

Beethoven

Piano Concerto no.4

Coriolan & Die Geschöpfe des Prometheus Overtures

KRISTIAN BEZUIDENHOUT *fortepiano*

PABLO HERAS-CASADO

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Piano Concertos #2

Coriolan

- 1 | **Overture** op. 62 in C minor / *Ut mineur* / c-Moll 7'29
Allegro con brio

Piano Concerto no. 4 op. 58

G major / *Sol majeur* / G-Dur

- 2 | I. Allegro moderato 18'35
3 | II. Andante con moto 4'55
4 | III. *Rondo*. Vivace 9'44

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43

Les Créatures de Prométhée / The Men of Prometheus

- 5 | **Overture**. *Adagio* - *Allegro molto con brio* 4'53

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
<i>Violins 2</i>	Beatrix Hülsemann, Christa Kittel, Kathrin Tröger, Jörn-Sebastian Kuhlmann, Ildiko Sajigo, Lotta Suvanto, Hannah Visser
<i>Violas</i>	Annette Schmidt, Ulrike Kaufmann, Christian Goosses, Werner Saller, Corina Golomoz
<i>Cellos</i>	Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Ute Petersilge, Andreas Voss
<i>Double basses</i>	Dane Roberts, James Munro, Miriam Shalinsky
<i>Flutes</i>	Daniela Lieb, Lorenzo Gabriele
<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, Almut Rux
<i>Timpani</i>	Charlie Fischer

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 ut 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.

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 public. 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”*¹.

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 ? 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”*².

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 manière.

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.

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* murmuré³. 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 “Besonders aber bitte ich Euer Hochedlen diese Lieder niemanden 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.

² Plantinga, Leon, “When did Beethoven Compose his Third Piano Concerto ?”, *Journal of Musicology*, vol. 7, n° 3 (été 1989), p. 2.

³ 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.

“*Pourquoi en faites-vous autant, là ? La seule chose qu'on attend ici du soliste, c'est présenter sa carte de visite !*” – déclara Richard Strauss à Edwin Fischer au cours d'une répétition, alors que le soliste venait d'interpréter les premières mesures du *Quatrième Concerto pour piano et orchestre* en Sol majeur op. 58 en le surchargeant d'intentions expressives. Comment doit-on jouer ce début ? Peut-être faut-il étirer insensiblement l'accord initial afin que l'auditeur, invité à tendre l'oreille pour suivre la résonance jusqu'à sa disparition complète, puisse comprendre pourquoi les attaques suivantes s'insurgent contre l'évanouissement de cette amorce en Sol majeur ; quant à la dernière mesure de ce thème joué à découvert par le piano, sans doute devrait-on la laisser en suspens, telle une question apparemment sans réponse, une pause “au bord du silence”⁴, qui permette de saisir l'impossibilité de tout prolongement linéaire et la nécessité du *pianissimo* dont se nuance l'écho – dans la tonalité de Si majeur ! – que les cordes semblent renvoyer du lointain.

Jamais concerto de soliste n'avait commencé par une séquence dévolue à lui seul ; de même, personne ne se souvenait avoir entendu pareil mouvement lent où piano et orchestre ne se rejoignent pas une seule fois. Cette dernière singularité incita Carl Czerny à vaticiner qu'on ne pouvait s'empêcher de “se représenter une scène dramatique tirée de quelque tragédie antique”. Plus concrètement, Adolf Bernhard Marx évoque la rencontre d'Orphée (le soliste), descendu au royaume d'Hadès pour y chercher Eurydice, avec les Furies (les cordes), qui martèlent par des “no!” cinglants leur refus de laisser partir la défunte, avant de céder aux suppliques du musicien. Cette scène, jusqu'à l'image des divinités implacables tapies dans l'ombre, se trouve transmuée en sons de manière si convaincante qu'on serait presque amené à remettre en question le rejet de toute musique directement imitative, formulé à plusieurs reprises par Beethoven selon divers témoignages de l'époque, si n'émergeait toutefois une explication, étayée par les premières mesures de l'œuvre, qui réduit la scène dans l'Hadès au simple rang de superstructure d'une intention plus fondamentale.

