

BEETHOVEN & THE ITALIANS

Symphonies Nos. 5, 6 & 7

CHERUBINI | ROSSINI | SPONTINI

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

ENRICO ONOFRI

*amore
& furia*

beethoven in his day

CD 1	
LUIGI CHERUBINI (1760-1842)	
1	'Médée' Overture 7'33
LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)	
Symphony No. 5 in C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll Op. 67	
2	I. Allegro con brio 6'53
3	II. Andante con moto 8'39
4	III. Allegro 4'46
5	IV. Allegro 11'21
GASPARE SPONTINI (1774-1851)	
6	'Olimpie' Overture 8'46
CD 2	
LUDWIG VAN BEETHOVEN	
Symphony No. 6 'Pastoral' in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur Op. 68	
1	I. <i>Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.</i> Allegro ma non troppo 10'50
2	II. <i>Szene am Bach.</i> Andante molto moto 12'20
3	III. <i>Lustiges Zusammensein der Landleute.</i> Allegro 5'06
4	IV. <i>Donner. Sturm.</i> Allegro 4'06
5	V. <i>Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.</i> Allegretto 8'40
GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)	
6	'Guillaume Tell' Overture 11'22
LUDWIG VAN BEETHOVEN	
Symphony No. 6 'Pastoral'	
7	II. <i>Szene am Bach.</i> Andante molto moto 0'38
alternate finale (WORLD PREMIERE RECORDING)	

CD 3	
LUDWIG VAN BEETHOVEN	
Symphony No. 7 in A major / <i>La majeur</i> / A-Dur Op. 92	
1	I. Poco sostenuto - Vivace 13'52
2	II. Allegretto 8'06
3	III. Presto 8'40
4	IV. Allegro con brio 8'26
LUIGI CHERUBINI	
Symphony in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur	
5	I. Largo - Allegro 13'51
6	II. Larghetto cantabile 10'29
7	III. Minuetto. Allegro non tanto 5'55
8	IV. Allegro assai 4'55

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

ENRICO ONOFRI, *conducting*

CD 1

Violins I Max Peter Meis (*concertmaster*), Nina Takai, Romuald Kozik,
Clara Mesplé, Ipek Atila, Eli Nakagawa, Amy Park

Violins II Viktor Stenhjem*, Mana Ohashi, Andrea Schumacher,
Ulrike Knobloch-Sandhäger, Andrea Santiago, Bernhard Jestl

Violas Xandi van Dijk*, Isidora Timotijevic, Indrè Kulè, David Schreiber, Nancy Sullivan

Cellos Bridget MacRae*, Benedikt Jira, Damian Klein, Rahel Rupprechter

Double basses Tatjana Erler*, Dominik Luderschmid, Arisa Yoshida

Piccolo Stephanie Pagitsch

Flutes Maximilian Randlinger, Isabelle Soulas

Oboes Zurab Gvantseladze, Klidi Brahim

Cor anglais Simone Preuin

Clarinets Stefan Schneider, Oliver Klenk

Bassoons Higinio Arrué, Ruth Gimpel

Contrabassoon Jappe Dendievel

Horns Franz Draxinger, Wolfram Sirotek, Sebastian Taddei, Dorothea Bender

Trumpets Rüdiger Kurz, Thilo Steinbauer

Trombones Uwe Schrodi, Elmar Spier, Paul Henzler

Timpani Philipp Höller

CD 2

Violins I Yuki Kasai (*concertmaster*), Gesa Harms, Clara Mesplé, Eli Nakagawa,
Romuald Kozik, Viktor Stenhjem

Violins II Max Peter Meis*, Bernhard Jestl, Andrea Schumacher, Seonhye Song,
Ulrike Knobloch-Sandhäger

Violas Isidora Timotijevic*, Indrè Kulè, David Schreiber, Jiaying Wang

Cellos Bridget MacRae*, Katarina Schuch, Damian Klein, Benedikt Jira, Rahel Rupprechter

