

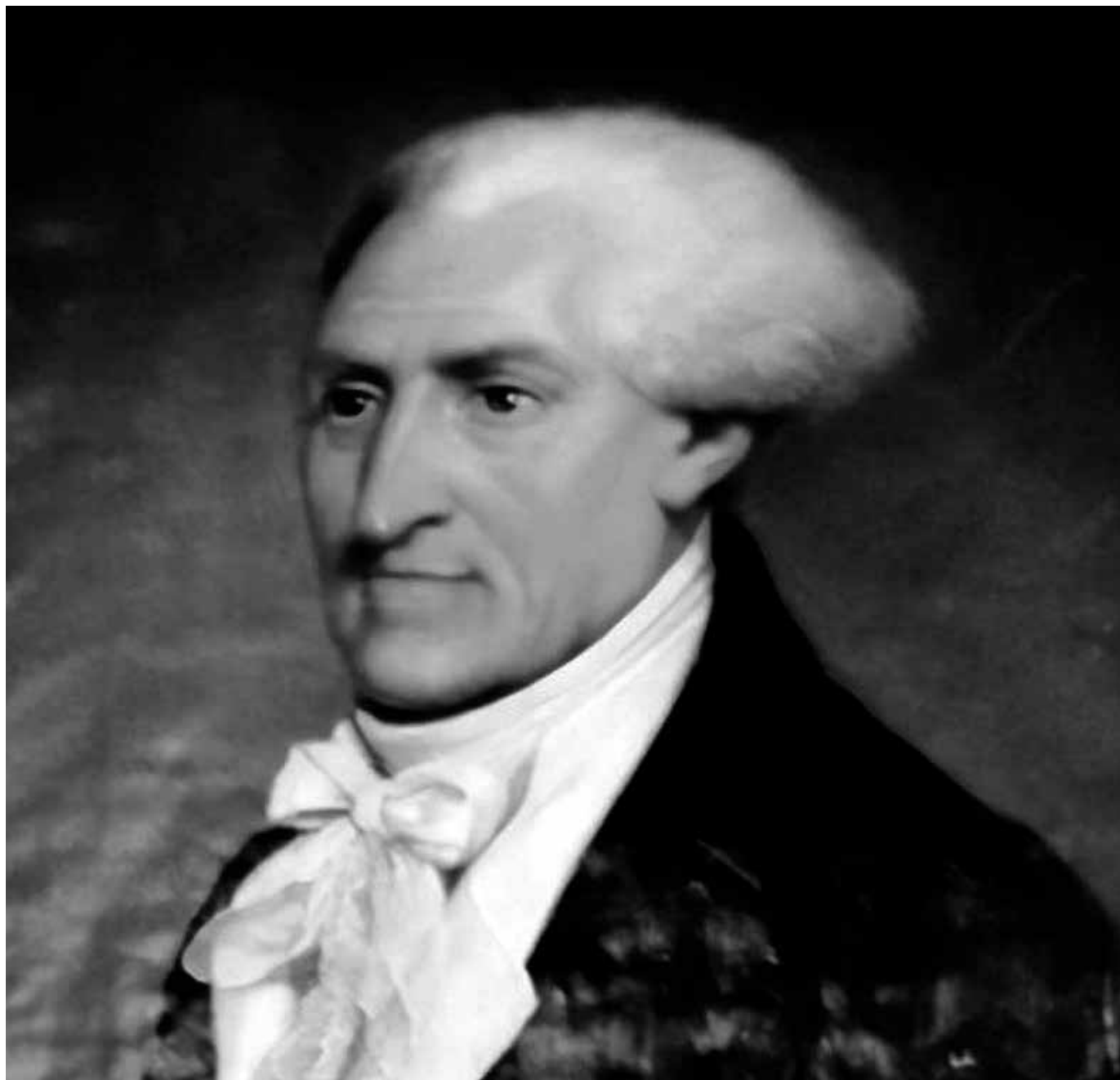
cpo

Franz Ignaz Beck
Symphonies Op. 4, Nos. 4–6
“Pandore” (Excerpts)

La Stagione Frankfurt
Michael Schneider

 Deutschlandfunk





Franz Ignaz Beck

Franz Ignaz Beck 1734–1809

Symphony in D major, Op. 4, No. 4

13'21

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | Allegro maestoso | 5'30 |
| 2 | Andante | 5'40 |
| 3 | Presto | 2'11 |