À l'instar de Mozart, Beethoven a d'abord écrit ses concertos pour piano pour lui. Sa manière de composer se singularise cependant par la prise de conscience du caractère inéluctable de la surdité, qui l'empêchera sans doute dans un futur proche de jouer lui-même ces concertos en public. La séquence introductive de l'opus 58 sort suffisamment de l'ordinaire pour pouvoir être comprise comme le sceau d'un isolement croissant ; dans l'*Andante con moto*, Orphée / Beethoven est en quête d'une existence passée qu'il ne peut retenir. Le royaume de Hadès ne pourrait-il pas être assimilé à ce tourbillon d'idées suicidaires dont témoigne le “Testament de Heiligenstadt”⁵, et l'enchaînement entre le deuxième mouvement et le *Rondo* final (avec son début en Ut majeur), à la décision de faire front contre l'adversité pour franchir le passage “de la nuit à la lumière” ? Aussi frustrantes que soient les tentatives d'expliquer avec nos pauvres mots ce qu'est la musique et ce qu'elle exprime, ne serait-il pas absurde d'évoquer les œuvres écrites durant ces années-là en faisant abstraction de la détresse éprouvée face aux progrès de sa surdité, et de passer sous silence cette fureur créatrice, cette joie engendrée par l'accomplissement, qui lui font oublier son infortune ? La stricte confrontation entre l'individuel et le collectif qui imprègne l'*Andante con moto* central, Beethoven l'impose également aux mouvements extrêmes avec une rigueur qui parle un tout autre langage. Dans l'*Allegro moderato* initial, le piano ne parvient jamais à rallier le thème de marche qui conclut le premier groupe thématique. Par ailleurs, il lui est tout juste permis de broder autour du second thème, dont il ne peut s'emparer – et encore travesti sous les oripeaux d'une “fausse” tonalité –, qu'au moment de la cadence soliste. Le finale ne lui laisse d'autre latitude que de répondre au premier thème, voire de le varier : ici encore, le soliste demeure “en dehors”, ou peu s'en faut. C'est ainsi que Beethoven s'attache à convertir ce qui s'exposait, dès le début de l'œuvre, comme succession en combinaison ; parce que l'équivalence entre auteur et soliste lui tient à cœur, il éprouve le besoin de (com)poser en franc-tireur. Il faut attendre la toute fin de l'œuvre pour que le maître de Bonn engage le thème principal du dernier mouvement, dans une variante lyrique, sur la voie d'un canon serré entre le soliste et les bois de registre grave – délibérément trop tard ? Écrit en 1805-1806, peu après l'*Appassionata* – cette “pièce virtuose du désespoir” (Joachim Kaiser) –, le plus personnel de tous les concertos beethoveniens fait voler en éclats, grâce à ces moments d'aveu, les conventions de plus en plus astreignantes que faisait peser sur le genre l'agrandissement des salles de concert.

L'opus 62 de Beethoven n'est pas une ouverture servant d'introduction “à la tragédie *Coriolan*” : sur l'autographe⁶, le compositeur a effacé la mention „zum Trauerspiel *Coriolan*” pour ne laisser subsister que l'annotation „overtura Composta da L. v. Beethoven” ; l'œuvre en est d'autant plus nettement une ouverture sous le signe de **Coriolan** – au sens où l'entendait la théorie esthétique de Johann Georg Sulzer, selon laquelle une ouverture devrait “posséder le caractère propre à plonger le spectateur dans la disposition d'esprit et de sensibilité (*Gemüt*) qu'exige la pièce de théâtre dans son ensemble”. Le musicien parvient à relever le défi en livrant une musique d'une grande force

de suggestion, même en l'absence de toute représentation théâtrale subséquente : composée en 1807, son ouverture *Coriolan* n'a sans aucun doute jamais été exécutée en prélude à la représentation scénique de la tragédie de Heinrich Joseph von Collin. Celle-ci avait été donnée de nombreuses fois à Vienne, entre 1802 et 1804, si bien que Beethoven pouvait supposer le sujet connu du public. Le drame d'un héros à l'image négative ne pouvait que séduire Beethoven durant ces années situées entre la composition de la *Troisième Symphonie “Héroïque”* et celle de la *Cinquième Symphonie*. De surcroît, une relation d'amitié le liait à l'auteur de la pièce. Pour un peu, on serait tenté d'évoquer la création d'un genre nouveau – l'ouverture de concert –, et d'y déceler par ailleurs la préfiguration du poème symphonique.

Le compositeur a probablement été aussi séduit par la perspective de conjuguer ce contenu programmatique et les contraintes d'une forme rigoureuse, dont témoigne avant tout la limpide caractérisation des thèmes – le premier est associé à Coriolan, tandis que le second illustre la douce modération et le désir de paix des femmes liées au héros⁷. Beethoven pouvait élaborer – comme dans le premier mouvement de la Cinquième Symphonie – une forme sonate extrêmement dense, dotée de contrastes thématiques exemplaires, tout en étant certain que le public établirait automatiquement les correspondances avec l'intrigue romaine.

Chez les auteurs antiques, mais aussi dans les adaptations de Shakespeare (dont la pièce resta très probablement ignorée du compositeur) et de Brecht, Coriolan est assassiné soit par ses anciens ennemis, les Volsques, soit par les plébéiens romains ; la tragédie de Collin opte pour une autre issue : submergé par la honte et le remords, le héros met lui-même fin à ses jours. Ce dénouement moralisateur, qui consacre en définitive la pertinence des reproches adressés par les femmes, a sans doute fait particulièrement l'affaire de Beethoven, dans la mesure où il lui permettait d'achever sa composition, à l'instar des dernières mesures de la marche funèbre dans l'*Héroïque*, sur un thème en proie à la dislocation, dont il ne reste que des bribes de souvenirs, et qui se dissipe dans les ténèbres.