Double basses Tatjana Erler*, Dominik Luderschmid

Piccolo Pierre Hurbli

Flutes Alice Morzenti, Carmen Arjona

Oboes Zurab Gvantseladze, Klidi Brahim

Clarinets Stefan Schneider, Sebastian Kürzl

Bassoons Higinio Arrué, Isa Tavares

Horns Franz Draxinger, Wolfram Sirotek, Johannes Kaltenbrunner, Dorothea Bender

Trumpets Matthew Sadler, Thomas Marksteiner

Trombones Kris Garfitt, Weiqi Chen, Louise Pollock

Timpani Charlie Fischer

Percussion Mathias Lachenmayr, Daan Wilms, Andreas Moser

CD 3

Violins I Cecilia Ziano (*concertmaster*), Viktor Stenhjem, Romuald Kozik,
Eli Nakagawa, Clara Mesplé, Marta Spärniņa

Violins II Max Peter Meis*, Amy Park, Andrea Schumacher, Bernhard Jestl, Mario Korunic

Violas Xandi van Dijk*, Indrè Kulè, David Schreiber, Alba González i Becerra

Cellos Bridget MacRae*, Benedikt Jira, Damian Klein, Rahel Rupprechter

Double basses Tatjana Erler*, Dominik Luderschmid, Arisa Yoshida

Flutes Alice Morzenti, Isabelle Soulas

Oboes Zurab Gvantseladze, Irene Draxinger, Melanie Jung

Clarinets Stefan Schneider, Oliver Klenk

Bassoons María José Rielo Blanco, Ruth Gimpel

Horns Stefano Rossi, Wolfram Sirotek

Trumpets Rüdiger Kurz, Rudolf Lörinc

Timpani Charlie Fischer

* Principals

Une nouvelle – *Quasi una fantasia*

Lorsque le maestro détourna les yeux de la feuille, son regard tomba sur l'horloge qui, à l'autre bout du bureau, indiquait inexorablement que la matinée touchait à sa fin.

– Je vais être en retard à mon rendez-vous – pensa-t-il avec un léger pincement au cœur.

L'encre de la dernière page qu'il venait de terminer n'était pas encore sèche. Une idée lui pressait les doigts pour que la plume la fixe sur le papier, mais s'il ne partait pas immédiatement, il n'arriverait jamais à temps : c'était le genre de rendez-vous dont l'issue pouvait dépendre de quelques secondes de retard.

Il resta un instant paralysé, incapable de prendre une décision : s'il tournait la page pour coucher sur le papier les notes qui continuaient à résonner dans sa tête, l'encre humide se répandrait sur elle au contact du cuir du porte-documents, rendant encore plus confuse son écriture nerveuse.

Agacé, il prit un crayon dans le tiroir de son secrétaire et, dans la marge d'une des pages du cahier de comptabilité qu'il gardait sur son bureau à côté des feuilles de musique, il nota rapidement les cris intérieurs qui le maintenaient collé à sa chaise, s'en libérant ainsi. Il se leva et s'habilla sans se soucier de ce qu'il portait – ce matin-là, il ne s'était même pas rasé, trop pris par le travail fébrile qu'il avait entrepris quelques semaines auparavant sur sa nouvelle symphonie.

Le dossier resta ouvert sur le bureau, regardant le maestro, incrédule d'avoir été abandonné juste au moment le plus intéressant, les derniers signes sur la marge droite de la feuille débordaient, impatients de continuer. Les deux pages ressemblaient plus à un sismogramme qu'à une partition, tant il appuyait la plume tantôt rapidement, tantôt lentement, de haut en bas sur les portées, avec un rythme intense et obsessionnel, comme s'il voulait imprimer un véritable volume sonore à ces signes, et que ce n'était pas une plume qui les traçait, mais des doigts sur le clavier de son esprit. Les deux diagonales d'une fourche dessinée à la sanguine traversaient la page voisine, s'éloignant de la marge gauche vers les coins supérieurs et inférieurs opposés, indiquant le grand *crescendo* que tout l'orchestre devait jouer dans ces mesures. Les extrémités de la fourche étaient presque gravées dans le papier, comme si un couteau avait déchiré la page pour marquer l'intensité du *crescendo* et que du sang en jaillissait.