Symphony in G major, Op. 4, No. 5

17'47

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 4 | Allegro con brio | 4'47 |
| 5 | Largo con sordini – Andantino | 6'14 |
| 6 | Minuetto I, II | 3'34 |
| 7 | Presto | 3'12 |

Symphony in E flat major, Op. 4, No. 6

17'09

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 8 | Allegro moderato | 4'16 |
| 9 | Adagio | 3'50 |
| 10 | Minuetto I, II | 4'05 |
| 11 | Presto ma non troppo | 4'58 |

From the Melodrama "Pandore"**10'48**

12	Overture: Largo – Allegro risoluto	5'55
13	No. 7: Poco Adagio	1'23
14	No. 15: Andantino	2'43
15	No. 16: Andantino	0'47

Total time 59'28**La Stagione Frankfurt****Petra Müllejans, Ana Paola Alarcon, Katka Ozaki, Xin Wei, Judith Freise** Violin I**Katrin Ebert, Zsuzsanna Hodasz, Hsu-Mo Chien, Hajo Bäβ** Violin II**Anna Kaiser, Maider Diaz de Greñu, Metehan Sağ** Viola**Marie Deller, Annette Schneider** Violoncello**Christian Zincke, Matthias Scholz** Double bass**Karl Kaiser, Susanne Kaiser** Flute**Katharina Andres, Magdalena Carbow** Oboe**Marita Schaar, Sanghee Lee** Bassoon**Andrew Hale, Jörg Schulteβ** Horn**Sabine Bauer** Harpsichord**Michael Schneider**

We thank Dr. Hansgeorg Jehner and Prof. Eugen Wangler for their support in making this recording possible.

Manierist oder Pionier oder: Warum spielen wir Beck?

Im sinfonischen Labor

Mit dieser Einspielung der Sinfonien op. 4 Nr. 4–6 schließt La Stagione Frankfurt das Aufnahmeprojekt der zwölf reifen Sinfonien Franz Ignaz Becks beim Label **cpo** ab, das 1995 mit op. 3 Nr. 3–5 begonnen hatte, 2003 mit op. 3 Nr. 1, 2 und 6 sowie 2005 mit op. 4 Nr. 1–3 fortgesetzt wurde.

Einige Musikwissenschaftler, darunter Robert Sondheimer und Hugo Riemann, hatten bereits vor rund 100 Jahren die Bedeutung Becks für die Entwicklung der Gattung Sinfonie und die Herausbildung des sog. »Klassischen Stils« erkannt. Sondheimer sah in Beck gar den wichtigsten Vorreiter und Geistesverwandten Ludwig van Beethovens.

Mit der Aufnahme der letzten 3 Werke aus op. 4 lässt sich nun eine gute Übersicht gewinnen einerseits über die recht unterschiedliche Anlage von Becks Sinfonien op. 3 und op. 4 untereinander, andererseits über die stilistische Entwicklung des Genres »Sinfonie« in den 1760er Jahren überhaupt.

Parallelen in der Erprobung sinfonischer Verfahren – sowohl inhaltlich als auch kompositionstechnisch – lassen sich feststellen mit dem Schaffen Joseph Haydns, der ja von den Lebensdaten her fast präzise Becks Zeitgenosse war. Anders als Haydn hat Beck aber offenbar nach 1766 keine weiteren Sinfonien geschrieben. Zeitgleich mit den hier vorgelegten Beck-Sinfonien muss man sich also Haydns sog. »Sturm-und-Drang« Sinfonien um die Nr. 30 herum vorstellen.

Haydn bemerkt über seine Arbeit im Dienst des Fürsten Esterhazy, wie er »von der Welt abgesondert« »als Chef eines Orchesters Versuche

machen« konnte, »beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen«.

Dies beschreibt sicher auch recht genau Becks Arbeitsweise, der in Marseille und Bordeaux ebenso wie Haydn eher an der europäischen Peripherie wirkte.

Neben kompositorisch-inhaltlichen Verfahren dürften bei Beck in op. 4 u. a. auch Fragen wie Drei- oder Viersätzigkeit, mit oder ohne Menuett sowie der differenzierte Einsatz von Blasinstrumenten (neben den Hörnern entweder Oboen oder Flöten wie in op. 4, 6) Gegenstand solcher »Versuche« gewesen sein.

