Orchester über das Streicher-Pizzikato hinaus mitgedacht und „hilft“ vom fünften Takt an.

Der Paradoxie eines nicht primär vom Klavier her konzipierten Klavierkonzerts begegnet Beethoven ebenso genial wie „materiell“ mit überwältigender, nach außen gewendeter Virtuosität. Insofern erweist sich der themenfreie Auftritt vom Beginn nachträglich doch im weiteren Sinne als thematisch; wie um ihn zusätzlich zu legitimieren, wiederholt Beethoven ihn inmitten des Satzes. Zudem braucht er das Klavier, um, besonders im ersten Satz, jeweils neu aufs Hauptthema zugehen zu können – mit einer Insistenz, die an den appellatorischen Zuschnitt des Finales der Fünften Sinfonie erinnert.

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'édification 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 à forte l'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 célèbre 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 vivant!” 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 the *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 „verlebensdienlich“, gilt es 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 das *Portrait musical de la nature* (ca. 1784) eines gewissen Knecht mit der 23 Jahre später entstandenen *Pastorale* in den Blick genommen und das Orchester des 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 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

Piano Concertos
Vol.2: nos. 1 & 3
Vol.3: no.4 / Overtures
Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado, conducting

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, conducting

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

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

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

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

Symphony no. 6 'Pastoral'
With KNECHT / **Pastoral Symphony**
'Portrait musical de la nature'
Akademie für Alte Musik Berlin
Konzertmeister: Bernhard Forck

Symphony no. 7
Die Geschöpfe des Prometheus (complete 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

'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

Piano Sonatas
Opp. 101, 109 & 111
Nikolai Lugansky, piano

Bagatelles
Opp. 33, 119 & 126
Fantaisie op. 77 & Rondo 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

Cello Sonatas
nos. 1 & 2 op. 5
Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI / In partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

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 Haguenauer,
Georges Pludermacher



harmonia mundi musique s.a.s.

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

Enregistrement : Décembre 2017, Ensemblehaus Freiburg (Allemagne)

Direction artistique et montage : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

Photos : © Igor Studio

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902411