Il mit son chapeau et sortit précipitamment, oubliant presque de fermer la porte à clé. À peine dans la rue, il fit signe à un *fliker* qui passait, mais le cocher ne lui accorda pas un regard, ce qui accentua sa crainte de ne pas arriver à temps. Il décida à contrecœur de marcher : s'il avait attendu plus longtemps, c'eût été un désastre.

L'enseigne du restaurant situé à côté du théâtre de la *Josefstadt* apparut alors que midi allait sonner ; il accéléra donc le pas. Il entra en poussant la porte avec force et la claqua bruyamment en la refermant, indifférent à l'embarras des clients qui attendaient. Une fois dans la salle à manger, il se précipita vers sa table préférée, près de l'horloge, de peur que quelqu'un ne la prenne. Il n'était pas nécessaire de se hâter ainsi, car le garçon avait pour ordre de ne donner cette table à personne avant midi, dans l'attente de l'arrivée du client.

Le garçon le remarqua et s'approcha. Entre-temps, le maestro avait repris contenance et s'était assis avec plus de dignité. Il observait nerveusement le cadran de l'horloge. Le serveur leva également les yeux vers l'horloge et lui fit signe qu'il ne restait plus que trois minutes. Le maestro lui rendit l'un de ses rares sourires et, réconforté, s'adossa à sa chaise.

– Votre café habituel et le menu du jour, Herr Ludwig ?

Il n'eut pas le temps d'acquiescer que la cafetière en céramique bleue et la tasse étaient déjà sur la table. Il se servit et, au moment même où ses lèvres effleuraient le liquide chaud et amer, le carillon de l'horloge commença à sonner le long coup de midi tant attendu : l'ouverture de la *Médée* de Cherubini. Il avait tenu son rendez-vous, aujourd'hui encore.

La tasse de café entre les mains, une fois l'introduction tumultueuse de l'ouverture terminée, il se concentra, les yeux brillants, sur l'arrivée du deuxième thème, sur ces rythmes pointés qui lui transperçaient le cœur tout en préparant l'épanouissement des quelques notes liées qui les suivaient. L'horloge, à une heure différente, jouait également les thèmes de son unique opéra : le fait de savoir qu'il était associé à Cherubini le remplissait de fierté.

Le mécanisme du carillon conclut l'ouverture avec le bruit sec de la chaîne qui le remettait en charge. Le maestro posa sa tasse comme s'il se réveillait d'un rêve. Il était enfin tranquille, et l'idée qui, une heure auparavant, avait frappé si fort à ses tempes sans pouvoir être couchée sur le papier, avait pris de nouveaux contours maintenant qu'il avait écouté l'ouverture de Cherubini, se redessinant dans son esprit avec des couleurs et des nuances différentes. Il sourit en lui-même, car il savait désormais ce qu'il allait écrire sur les pages vierges qui l'attendaient sur son bureau.

Il se fit apporter le journal du matin ainsi que du papier à lettres, une plume et un encrier, qui lui furent remis avec le menu du jour, un *tafelspitz* accompagné de quelques légumes et d'un bouillon.

Le maestro avala précipitamment la viande et repoussa brusquement son assiette, renversant un peu de bouillon sur la nappe et le bord du journal. Le garçon leva les yeux au ciel, débarrassa le maestro et reçut en retour un deuxième sourire léger, cette fois embarrassé.

Il fit de la place en écartant le journal et commença à rédiger le brouillon de la lettre qu'il voulait envoyer à Cherubini depuis des mois, mais qu'il n'avait pas encore eu le courage d'écrire.

Les nouveaux contours délicats de l'idée musicale laissée en suspens en quittant la maison, désormais mieux définis après l'écoute de l'ouverture de *Médée*, avaient peut-être pris cette décision à sa place. Il écrivit d'un trait ce que son cœur lui dictait : après tout, ce n'était qu'un brouillon et il aurait le temps de lui donner un ton formel plus tard. Ou peut-être pas. Peut-être laisserait-il cette lettre telle quelle :

“Cher Cherubini... Je suis souvent proche de vous en esprit, car j'estime vos œuvres supérieures à toutes les autres compositions théâtrales... Le véritable art est immortel ; et le véritable artiste trouve sa pleine satisfaction et son plaisir dans les véritables et grandes créations de l'esprit. Et ainsi, je suis moi-même enchanté chaque fois que j'entends parler d'une nouvelle composition de votre part et je m'intéresse à vos œuvres autant qu'aux miennes. – En bref, je vous aime et je vous vénère... Et je dois ajouter ici que je parle toujours de vous avec enthousiasme à tous les artistes et amateurs d'art...”