Wie Becks aus späteren Jahren überlieferten Ouvertüren, darunter die hier eingespielte zum Melodram *Pandore* von 1785 und Vokalwerke wie seine Oper *L'Isle déserte* (1779) oder das *Stabat Mater* (1783) zeigen, hat er dennoch auch außerhalb sinfonischer Werke an der stilistischen Entwicklung eines klassischen Orchesterstils weiterhin regen Anteil gehabt.

Becks Sinfonien aus op. 3, vor allem den beiden in g-Moll und d-Moll, die dem sog. »Sturm und Drang«-Topos entsprechen, sind geprägt von einem Stil, der Experiment und exzessiven Ausdruck mit hoher handwerklicher Meisterschaft in Sachen formaler und kontrapunktischer Beherrschung vereint.

Falls wir davon ausgehen können, dass die Sinfonien aus op. 4 wirklich zeitlich nach denen von op. 3 komponiert wurden, erstaunt, dass Beck in op. 4 scheinbar einen Schritt zurückgeht, indem er etliche Aspekte handwerklicher Komplexität zurückstellt, vor allem den Einsatz postbarocker kontrapunktischer Strukturen und entsprechender Stimmführungen auch in den Mittelstimmen.

Die Sinfonien op. 4 scheinen konzipiert zu sein im Bemühen, trotz einer gewissen Primitivisierung der satztechnischen Künste, aber durch Einsatz der neuen sinfonischen Ausdrucksmittel mit blockhaften Tutti-Passagen, planvollen Perioden, weiträumig geplanten und inszenierten »Mannheimer« Crescendi und harmonisch weit ausgreifenden Durchführungabschnitten spannende musikalische Gebilde zu erzeugen.

J. A. P. Schulz benannte diese Elemente treffend in J. G. Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) folgendermaßen: »Die Symphonie ist zum Ausdruck des Grossen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt« »Die Kammer-symphonie, erreicht ihren Endzweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammer-symphonien enthalten grosse und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Bassmelodien und Unisoni, concertierende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema , das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Übergänge und Ausschweifungen von einem Ton [= Tonart] zum andern, die desto stärker frappieren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattierungen des Forte und Piano und fürnehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und im Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der grössten Würkung ist.«

Aus »klassischer« Sicht

1971 erschien die epochale Abhandlung *The Classical Style* des Pianisten und Musikwissenschaftlers Charles Rosen, ein Buch, das mit seinen

tiefschürfenden Analysen und Erkenntnissen unzähligen Musikern eine völlig neue Sicht auf die Epoche zwischen 1730 und 1820 eröffnete.

Nach dem Studium dieses Buches mag man fragen, ob es denn überhaupt der Aufmerksamkeit wert sei, sich mit Werken zu befassen, die vor der Ausprägung jenes originären Klassischen Stils durch die »Herosen« Haydn, Mozart und Beethoven ab den 70-er Jahren des Jahrhunderts entstanden sind und die zweifelsohne manche Aspekte des ausgereiften Stils vom Ende des Jahrhunderts noch vermissen lassen. Rosen subsumiert die Komponisten dieser Phase (also auch den frühen Haydn) unter dem Begriff »Manieristen«.

Ohne die enormen Verdienste Rosens schmälern zu wollen, sei es erlaubt, aus heutiger Sicht, die u.a. durch Historische Musikpraxis geprägt ist, manche seiner Einschätzungen über die Musik der vorklassischen Epoche kritisch zu hinterfragen und somit »ex negativo« einen angemessenen Blick auf das Schaffen der Komponisten von der Jahrhundertmitte bis zu den 80-er Jahren des 18. Jhdts. zu gewinnen.

Zunächst mag man über das Etikett »Manieristen« stutzen, denn manieristische Ausprägungen in der Kunst lassen sich in der Regel in End- bzw. Dekadenphasen einer Epoche ausmachen. Beim Aufstieg des sinfonischen Genres im 18. Jhd. kann hiervon allerdings keinerlei Rede sein – er ist vielmehr ein entschiedener Neuanfang und im Folgenden der entscheidende Motor hin zum »Klassischen Stil«! Das Wirken dieser von Rosen so bezeichneten »Manieristen«, darunter der sog. »Mannheimer« und aller komponierenden Bach-Söhne, kann man durchaus als eine der spannendsten Epochen der Musikgeschichte sehen, schließlich entstand innerhalb von ca. 50 Jahren ein völlig

neues musikalisches Genre, ausgehend von der untergeordneten Funktion als Opernouvertüre, die nach J.A.P. Schulz noch als »Vorbereitung zu einer folgenden Musik« diente bis hin zum »Triumph der neuen Tonkunst«. (so der Bachschüler Johann Christian Kittel über Mozarts »Jupitersinfonie«.)