Ici, c'est bien l'argument qui semble faire loi, si n'était attribué en même temps à Coriolan ce qui pouvait encore passer, au début, pour la figuration musicale – celle d'un genre dramatique agité, en l'occurrence. Qui plus est, la figure de Coriolan se retrouve aussi bien dans les passages à l'unisson brusquement tailladés que dans les soudaines ruptures de ton. Jamais rien de semblable n'était sorti de la plume de Beethoven. Le sujet tiré de l'histoire romaine fut certainement le bienvenu, car il lui permettait de justifier cette musique d'une audace qui met en pièces le respect des bienséances.

Un “ballet héroïque et allégorique” – c'est ainsi que le programme de la création désigne **Les Créatures de Prométhée**, auquel Beethoven commença à travailler juste après la Première Symphonie, en collaboration avec le célèbre danseur et chorégraphe Salvatore Viganò. Peu de personnages mythologiques ont connu au fil du temps des interprétations aussi diverses que celle de Prométhée. À la fin du XVIII^e siècle, le Porte-Feu devient la figure symbolique cristallisant tous les rêves d'émancipation et de progrès : la génération montante lui donne les traits de Napoléon Bonaparte, qui suscite parmi les chefs de file de l'idéalisme progressiste – Kant, Hölderlin, Hegel, Schelling – un élan d'enthousiasme que viendra briser le sacre impérial en 1804. Quelques années avant la création du ballet signé par Beethoven et Viganò, le 28 mars 1801, Vincenzo Monti avait écrit un poème intitulé *Prometeo* à la gloire du général révolutionnaire, acclamé alors par tous les Italiens qui voulaient libérer leur patrie du despotisme autrichien.

Ce contexte permet non seulement d'éclairer le destin du seizième et dernier numéro de la partition, dont le thème sera réutilisé par le compositeur dans le finale de sa *Symphonie “Héroïque”*, mais aussi d'apprécier, dans l'Ouverture, l'élévation du discours musical, perceptible aussi bien dans les accords foudroyants du début et dans la mélodie qui s'ensuit, transfigurée en hymne, que dans l'impétueux *Allegro molto con brio*, dont le thème principal donne l'impression d'être le modèle réduit de l'*Allegro con brio* du mouvement initial de la *Première Symphonie*. L'ambition à l'œuvre dans cette dernière, mais aussi les associations d'idées engendrées par le sujet emprunté ici à la mythologie, constituèrent autant d'aiguillons pour Beethoven, la première de ses ouvertures se devant de ne démentir en rien.

PETER GÜLKE
Traduction : Bertrand Vacher

4 NdT : En français dans le texte.

5 NdT : Accablé par les progrès de la surdité, Beethoven songe au suicide. Le 6 décembre 1802, il écrit à ses frères une lettre d'adieu qu'il n'enverra jamais. Retrouvée après sa mort, elle est devenue célèbre sous le nom de *Heiligenstädter Testament*.

6 NdT : Conservé sous la cote BH 63 dans les archives de la maison de Beethoven à Bonn, le manuscrit a été numérisé par ses soins (cf. pochette du présent album) et rendu public sur le site www.beethoven.de.

7 NdT : Issu d'une famille patricienne, le général Caius Marcius Coriolanus se distingua dans la guerre contre les Volsques. Les tribuns de la plèbe, dont il était l'ennemi farouche, obtinrent son exil vers 490 av. J.-C. – blessé dans son orgueil, Coriolan mit alors ses talents de stratège au service des Volsques, qu'il conduisit de victoire en victoire jusqu'aux portes de Rome. Le Sénat décida de lui envoyer une délégation de femmes romaines, avec à leur tête sa mère Veturie et Volturne, son épouse. Les pleurs des deux femmes purent fléchir le général, qui leva le siège. Cf. Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, “Vie de Coriolan”, 21-39.

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.

Beethoven, 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.¹ 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 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*.² 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.

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.

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*.³ 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 is 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 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).

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

³ 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.

Why are you doing so much there? All you have to do is present your visiting card!’ Thus spake Richard Strauss to Edwin Fischer on one occasion when he, as conductor, felt that the pianist had played the first bars of the G major Concerto op.58 too portentously. So how *should* it be played? Perhaps by stretching out the first chord imperceptibly, so that one is invited to listen to its lingering resonance, and therefore understands why the ensuing keystrokes lodge their protest against the fading away of the initial G major; and then, at the end of the solo bars, by leaving them hanging in seemingly unanswerable open-endedness, a moment ‘au bord du silence’ which makes it clear that a linear continuation is not possible, and the only response can be the *pianissimo* echo in the strings that floats in as if from far away – in B major!