Puis, réalisant que la lettre allait partir pour Paris, où résidait le maître florentin, il passa de l'italien au français : *“Vous resterez toujours celui de mes contemporains, que je l'estime le plus. Si vous visez me faire une extrême plaisir, cetoit si Vous m'écrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien - L'art unit tout le monde...”*

Il relut ce qu'il avait écrit. Avant de plier la feuille, il tamponna l'encre fraîche pour ne pas tacher le papier et, alors qu'il glissait le brouillon dans la poche de sa veste, il aperçut un petit article au bas de la première page du journal, juste sous la tache de bouillon. Le journal était sur le point de tomber du bord de la table, il le saisit brusquement. Il approcha la page, n'en croyant pas ses yeux : Rossini et la célèbre soprano Isabella Colbran étaient arrivés en ville. Vienne était prête à les accueillir avec tous les honneurs.

– Rossini ! Rossini ! Rossini ! On dirait que le public ne pense plus qu'à Rossini et à ses jolies mélodies !

Une moue rapide accompagna cette pensée, remplaçant le sourire qu'il avait adressé au serveur quelques instants auparavant.

– Peter ! Mettez le déjeuner sur mon compte !

En se levant, il laissa finalement tomber le journal, accompagnant sa chute du chant strident de la chaise qu'il jeta en arrière dans un geste précipité pour récupérer son chapeau accroché non loin de là.

Les clients se tournèrent une fois de plus vers cet homme grossier, dissimulant leur embarras. En réalité, la plupart d'entre eux faisaient semblant de ne pas savoir qui il était, car ils étaient là précisément pour le voir. Cet homme était l'une des personnalités les plus en vue de Vienne et ils savaient que derrière ses manières brusques et peu courtoises se cachait le génie du grand Beethoven.

En sortant, au lieu de chercher un *fliker* pour le ramener chez lui, il décida de refaire le trajet à pied, afin de calmer la colère qui avait monté en lui en apprenant l'arrivée de Rossini. Il marchait toutefois avec prudence, près du mur, craignant d'être renversé par les roues des carrosses : leur ferraillement ne parvenait plus à ses oreilles depuis longtemps, ou plutôt, il les atteignait, mais elles interprétaient ce vacarme comme un bourdonnement lointain, indéfini et brouillé par les sons imaginaires qui envahissaient son esprit – ceux-là, bien rugissants. C'est pourquoi la table près de l'horloge, malgré le carillon qui selon tous les clients faisait un vacarme infernal, avait pour lui une telle importance.

Le ciel de Paris, à la fin du printemps 1822, peine à laisser place au soleil ; l'air est froid et épais, des amas de neige subsistent au bord des routes, tassés sous leur propre poids après un hiver particulièrement rigoureux. Cherubini, assis à la grande table en acajou ornée d'éléments dorés de style égyptien, observe avec mélancolie la lumière timide qui, à travers la fenêtre, projette l'ombre des cordes d'une harpe sur le mur de son bureau, au dernier étage du Conservatoire de musique, institution dont il vient d'être nommé directeur. Cette nomination était la récompense d'une carrière faite de gloires et de difficultés, une distinction qui scellait une vie passée au service de la France, pays qui l'avait accueilli pendant les années turbulentes de la Révolution. Sur les rives de la Seine, où il aimait se promener, il essayait parfois de reconnaître les traits de l'Arno perdu, le profil du *Ponte Vecchio* dans celui du Pont Neuf.

Sur la table, la partition de sa symphonie, écrite sept ans plus tôt pour la Royal Philharmonic Society de Londres, est ouverte. Il admire les pages en soupirant et se demande si ce qu'il considère comme l'une de ses œuvres les plus réussies ne pourrait pas être recyclé sous une autre forme. Peut-être en fera-t-il un quatuor.