Betrachtet man wie Rosen die Musik der Epoche vor 1780 aus der bequemen Rückansicht, mag man Mängel beklagen, die erst in den reifen Werken der drei Klassiker behoben zu sein scheinen. Diese Sicht beinhaltet jedoch die Gefahr, das Neue, Revolutionäre und Spannende für die Zuhörer um 1760 gar nicht ermessen zu können.

Rosen schreibt, dass die Musik der Jahrhundertmitte »voller Löcher« (gemeint sind Pausen) sei, »in denen die Spannung verebbt und die Musik erlischt, worauf sie ohne Notwendigkeit neu ansetzt.« – und dass dies »selbst in Haydns und Mozarts Frühwerk mit beklagenswerter Häufigkeit« geschehe.

(Diese Klage erinnert an diejenigen moderner Opernregisseure, die es nicht ertragen können, dass etwa in einer Händel-Oper entsprechend der Ästhetik der Zeit während der Arien die Handlung stille steht und erst mit Rezitativbeginn wieder aufgenommen wird.)

Ja! In der Tat! In Becks op. 4 finden wir zahlreiche Beispiele solch expliziter »Löcher«! (z.B. im Kopfsatz der G-Dur-Sinfonie op. 4, 5). Aber Vieles deutet darauf hin, dass diese nicht aus einem Mangel an kompositorischer Erfindung gesetzt sind, sondern ganz bewusst, um gerade die Pause als dramaturgisches Spannungselement zwischen zwei unterschiedlichen Ereignissen einzusetzen.

Rosen bemerkt, dass im Barock die Sequenz die treibende Kraft war, im neuen Stil die Periode (d.h. eine symmetrisch geformte, zumeist melodieartige Gruppierung von sich gegenseitig entsprechen-

den Takten) und führt u.a. aus: »Wenn eine stark gegliederte Periode mit einer Sequenz verknüpft wird, zumal mit der damals üblichen fallenden, so ist das Ergebnis nicht gesteigerte Energie, sondern Energieschwund«.

Auch eine solche Aussage könnte man nach dem Anhören von Becks Sinfonien durchaus kritisch hinterfragen: Im op. 4 finden wir immer wieder (wie im ersten Satz der D-Dur-Sinfonie op. 4, 4) als Höhepunkte der Entwicklungen jene Quint- oder Terzfallsequenzen, in denen nach zumeist zahlreichen harmonisch statischen Takten mit orchestertech-nisch raffiniert inszenierten Crescendo-Steigerungen sich die aufgebaute Spannung plötzlich entlädt, wenn sie wie in einem Aufzug durch den Quintenzirkel »rauscht«. Dies kann man durchaus auch als schwindelerregendes Hörereignis und mitnichten als »Energieschwund« empfinden!

Rosen weist mit Recht immer wieder auf Mozarts unnachahmliche Kunst der Übergänge hin, mit denen dieser auch inhaltliche konträre Abschnitte durch innere Logik zu verknüpfen versteht.

Aber: könnte es nicht unter anderen historischen Prämissen durchaus auch ein legitimer ästhetischer Ansatz sein, konträre Elemente unverknüpft nebeneinander zu stellen? Genau dies scheint Beck streckenweise zu seinem Ziel erhoben zu haben- am krassesten wohl in der G-Dur-Sinfonie op. 4, 5, in der auf ein »modernes« $\frac{3}{4}$ -Allegro im klassischen Orchestersatz ein abgrundtief trauriges Satzpaar mit »Präludium und Fuge« in c-Moll im spätbarocken dreistimmigen polyphonen Streichersatz *con sordino* (mit Dämpfer) erklingt.

Pandore

Die Overtüre und die drei kurzen Beispiele aus Becks Melodram *Pandore*, rund 20 Jahre nach den Sinfonien entstanden, zeigen einen völlig anderen Orchestersatz, der nicht nur dem Stil der sog. Klassik entspricht, sondern bereits Elemente romantischer Kompositionstechniken aufweist.