There had never been such an opening to a solo concerto before. Likewise, never before had soloist and orchestra played a whole movement without ever coming together, as happens in the slow movement here. Carl Czerny solemnly declared that one ‘could not but imagine a scene from an ancient tragic drama’. More concretely, Adolf Bernhard Marx evoked the encounter between Orpheus (the soloist), seeking Eurydice in Hades, and the Furies (the strings), who thunder ‘No!’ at him, but later yield to his pleas. This notion, right down to the Eumenides lurking in the darkness, can be found so plausibly translated into sound that one might ask where the result leaves Beethoven’s frequently attested rejection of directly imitative music, were it not possible to find an explanation, confirmed by the work’s opening, that demotes the Hades scene to the role of superstructure of a graver intention. Like Mozart, Beethoven composed piano concertos, in the first instance, for himself to perform. Here, however, he was writing in the knowledge that he would not escape his increasing deafness, and would in the foreseeable future become unable to play concertos. That beginning is unusual enough in itself to be understood as a seal of isolation. In the ensuing Andante con moto, Orpheus/Beethoven searches for an earlier life, but does not find it or rather cannot keep it in its grasp. Might the reference to Hades even be connected with the suicidal thoughts evoked in the ‘Heiligenstadt Testament’, and the transition to the finale – which enters in C major – with the composer’s decision to face up to his destiny and pass over ‘from darkness to light’? However inadequate verbal explanations are to get even halfway towards expressing what music is and says, how could we not take the increasingly deaf composer’s afflictions into consideration when discussing the music of these years, or ignore the excesses of creative fury, of joy gained through accomplishment, that allowed him to forget those sufferings?

The consistency with which Beethoven imposes on the outer movements too the strict opposition found in the Andante con moto, the confrontation between the partners, speaks a different language. In the first movement, the soloist never gets round to playing the march-like theme that concludes the first thematic group; while the piano is allowed merely to embroider the second theme, and only appropriates it – even then, in the ‘wrong’ key – in the solo cadenza. Similarly, the soloist is only ever permitted to answer or vary the first theme of the finale, remaining almost ‘outside’. In this way, Beethoven translates the *succession* (*Nacheinander*) of the forces in play exposed at the beginning of the work into a *co-operation* (*Miteinander*) between them; because he takes the identity of author and soloist seriously, he must compose himself as an outsider. Only at the very end does he propel a cantabile variant of the finale’s main theme into a tightly knit canon between the soloist and the lower woodwind instruments – deliberately ‘too late’? Composed in 1805/06, shortly after the ‘Appassionata’ Sonata – a ‘virtuoso work of despair’ (Joachim Kaiser) – this most personal of Beethoven’s concertos, thanks to its confessional moments, demolishes the ever more conventional constraints imposed on the genre by the need to present it to larger audiences.

Beethoven’s op.62 is not an overture ‘to the tragedy of *Coriolan*’: he deleted the inscription ‘zum Trauerspiel *Coriolan*’ in his autograph and replaced it with ‘overtura Composta da L. v. Beethoven’. But it is all the more clearly an overture ‘under the sign of *Coriolan*’ – following the precept of the aesthetic theorist Johann Georg Sulzer that overtures should possess a ‘character that places the audience in a frame of mind which demands the ensuing play in its entirety’. Here, without the play following, Beethoven achieves this in a highly suggestive manner; his overture, composed in 1807, probably never actually preceded a performance of Heinrich Joseph von Collin’s tragedy *Coriolan*. But the play had been performed frequently in Vienna between 1802 and 1805, and Beethoven could therefore assume that his audience was familiar with the subject matter. It is obvious that the dramatic story of an antihero tempted him in the years between the *Eroica* Symphony and the Fifth. Moreover, he knew the author well. One could almost speak of the founding of a new genre, the concert overture, and, into the bargain, a pointer to the later ‘symphonic poem’.

A further enticement for Beethoven may have been the plausibility of linking the ‘programme’ with the requirements of a strict form, especially perceptible in the clear attribution of the themes – the first to *Coriolan*, the second to his womenfolk pleading for moderation and peace. As in the first movement of his Fifth Symphony, Beethoven had the opportunity to compose a highly condensed sonata structure displaying exemplary contrasts while at the same time being able to count on automatically arising associations with the subject of the turncoat *Coriolanus*.⁴

Unlike the versions of the ancient authors and those of Shakespeare (whose tragedy Beethoven probably did not know) and Brecht, in which *Coriolanus* is slain by the plebeians or by his former opponents the Volscians, in Collin’s play he kills himself, filled with shame and remorse. This ‘moral’ twist, which ultimately bears out the attitude of the women, may also have suited Beethoven, in that it suggested to him the ingenious conclusion, reminiscent of the ending of the Marcia funebre in the *Eroica*, with the disintegrating theme, recalled only in fragmentary fashion, sinking into darkness.