À côté de l'encrier se trouve une lettre qui lui a été remise le matin même, dont le sceau a été récemment brisé : les fragments de cire sèche sont encore éparpillés sur la table, certains sont tombés entre les pages de la symphonie. Un huissier du Conservatoire frappe à la porte pour lui annoncer que l'orchestre est prêt dans la grande salle à l'étage inférieur. L'accent parisien de l'homme fait instantanément disparaître le son du dialecte toscan qui, jusqu'à ce moment-là, lui avait soufflé l'idée du quatuor.

Il se lève, mais avant de rassembler les feuilles de la symphonie pour les ranger soigneusement dans leur dossier, il jette un coup d'œil à la lettre. Il hésite, puis ouvre un tiroir et la range parmi les papiers à classer. L'orchestre est prêt, il vaut mieux se dépêcher.

Il s'en souviendra dix-neuf ans plus tard, lorsqu'un Autrichien pompeux en visite à Paris, un certain Schindler, demande avec insistance à être reçu pour avoir des nouvelles de la lettre, des raisons d'une absence de réponse, suscitant autant de surprise que de méfiance. Cherubini, face à cette demande inhabituelle, se remémore les événements de cette lointaine journée au Conservatoire, son hésitation devant la lettre de son collègue allemand – le grand Beethoven désormais décédé – son étonnement devant tant de vénération, qui le flattait et le scandalisait à la fois. Assis dans le salon de sa maison du faubourg Poissonnière, après avoir accueilli l'Autrichien avec du vin doux et des biscuits aux amandes qu'il se faisait régulièrement livrer de Florence, il se méfie un peu de cet homme qui insiste pour se dire l'ami intime de Beethoven. Il choisit donc de répondre à la question en coupant court :

– Cher Schindler, je suis désolé de vous décevoir : je n'ai jamais reçu de lettre de Beethoven, le maestro a probablement oublié de l'envoyer.

Il mentit. Pour ne pas se compromettre, il préféra simuler. Si, d'un côté, il admirait Beethoven sans réserve – comment aurait-il pu en être autrement ? Ah, ses quatuors ! – de l'autre, il ne comprenait pas certains de ses traits excessifs, comme les modulations trompeuses de son *Fidelio*, les passages ardu confiés aux voix, inacceptables, qui le laissaient stupéfait. Il éprouvait donc un sentiment mêlé et contradictoire.

Cherubini avait après tout suivi un chemin similaire : comme Beethoven, il n'avait jamais eu peur, lorsqu'il composait, d'effacer, de raccourcir, d'allonger, de déplacer et de remettre une note après l'autre, avec obstination. C'était comme si, dans ce parcours commun guidé par l'insatisfaction, assis à leurs écritoirs, ils avaient supprimé la distance entre Vienne et Paris. Cependant, plus que tout autre chose, il ne pouvait supporter le caractère de cet homme, ses manières brusques qui lui déplaisaient tant. En parlant à Schindler, il se souvint même d'une soirée au début du siècle, lors d'un dîner avec le baron de Trémont, où le noble le supplia de lui écrire une lettre de recommandation pour Beethoven, et comment il préféra plutôt en écrire une pour Haydn, craignant que cet ours grossier refuse de recevoir son ami. Néanmoins, devant les étudiants du Conservatoire, il ne manquait jamais de le louer, l'élevant au Parnasse aux côtés de Mozart.

Schindler s'attarda longuement à parler de Beethoven avec Cherubini et le submergea de questions sur leur rencontre à Vienne au début du siècle. À la porte du salon, peut-être pour se venger que son hôte ait manifesté davantage d'intérêt pour Beethoven que pour lui, Cherubini s'arrêta un instant et se tut, fixant Schindler dans les yeux. Il le congédia laconiquement, dans son français où résonnait encore un vague accent florentin :

– Il était toujours brusque.