Beck scheint in Paris die Aufführung von Georg Bendas Melodram *Ariadne* 1781 erlebt zu haben. Er schließt sich jedenfalls genau Bendas Melodram-Technik an, bei der Text und Musik nicht zeitgleich, sondern immer im Wechsel erklingen um wie in einer Filmmusik Gefühle und Ereignisse des Texts klanglich verstärken. In *Pandore* geht es um Prometheus, der aus dem Himmel das Feuer gestohlen hat, um es der Erde zu bringen. In einer heidnischen Variante des Schöpfungsmythos um Adam und Eva erweckt er mit Hilfe seiner Fackel und mit göttlichem Beistand der Göttin Minerva eine von Hephaistos aus Lehm geformte weibliche Figur zum Leben: eben jene Pandora. Die Overtüre lässt bereits musikalischen Motive anklingen, deren Sinn sich im Verlauf des Melodrams erklärt. Von den drei in unserer Aufnahme zusätzlich zur Overtüre eingespielten musikalisch in sich geschlossenen Abschnitten aus der eigentlichen Melodram-Musik wird im ersten »Poco Adagio«, das in atemberaubenden harmonischen Fortschreitungen in wenigen Takten von c-Moll nach Fis-Dur moduliert, der magische Moment der Beseelung der Lehmfigur zur lebendigen Pandora erlebbar gemacht. (Genau diese Musik klingt bereits in der zweiten Hälfte der Overtüre an.) Die beiden folgenden Stücke umrahmen die Ankunft Göttin Minerva auf Erden: zunächst schwebt sie in einer Wolke herab, unter den

Klänge des dritten kehrt sie in den Himmel zurück. Damit schließt Becks Melodram.

– Michael Schneider

La Stagione Frankfurt gastierte in zahlreichen berühmten Konzertsälen und bei international renommierten Festivals, darunter Concertgebouw Amsterdam, Festival Oude Muziek Utrecht, Konzerthaus und Musikverein Wien, Alte Oper Frankfurt, Palau de la Música Barcelona, Palais des Beaux-Arts Brüssel, Würzburger Mozartfest, Scala di Milano etc. Es kann auf momentan 53 CD-Produktionen zurückblicken. Das bislang letzte Großprojekt war eine Einspielung von Suiten und Divertimenti aus Telemanns Spätwerk im Juni 2021.

La Stagione Frankfurt arbeitete mit zahlreichen renommierten Sängern zusammen, wie z.B. Simone Kermes, Ana-Maria Labin, Nuria Rial und Emma Kirkby, Julia Kirchner, Georg Poplutz, Klaus Mertens, Christoph und Julian Prégardien, Markus Schäfer, Gotthold Schwarz. Es begleitete darüber hinaus Instrumentalsolisten wie Steven Isserlis, Nils Mönkemeyer, Kristin von der Goltz, Sergio Azzolini und Reinhold Friedrich. Daneben gab es Kooperationen mit Schauspielern wie Dominique Horwitz. La Stagione Frankfurt verfügt auch in den eigenen Reihen über international bekannte Solisten und Solistinnen wie Karl Kaiser (Flöte), Sabine Bauer (Cembalo) oder Michael Schneider (Blockflöte), der häufig sowohl als Dirigent als auch als Solist in einem Programm auftritt.

Mit einem Preis beim Internationalen ARD-Wettbewerb München begann **Michael Schneider** 1978 seine solistische Karriere als Blockflötist. 1979 war er Mitbegründer des bis heute bestehenden und konzertierenden Kammermusikensembles Camerata Köln.

Seit 1988 leitet er als Dirigent sein Barockorchester La Stagione Frankfurt. Rund 100 CD-Aufnahmen aus den Bereichen Oper, Oratorium und Sinfonik sowie als Flötensolist dokumentieren seine Vielseitigkeit im Bereich der Historischen Interpretationspraxis. Gastdirigate führten ihn u.a. mit der Capella Coloniensis, dem Händel Festspielorchester Halle/S. dem Israel Chamber Orchestra, den Bielefelder und Magdeburger Philharmonikern, den Bochumer Sinfonikern, dem Stuttgarter und dem Zürcher Kammerorchester zusammen.

Opernproduktionen mit Werken von Händel, Hasse, Keiser, Monteverdi und Telemann leitete er u.a. an den Bühnen in Bielefeld, Magdeburg, Gießen, Osnabrück und Darmstadt sowie bei den Händel-Festspielen in Göttingen und Halle/Saale.