Here the programme really does seem to command, were it not that at the same time *Coriolan* is assigned what at first one might still take for mere musical figuration – admittedly of a dramatically agitated kind. Beyond this, the character of *Coriolan* is also present in abruptly truncated unisons and sudden breaks. Beethoven had never written anything of this kind before; he may well have welcomed the overture’s subject, because it helped to justify such ruggedly daring music.

‘Heroisch-allegorisch’ was the term a playbill of the time used to describe the ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* (The creatures of Prometheus), on which Beethoven began work with the prominent ballet master Salvatore Viganò immediately after composing his First Symphony. No mythological figure has been assessed so diversely over the centuries as Prometheus. Towards the end of the eighteenth century, the Bringer of Fire became a symbolic figure onto whom all hopes of emancipation and progress were projected; they were embodied at that time by Napoleon Bonaparte, who counted enthusiastic advocates among the progressive minds of Europe – including Kant, Hölderlin, Hegel and Schelling – until he had himself crowned emperor. A few years before Beethoven’s ballet (premiered on 28 March 1801), Bonaparte had been hailed as the liberator of Italy from Austrian despotism in Vincenzo Monti’s poem *Prometeo* (1797).

This context helps not only to explain the subsequent fortunes of a theme that appears for the first time among the sixteen numbers of the ballet and whose history extends to the finale of the *Eroica*, but also the ‘elevated’ tone of its Overture: the explosive chords at the beginning, the hymnic melody that follows, and the impetuous Allegro molto con brio main section, which resembles an extremely condensed blueprint of the opening Allegro con brio of the First Symphony. Given the ambition of that recent work, not to mention the lofty associations of the subject matter of this, the first overture he had composed, Beethoven could on no account afford to fall short of expectations here.

PETER GÜLKE
Translation: Charles Johnston

4 The Roman general Caius Marcius Coriolanus, scion of a patrician family, distinguished himself in the war against the Volscians. The tribunes of the plebs, to whom he was fiercely opposed, obtained his exile around 490 BCE. Wounded in his pride, Coriolanus then placed his strategic skills at the service of the Volscians, whom he led from victory to victory until they reached the gates of Rome. The Senate sent him a delegation of Roman women, led by his mother Veturia (renamed Volumnia in Shakespeare’s play) and his wife Volumnia (Virgilia in Shakespeare). The tears of the two women moved him to raise the siege. The story is related by Plutarch in his *Lives of the Noble Greeks and Romans*. (Translator’s note, adapted from the French with thanks.)

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 energieverzehrenden 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.

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.¹ 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 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.*“

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.

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 Grundausstattung 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 aufgekommenen 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 klangfarbreiche und sangliche Kopie eines Graf-Flügels (Rodney Regier, 1989) der Edwin Beunk gehört.

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.² 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 Wolln

¹ Tragischerweise 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).

² 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.

„Warum machen S' denn da sovie ? Da müssen'S doch nur Ihre Visitenkarte abgeben!“, hat Richard Strauss zu Edwin Fischer gesagt, als dieser die ersten Takte im G-Dur-Konzert op.58 zu bedeutungsschwer gespielt hatte. Wie soll man's spielen? – den ersten Akkord vielleicht unmerklich gedehnt, so daß man dem Nachklang nachzuhören eingeladen ist und versteht, weshalb die Anschläge danach Widerspruch gegen das Verklingen des G-Dur-Anschlags anmelden; und am Ende der Solo-Takte diese in scheinbar unbeantwortbarer Offenheit hängenlassend, einem „*au bord du silence*“, welches begreiflich macht, daß geradlinige Fortsetzung nicht möglich ist, eben nur jenes „pp“ wie von ferne – H-Dur! – herüberklingende Echo der Streicher.

So einen Anfang hat es in einem Solokonzert zuvor nicht gegeben, ebenso wenig, daß Solist und Orchester im langsamen Satz nie zusammenkommen. Man könne „nicht umhin“, orakelte Carl Czerny, „sich eine antike dramatisch-tragische Szene zu denken“. Konkret spricht Adolf Bernhard Marx von der Begegnung des im Hades nach Eurydike suchenden Orpheus (= der Solist) mit den Furien (= die Streicher), die ihm ihr „no“ entgegendonnern, später aber nachgeben. Das findet sich, bis zu den im Dunkel sich Verkriechenden, so plausibel in Töne übersetzt, daß man fragen kann, wie es hier mit Beethovens mehrmals bezeugter Ablehnung direkt abschildernder Musik bestellt sei, läge nicht eine durch die Eröffnung bestätigte Erklärung nahe, die die Hades-Szene zum Überbau einer wichtigeren Intention herabstuft! Wie Mozart hat Beethoven Klavierkonzerte vorab für sich selbst geschrieben. Hier aber komponiert einer, der weiß, daß er der Ertaubung nicht entgehen wird, daß er in absehbarer Zeit Konzerte nicht mehr wird spielen können. Jener Anfang für sich ist schon ungewöhnlich genug, um als Siegel von Vereinsamung verstanden zu werden, im *Andante con moto* suchen Orpheus/Beethoven früheres Leben, finden es nicht bzw. können es nicht festhalten. Hat der Hades gar mit Selbstmordgedanken zu tun, von denen das *Heiligenstädter Testament* spricht, der Übergang ins Finale – zunächst C-Dur – hingegen mit dem Entschluß, standzuhalten – „Durch Nacht zum Licht“?