Le maestro est désormais à mi-chemin entre le théâtre de la *Josefstadt* et la maison où il réside, au 60 de la *Obere Pfarrgasse*. Il est tenté de rallonger son trajet afin de mieux digérer la nouvelle de l'arrivée de Rossini, mais son état de santé ces jours-là et ses craintes liées à sa surdité le font changer d'avis. Il a toutefois suffisamment de temps pour réfléchir. Parfois, il maudit à voix basse, agitant le poing dans le vide, parfois il rit : pour se moquer de l'Italien, il chante une comptine enfantine inventée sur le moment : – Rossini, *Rosinen, eine schöne Ernte Rosinen!!* De la moquerie, il repasse à la colère, si vive qu'il se met soudain à crier aux passants stupéfaits :

– Ah ! Les Italiens ! Qu'ont-ils à montrer avec leurs célèbres conservatoires ? Regardez leur idole Rossini ! Si Dame Fortune ne l'avait pas généreusement doté d'un bel esprit et de jolies mélodies, tout ce qu'il a appris à l'école ne lui apporterait rien d'autre que des pommes de terre pour son gros ventre !

Il était loin d'imaginer que Rossini frapperait à sa porte quelques jours plus tard pour le rencontrer, et qu'après avoir vainement fait semblant de ne pas être chez lui, il ouvrirait la porte devant l'insistance de cet Italien qui l'appelait avec son accent chantant de l'Adriatique – *Maestro ! Sono Rossini, mi apra, la prego...* –, il lui ouvrirait la porte et se retrouverait face à lui en adoration.

Rossini : bientôt, sa *Zelmira*, à l'affiche du théâtre de la *Kärntnertor*, allait à nouveau rendre Vienne folle, comme le *Barbiere* l'avait fait quelques années auparavant. Plus il pensait aux succès remportés par cet Italien, plus son mépris grandissait pour un public qui s'extasiait devant ces mélodies brillantes et flatteuses. Et pourtant, au fond de lui, il admirait son talent, il ne pouvait pas ne pas le reconnaître. Comme Cherubini à son égard, il était lui aussi partagé entre deux sentiments contradictoires : d'un côté, l'admiration pour un talent bien plus grand qu'il ne voulait l'admettre, de l'autre, la jalousie devant son succès. D'ailleurs, même à l'égard de Rossini, le jugement tranchant du maestro était tout aussi injuste que celui de Cherubini à son égard : Beethoven critiquait la musique italienne et en particulier celle de Rossini, mais ce dernier avait curieusement dû faire face à des critiques opposées dans son pays natal. Ses compatriotes lui avaient en effet donné le surnom de *Tedeschino*, précisément parce qu'ils trouvaient qu'il composait un peu trop "à la viennoise".

Dans son délire, alors qu'il accélère de plus en plus le pas, Beethoven s'abandonne à des pensées mesquines. Il maudit tous les Italiens, un fléau qui envahit Vienne, l'endroit où lui, un Allemand, a tant lutté pour se faire apprécier, où il s'est battu pour obtenir les faveurs du puissant Salieri – eh oui... un autre Italien qui a réussi, et qui plus est à la cour – sans parler de cet autre Italien qui boit maintenant du champagne à Paris, ce Spontini avec sa "grandeur" pour en mettre plein la vue aux Français : trente-six trompettes dans l'*Olimpie... Much ado about nothing*.

Au détour de la rue, il aperçoit enfin la *Obere Pfarrgasse*. À la vue de la maison, encore lointaine, il se met à penser au nombre de logements qu'il a occupés à Vienne depuis son arrivée dans la ville, en 1792, aux nombreuses rencontres qui ont eu lieu dans ces pièces, certaines modestes, et il se souvient de sa rencontre avec Cherubini dans l'une d'elles, il y a près de vingt ans. Et de Cherubini, pris dans le tourbillon de la nostalgie, ses pensées s'envolent encore plus loin, à ses années de jeunesse à Mayence, sous la direction du compositeur Righini, qu'il appréciait tant, aux années d'étude des partitions de Paisiello, et celles de Salieri – qu'il avait peu auparavant méprisées – jusqu'à l'heureuse rencontre à Vienne avec son cher Paër, charmant compositeur de Parme qui l'avait tant encouragé à se lancer dans l'écriture de son unique opéra. Eux aussi, tous Italiens. Le visage du maestro s'assombrit, le dégoût se transforme en honte devant la bassesse de sa jalousie : au fond, lui aussi est un émigré, tout comme ces Italiens qui cherchaient à Vienne ou à Paris la reconnaissance de leur talent.