1980 wurde Schneider als Professor an die UdK Berlin berufen; seit 1983 wirkt er an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt am Main, wo er das »Institut für Historische Interpretationspraxis« mit einem eigenen Masterstudiengang einrichtete.

Im Jahr 2000 wurde ihm der Telemann-Preis der Stadt Magdeburg für seine Verdienste um das Werk dieses Komponisten verliehen.



La Stagione Frankfurt during a recording session

CPO



Michael Schneider

Digital Booklet

Mannerist or: Why Do We Play Beck?

In the Symphonic Laboratory

With this recording of the Symphonies Op. 4, Nos. 4–6, La Stagione Frankfurt concludes its project of recording the twelve mature symphonies by Franz Ignaz Beck for the **cpo** label—a project that began in 1995 with Op. 3, Nos. 3–5, continued in 2003 with Op. 3, Nos. 1, 2, and 6, and further extended in 2005 with Op. 4, Nos. 1–3.

More than a century ago, several musicologists—among them Robert Sondheim and Hugo Riemann—recognized Beck’s importance for the development of the symphony and for the emergence of the so-called “Classical Style.” Sondheim even regarded Beck as the most significant forerunner and spiritual relative of Ludwig van Beethoven.

With the recording of the final three works of Op. 4, we can now obtain a clear overview, on the one hand, of the markedly different structural conception of Beck’s Op. 3 and Op. 4 symphonies, and on the other hand, of the stylistic evolution of the symphonic genre in the 1760s more generally.

Parallels—both in musical content and compositional technique—may be drawn with the work of Joseph Haydn, almost precisely Beck’s contemporary. Unlike Haydn, however, Beck appears to have written no further symphonies after 1766. Thus, one must imagine the Beck symphonies presented here alongside Haydn’s so-called “Sturm und Drang” symphonies from around No. 30.

Haydn remarked of his work in the service of Prince Esterházy that, “cut off from the world,” he could “experiment as the leader of an orchestra,” “observe what produces an effect and what weakens it—in order to improve, add, cut away,

and dare.” This certainly describes Beck’s working method as well, active as he was in Marseille and Bordeaux, likewise at Europe’s periphery.

In Op. 4, Beck was likely experimenting not only with compositional substance, but also with structural questions such as the use of three versus four movements, the inclusion or omission of a minuet, and the differentiated use of wind instruments (besides horns, either oboes or flutes, as in Op. 4, No. 6).

Beck’s later overtures—including the overture to the melodrama *Pandore* of 1785 recorded here—and vocal works such as his opera *L’Isle déserte* (1779) and the *Stabat Mater* (1783) show that he nevertheless continued to play an active and vigorous role in the stylistic development of a classical orchestral idiom beyond his symphonic works.

The symphonies of Op. 3—especially the two in G minor and D minor, associated with the “Sturm und Drang” topos—are marked by a style that unites experimentation and highly charged, even excessive expression with formidable mastery of form and counterpoint.

If we may assume that the Op. 4 symphonies were composed after those of Op. 3, it is surprising to find Beck apparently taking a step back, placing several aspects of technical complexity in the background—above all, the use of post-Baroque contrapuntal structures and the corresponding inner-voice writing.

The Op. 4 symphonies seem conceived in the attempt—despite a certain deliberate “primitivization” of compositional technique—to create compelling musical structures through the purposeful deployment of new symphonic expressive tools: block-like tutti passages, clearly articulated periods, large-scale, carefully planned and theatrically

staged Mannheim crescendos, and harmonically wide-ranging development sections.

J. A. P. Schulz characterized these elements most aptly in J. G. Sulzer's *General Theory of the Fine Arts* (1771–1774): “The symphony is particularly suited to the expression of the grand, the solemn, and the sublime.” “The chamber symphony achieves its ultimate aim only through a full-sounding, brilliant, fiery manner of writing. The Allegros of the best chamber symphonies contain great and bold ideas, free treatment of musical texture, apparent disorder in melody and harmony, sharply marked rhythms of various kinds, powerful bass melodies and unisons, concertante middle voices, free imitations, often a theme treated in fugal manner, sudden transitions and excursions from one key to another—striking all the more the weaker the connection—strong gradations of forte and piano, and above all the crescendo, which, when applied to a rising and increasingly expressive melody, produces the greatest effect.”

From a “Classical” Point of View

In 1971, the pianist and musicologist Charles Rosen published his epoch-making study *The Classical Style*, whose profound analyses opened an entirely new perspective on the music of 1730–1820 for countless musicians.