So wenig verbale Erklärungen auch nur halbwegs treffen, was Musik ist und sagt – wie könnten die Nöte des Schwerhörigen von der Musik jener Jahre weggedacht, Überhöhungen im Schaffensfuror, in der Freude am Vollbringen unterstellt werden, die das vergessen machen?

Die Konsequenz, mit der Beethoven das im *Andante* strikte Gegeneinander der Partner auch den Ecksätzen auferlegt, spricht eine andere Sprache. Im ersten Satz kommt der Solist nie zum marschartigen Nachsatz im ersten Themenkomplex, darf das zweite Thema nur umspielen, bekommt es – in einer „falschen“ Tonart – lediglich in der Solokadenz zu fassen; das erste Thema im Finale darf er nur beantworten bzw. variieren, bleibt fast „draußen“. Dergestalt übersetzt Beethoven das am Werkbeginn exponierte Nacheinander ins Miteinander; weil es ihm ernst ist mit der Identität von Autor und Solist, muß er sich als Außenseiter komponieren. Lediglich ganz am Ende treibt er eine kantable Variante des Finalthemas in einen eng geführten Kanon zwischen Solist und tiefen Holzbläsern – absichtlich „zu spät“?

In den Jahren 1805/06 entstanden, kurz nach der *Appassionata*, einem „Virtuosenstein der Verzweiflung“ (J. Kaiser), sprengt das persönlichste seiner Konzerte dank der bekennenden Momente die angesichts großer Auditorien allemal konventionelleren Verbindlichkeiten.

Eine Ouvertüre „zum Trauerspiel Coriolan“ ist's nicht, Beethoven hat die Beischrift gestrichen und durch „*overtura Composta da L. v. Beethoven*“ ersetzt; umso deutlicher eine Ouvertüre „im Zeichen von Coriolan!“ – im Sinne der Anweisung des Ästhetiker J.G. Sulzer, Ouvertüren sollten den „Charakter haben, der den Zuschauer in eine Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stück im Ganzen verlangt“. Ohne daß das Stück folgt, besorgt Beethoven das auf hochsuggestive Weise; das 1807 komponierte Stück ist einer Aufführung des Trauerspiels von Heinrich Joseph von Collin wohl nie vorangestellt gewesen. Zwischen 1802 und 1805 war es in Wien oft gespielt worden, mithin konnte Beethoven Kenntnis des Stoffes beim Publikum voraussetzen. Daß die dramatische Geschichte eines negativen Helden ihn in den Jahren zwischen *Eroica* und *Fünfter Sinfonie* verlockte, liegt auf der Hand. Überdies kannte er den Verfasser gut. Fast ließe sich von Gründung eines neuen Genres sprechen, der Konzertoouvertüre, darüber hinaus von Wegweisung zur späteren „Sinfonischen Dichtung“.

Eine weitere Verlockung könnte die plausible Verknüpfung des „Programms“ mit den Maßgaben einer strengen Form dargestellt haben, greifbar zumal in der klaren Zuordnung der Themen – Coriolan zum ersten, den um Mäßigung und Frieden flehenden Frauen zum zweiten. Beethoven konnte, wie im ersten Satz der *Fünften Sinfonie*, eine hochverdichtete, mit exemplarischen Kontrasten besetzte Sonatenform komponieren und zugleich automatisch sich einstellender Assoziationen mit dem Coriolan-Stoff sicher sein.

Anders als bei den antiken Autoren, bei Shakespeare (dessen Drama Beethoven wohl nicht kannte) und Brecht, wo Coriolan vom Volk bzw. seinen Gegnern erschlagen wird, richtet er bei Collin voller Scham und Reue sich selbst. Die insofern „moralische“, letztlich den Frauen Recht gebende Wendung mag Beethoven auch entgegengekommen sein, weil sie den ingeniosen Schluß nahelegte, dem Ende der *Marcia funebre der Eroica* ähnlich mit einem zerflatternden, nur bruchstückhaft erinnerten, im Dunkel versackenden Thema.