After reading this book, one might well ask whether it is worthwhile to devote attention to works composed before the emergence of the fully developed Classical Style of the “heroes” Haydn, Mozart, and Beethoven from the 1770s onward—works that undeniably lack certain features of the mature late-century style. Rosen subsumes

the composers of this earlier period (including the young Haydn) under the term “mannerists.”

Without diminishing Rosen’s enormous achievements, it is nevertheless permissible—from today’s perspective, shaped among other things by historical performance practice—to question some of his assessments of pre-Classical music, thereby gaining, “ex negativo,” a fairer understanding of the work of composers active from mid-century to the 1780s.

At first, one may be taken aback by the label “mannerists,” for mannerist tendencies in the arts are usually associated with the late or decadent phases of an era. But in the case of the symphony’s rise in the 18th century, nothing could be further from the truth: this development represents a decisive new beginning and, subsequently, the essential catalyst driving the emergence of the Classical Style. The achievements of these composers—among them the Mannheim school and all the composing sons of Bach—may rightly be regarded as one of the most fascinating periods in music history. Within roughly fifty years, an entirely new musical genre came into being, evolving from its subordinate role as an operatic overture (which Schulz still described as “preparation for a subsequent piece”) to the “triumph of the new musical art,” as the Bach pupil Johann Christian Kittel praised Mozart’s *Jupiter Symphony*.

Viewed, as Rosen does, from the comfortable hindsight of the post-1780 Classical style, one may be inclined to complain of shortcomings that appear rectified only in the mature works of the three Classical masters. Yet such a viewpoint risks blinding us to what was new, revolutionary, and thrilling for listeners around 1760.

Rosen writes that the music of the mid-century is “full of holes”—pauses “in which tension ebbs away and the music dies out, only to begin again without necessity”—and that this occurs “with regrettable frequency even in the early works of Haydn and Mozart.”

(This complaint resembles that of modern opera directors who cannot bear the fact that, in a Handel opera, according to the aesthetics of the time, the action stands still during the arias and resumes only with the recitative.)

Yes—indeed! In Beck’s Op. 4, we find numerous examples of such explicit “holes,” for instance, in the first movement of the G major Symphony Op. 4, No. 5. Yet much indicates that these pauses were not inserted for lack of invention but quite deliberately, employing silence as a dramatic element of tension between contrasting events.

Rosen notes that “in the Baroque, the sequence was the driving force, whereas in the ‘new style’ it was the period”—that is, a symmetrically shaped, mostly melody-like grouping of mutually corresponding measures. He further explains, among other things: “When a strongly articulated period is linked with a sequence—especially with the then customary descending type—the result is not increased energy but a loss of it.”

This, too, may be critically reconsidered after hearing Beck’s symphonies. In Op. 4 we repeatedly encounter—as in the first movement of the D major Symphony Op. 4, No. 4—climactic passages in which falling fifth- or third-sequences serve as points of release: after many harmonically static measures accompanied by ingeniously orchestrated crescendo-build-ups, the accumulated tension suddenly discharges as it “rushes”—almost as if lifted in an elevator—through the circle of fifths. Far

from an “energy drain,” this may strike the listener as a dizzying musical event.

Rosen rightly emphasizes Mozart’s incomparable art of transitions, by which he connects even sharply contrasting sections through inner logic. But under different historical premises, might it not be an equally legitimate aesthetic approach to place contrasting elements side by side without connection? This seems to be Beck’s goal at times—most strikingly in the G-major Symphony Op. 4, No. 5, where a “modern” $\frac{3}{4}$ Allegro in Classical orchestral style is followed by an abysmally sad pair of movements—“Prelude and Fugue”—in C minor, written in late-Baroque three-part polyphonic string writing *con sordino*.