Hier scheint nun wirklich das Programm zu regieren, würde sich nicht zugleich als Coriolan zugeordnet erweisen, was man anfangs noch als – freilich dramatisch beunruhigte – Spielfigur ansehen könnte. Darüber hinaus steckt Coriolan in brüsk abgeschnittenen Unisoni ebenso wie in den jähen Abbrüchen. Derlei hatte Beethoven bisher nicht geschrieben; der Stoff mag ihm auch willkommen gewesen sein, weil er eine unhöflich gewagte Musik rechtfertigen half.

„*Heroisch-allegorisch*“ nannte ein Theaterzettel damals das *Prometheus*-Ballett, an dem Beethoven mit dem prominenten Ballettmeister Salvatore Viganò im Anschluß an die *Erste Sinfonie* zu arbeiten begann. Keine mythologische Gestalt ist im Laufe der Jahrhunderte so unterschiedlich bewertet worden wie Prometheus. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Feuerbringer zur Symbolfigur, auf die sich alle Hoffnungen auf Emanzipation, Fortschritt etc. projizieren ließen, dahinter aktuell Napoleon Bonaparte, der bis zur Kaiserkrönung in Europas progressiven Köpfen – u.a. Kant, Hölderlin, Hegel, Schelling – begeisterte Fürsprecher hatte. Knapp vor jenem Ballett war er in einer italienischen Dichtung mit dem Titel *Prometeo* als Befreier von der österreichischen Despotie bejubelt worden.

Das hilft nicht nur, die bis zum *Eroica*-Finale reichende Nachgeschichte eines innerhalb der 16 Nummern des Ballettes erstmalig erscheinenden Themas erklären, sondern auch den „hohen“ Ton der Ouvertüre: die sprengenden Akkorde zu Beginn, die hymnisch gehöhte Melodie danach ebenso wie den impetuoson *Allegro*-Hauptsatz, der wie eine aufs Äußerste verknappte Blaupause des *Allegros* der *Ersten Sinfonie* anmutet. Hinter deren Anspruch, auch dank der mit dem Stoff verbundenen Assoziationen, durfte Beethoven in dieser ersten von ihm komponierten Ouvertüre keinesfalls zurückbleiben.

PETER GÜLKE

“Beethoven vivant !” Derrière l'apparente banalité de l'expression, une démarche réunit l'ensemble des artistes harmonia mundi impliqués dans cette collection 2020-2027, entre le 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven et le 200^e anniversaire de sa mort. Au-delà des clichés, tel celui du misanthrope conduit à concevoir les constructions sonores les plus élaborées de son temps sans pouvoir en entendre le moindre résultat, se cache un homme, un vrai, fait de chair et d'os, en prise quotidienne avec la matière musicale entre autres misères de la condition humaine. Appréhender un “Beethoven vivant” revient à essayer de se glisser, autant que possible, dans la peau de ces Viennois qui l'ont entendu pour la première fois au tournant du XIX^e siècle : les plus privilégiés d'entre eux jouissaient parfois de la possibilité d'entendre la “divine musique” d'un Haydn et d'un Mozart, hérauts de ce que nous appelons aujourd'hui le *style classique*. Foin des conventions ! Beethoven sera le plus novateur de ces *Classiques*, et de fait, le fossoyeur d'une époque issue de l'Ancien Régime, à l'heure où déjà, pointe le Romantisme échevelé d'un Berlioz ou celui, plus délicat, d'un Schubert. Eux-mêmes participeront, parfois à leur corps défendant, à l'érection de la “Statue du Commandeur” Beethoven ; on connaît la suite, symbolisée notamment par le portrait de Joseph Karl Stieler, devenu lui-même icône avant d'être détourné par Andy Warhol, etc.

Il n'est pas très difficile de deviner, derrière tout cela, un créateur d'une tout autre consistance, en prise avec la matière musicale comme Rodin le sera plus tard avec la glaise. Mais si l'on veut aller plus loin, commence alors un long travail d'exploration : il faut consulter les manuscrits, couverts de ratures, comparer les éditions originales, bousculer les traditions d'interprétation si nécessaire. Ce travail d'*interprète* au sens propre se situe au cœur du projet harmonia mundi. Par exemple, les symphonies seront jouées non seulement sur instruments d'époque (et parfois sans “chef” au sens moderne du terme), mais aussi en compagnie d'autres œuvres marquantes de leur temps. Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin ont su mettre en perspective *Le Portrait musical de la nature* d'un certain Knecht (ca 1784) avec la *Symphonie Pastorale*, de vingt-trois ans sa cadette, et ceux des *Siècles*, la *Symphonie à 17 parties* de Gossec (1809) avec la presque contemporaine *Cinquième* (1808). Pablo Heras-Casado raconte l'histoire de la *Neuvième* en remontant à sa source, l'énigmatique *Fantaisie chorale*. Et quoi de plus excitant pour Kristian Bezuidenhout que de relever sur un piano d'époque le défi des Concertos face aux virtuoses du Freiburger Barockorchester ? Andreas Staier explore ce moment crucial où Beethoven, au bord du désespoir, s'engage dans “un nouveau chemin”. Avec la *Missa Solemnis*, René Jacobs questionne le rapport entre l'artiste et son Créateur ; dans *Leonore*, il décèle un idéal d'opéra que ne sera jamais *Fidelio*.