Pandore

The overture and the three short excerpts from Beck’s melodrama *Pandore*, composed around twenty years after the symphonies, reveal a completely different orchestral texture—one that not only corresponds to the Classical style but also already exhibits elements of Romantic compositional technique. Beck appears to have witnessed the 1781 Paris performance of Georg Benda’s melodrama *Ariadne*. In any case, he adopts precisely Benda’s melodramatic technique, in which spoken text and music do not occur simultaneously but alternate—much like film music—in order to intensify emotions and illustrate events. *Pandore* tells the story of Prometheus, who has stolen fire from heaven to bring it to earth. In a pagan counterpart to the Judeo-Christian creation myth of Adam and Eve, he brings to life—by means of his torch and with the divine assistance of the goddess Minerva—a female figure fashioned from clay by Hephaestus: the

Pandora of antiquity. The overture already introduces musical motives whose meaning becomes clear over the course of the melodrama. Of the three self-contained sections recorded here in addition to the overture, the first, *Poco Adagio*, with breathtaking harmonic progressions modulating within only a few measures from C minor to F sharp major, depicts the magical moment in which the clay figure receives a soul and becomes the living Pandora. (This very music is foreshadowed in the second half of the overture.) The two following pieces frame the arrival of the goddess Minerva on earth: first, she descends in a cloud; accompanied by the music of the third piece, she returns to heaven. With this, Beck's melodrama comes to its conclusion.

– *Michael Schneider*

La Stagione Frankfurt has performed in numerous renowned concert halls and at internationally acclaimed festivals, including the Concertgebouw Amsterdam, the Utrecht Early Music Festival, the Vienna Konzerthaus and Musikverein, the Alte Oper Frankfurt, the Palau de la Música Barcelona, the Palais des Beaux-Arts Brussels, the Würzburg Mozart Festival, and La Scala in Milan. It has released 53 CDs to date. Its most recent major project was a recording of suites and divertimenti from Telemann's late works in June 2021.

La Stagione Frankfurt has collaborated with numerous renowned singers such as Simone Kermes, Ana-Maria Labin, Nuria Rial, and Emma Kirkby, Julia Kirchner, Georg Poplutz, Klaus Mertens, Christoph and Julian Prégardien, Markus Schäfer, and Gotthold Schwarz. It has also accompanied instrumental soloists including Steven Isserlis, Nils Mönkemeyer, Kristin von der Goltz, Sergio Azzolini, and Reinhold Friedrich. In addition, there have been collaborations with actors such as Dominique Horwitz. La Stagione Frankfurt also boasts internationally renowned soloists within its own ranks, including Karl Kaiser (flute), Sabine Bauer (harpsichord), and Michael Schneider (recorder), who frequently appears in programs as both conductor and soloist.

Michael Schneider began his solo career as a recorder player in 1978 with a prize at the ARD International Music Competition in Munich.

In 1979, he co-founded the chamber music ensemble Camerata Köln, which continues to perform today.

Since 1988, he has conducted his baroque orchestra, La Stagione Frankfurt. Around 100 CD recordings in the fields of opera, oratorio, and symphonic music, as well as recordings as a flute soloist, document his versatility in the area of historically informed performance practice.

Guest conducting engagements have taken him to, among others, the Capella Coloniensis and the Handel Festival Orchestra Halle/Saale. He has conducted the Israel Chamber Orchestra, the Bielefeld and Magdeburg Philharmonic Orchestras, the Bochum Symphony Orchestra, the Stuttgart Chamber Orchestra, and the Zurich Chamber Orchestra.

He has led opera productions featuring works by Handel, Hasse, Keiser, Monteverdi, and Telemann at venues including Bielefeld, Magdeburg, Gießen, Osnabrück, and Darmstadt, as well as at the Handel Festivals in Göttingen and Halle/Saale.

In 1980, Schneider was appointed professor at the Berlin University of the Arts (UdK Berlin); since 1983, he has been teaching at the Frankfurt University of Music and Performing Arts, where he established the Institute for Historical Performance Practice with its own master's program.

In 2000, he was awarded the Telemann Prize of the City of Magdeburg for his contributions to the work of this composer.

cpo 555 786-2

Co-Production: **cpo**/Deutschlandfunk

Recording: Ev. Festeburgkirche Frankfurt/Main, 22-25 August 2025

Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Uwe Walter

Executive Producers: Jochen Hubmacher (Deutschlandfunk) / Burkhard Schmilgun (**cpo**)

Cover: Niccolò Renieri, "Pandora", 1650; Venice, Ca' Rezzonico

© Photo: akg-images / Cameraphoto 2026

Photography: Michael Schneider (p. 9), Yat-ho Tsang (p. 10), Marco Borggreve (p. 16)

English Translation: Erik Lloyd Dorset

Design: Lothar Bruweleit

Editor: Frederik Wittenberg

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2026 – Made in Germany

cpo



Digital Booklet

La Stagione Frankfurt

cpo 555 786-2