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

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

© harmonia mundi 2020

“Beethoven alive!” Behind the seeming banality of the expression lies an approach shared by all the harmonia mundi artists involved in this 2020-2027 collection, which will run from the 250th anniversary of Beethoven's birth to the 200th anniversary of his death. Behind the story of the misanthrope who came to conceive the most elaborate musical structures of his time without being able to hear a single note of how they sounded, there hides a man, a real man of flesh and blood, who grappled with the matter of music every day of his life, along with other miseries of the human condition. To grasp what ‘Beethoven alive’ can be is to try, as far as possible, to get inside the skin of those Viennese who first heard him at the turn of the nineteenth century: the most privileged among them sometimes enjoyed the opportunity to hear the ‘divine music’ of Haydn and Mozart, the heralds of what we now call *the Classical style*. A fig for convention! Beethoven was to be the most innovative of these ‘Classical composers’, and, indeed, was to lay to rest the trappings of an era still beholden to the Ancien Régime, at a time when the extravagant Romanticism of a Berlioz or the more delicate version of it favoured by Schubert was already in the bud. Both these men played a role, sometimes despite themselves, in the erection of the ‘Commendatore’s statue’ of Beethoven; we know what happened after that, symbolised in particular by the portrait of Joseph Karl Stieler, which became an icon in its turn before being hijacked by Andy Warhol.

It is not very difficult to perceive, behind everything, a creator of a quite different substance, moulding musical material as Rodin would later mould his clay. But if we want to go further than that, a long process of exploration begins: we must consult the manuscripts with their multiple erasures, compare the contemporary editions, shake up the performing traditions if necessary. This process of *interpretation*, in the literal sense, lies at the heart of harmonia mundi's project. For example, the symphonies will be performed not only on period instruments (and sometimes without a ‘conductor’ in the modern sense of the word), but also in the company of other outstanding works of their time. The musicians of the Akademie für Alte Musik Berlin have chosen to set the *Pastoral* Symphony in perspective with *Le Portrait musical de la nature* of the little-known Knecht, written twenty-three years before it (c. 1784), while the members of Les Siècles pair Gossec's *Symphonie à 17 parties* (1809) with its almost exact contemporary, Beethoven's Fifth (1808). Pablo Heras-Casado tells the story of the Ninth by going back to its source, the enigmatic Choral Fantasy. And what could be more exciting for Kristian Bezuidenhout than to take up the challenge of the concertos on a period fortepiano alongside the virtuosos of the Freiburger Barockorchester? Andreas Staier explores that crucial moment when Beethoven, on the brink of despair, embarked on ‘a new path’. With the *Missa Solemnis*, René Jacobs explores the relationship between the artist and his Creator; he identifies, in *Leonore*, an operatic ideal that *Fidelio* was never to achieve.

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

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

Translation: Charles Johnston

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

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

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

2019-2021 RELEASES



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

Missa Solemnis
RIAS-Kammerchor
Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos

Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'

Vol. 3: nos. 1 & 3

Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado

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

Triple Concerto

Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Symphonies nos. 1 & 2

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

Symphony no. 3 'Eroica'

With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphonies nos. 4 & 8

With **WRANITZKY, Grande sinfonie caractéristique pour la paix avec la République française op. 31**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 5

With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 6 'Pastoral'

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

Symphony no. 7

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)
Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'

Choral Fantasy 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

Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets

Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)

Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)

Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)
Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5

Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Two Cello Sonatas op. 102

Roel Dieltiens, cello
Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS

2019-2021 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos

Diabelli Variations

Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohávek, conducting

Chamber Duos & Trios

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies

transcribed for piano by FRANZ LISZT

Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier,
Alain Planès, Paul Badura-Skoda,
Jean-Louis Haguenauer,
Georges Pludermacher

KRISTIAN BEZUIDENHOUT & FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Rappel discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Concerto for piano no. 2 op. 11

Symphony no. 1 op. 40

Overture zum Märchen von der schönen Melusine op. 32

Pablo Heras-Casado, conducting

HMM 902369

Double Concerto for violin and piano

Piano Concerto in A minor

Gottfried von der Goltz, violin & conducting

HMC 902082



Already available



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Concertos

Nos. 2 & 5 “Emperor”

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Freiburger Barockorchester

Pablo Heras-Casado, conducting

HMM 902411





All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

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

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

harmonia mundi musique s.a.s.

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

Enregistrement : Décembre 2017, Ensemblehaus Freiburg (Allemagne)

Direction artistique et montage : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

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

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

Maquette : Atelier harmonia mundi