Il se souvient d'avoir aimé et envié Spontini pour l'efficacité dramatique de ses opéras, la fluidité avec laquelle l'Italien enchaînait les airs, ce sens aigu de la scène qu'il avait eu tant de mal à trouver dans son *Fidelio*. Ce n'était certainement pas seulement du talent, Spontini avait dû transpirer autant que lui pour obtenir une telle grâce, se dit-il. Il se souvient de la première représentation viennoise du *Barbiere* de Rossini à laquelle il a assisté : quel triomphe de beauté que ces airs et ces *concertati*, cette orchestration détaillée qui soutenait admirablement l'agilité des voix, dialoguant avec elles, ces mélodies parfumées de mer – la mer qu'il n'avait jamais vue, mais qu'il sentait si proche en esprit dans son aspiration constante à l'infini.

Il traversa le vestibule qui donnait accès à l'appartement, tourna la clé dans la serrure et put enfin s'asseoir à son bureau, épuisé. La feuille de sa nouvelle symphonie, laissée en attente ce matin-là, était bien sûr sèche : il pouvait maintenant continuer à écrire de sa main fiévreuse qui faisait crisser le stylo sur le papier. Le deuxième thème de la *Médée* qui, à l'heure du déjeuner, avait donné une nuance délicate à la ligne brute esquissée quelques minutes avant de partir, n'était plus qu'une idée sans substance face à ce qu'il s'appropriait à coucher sur le papier. Il compléta de signes serrés le verso de la page resté vide, terminant le mouvement avec satisfaction. Il sortit une nouvelle feuille de son dossier.

Sa main traça légèrement, en italien, "*Adagio molto e cantabile*".

ENRICO ONOFRI

Les trois journées entre Vienne et Paris qui viennent d'être racontées sont le fruit de l'imagination de l'auteur. Mais, justement : quasi una fantasia. En effet, les phrases prononcées par les personnages, leurs relations, leurs haines et leurs amours, la chronologie des événements, ainsi que les éléments qui constituent l'intrigue du récit, bien qu'adaptés à un contexte purement imaginaire, sont attestés par de nombreuses lettres et documents.

À la suite de l'instabilité politique provoquée par la Révolution française, l'Europe vécut au rythme des Guerres napoléoniennes (1803-1815), notamment en terres germaniques et habsbourgeoises, où Bonaparte remporta de grandes victoires (Austerlitz, Iéna, Wagram). Au cours de cette période, Vienne fut occupée à deux reprises par les troupes françaises – en 1805 et 1809 – pour finalement accueillir en 1814-1815 le Congrès qui allait redessiner le paysage européen et rétablir un nouvel ordre international. C'est notamment lors de la seconde occupation française que Beethoven rédigea la sonate *Les Adieux* opus 81a, en référence à la famille impériale partant chercher refuge à Budapest, et le concerto *L'Empereur* opus 73, dont le premier mouvement fut achevé pour la signature de la paix en octobre 1809. Beethoven était sensible aux idées révolutionnaires de liberté, égalité et fraternité, et admirait le Premier Consul Bonaparte. Le livret de son unique opéra *Leonore* (1805, révisé sous le titre *Fidelio* en 1814), tiré d'un drame de Jean-Nicolas Bouilly et lui-même inspiré d'un épisode de la Terreur, ne pouvait que le séduire : l'amour conjugal de l'héroïne et l'intervention d'un prince rédempteur rétablissent dans ses droits la victime d'un tyran usurpateur. Toutefois, Beethoven n'ayant pu tolérer que le héros de la Révolution s'auto-proclamât Empereur (1804), il déchira la page de titre de sa *Sinfonia Eroica* initialement intitulée “Bonaparte”.

Parmi les esquisses de cette *Symphonie Héroïque*, en 1803, figure déjà une ébauche des premières mesures de la *Cinquième Symphonie* et d'un motif du troisième mouvement de la *Sixième*. Ces deux œuvres sont en fait intimement liées, tel l'avers et le revers d'une même médaille montrant l'Homme face à son Destin et face à la Nature. Elles furent créées lors du même concert du 22 décembre 1808, aux côtés de la *Fantaisie* opus 80, dont la mélodie principale anticipe celle de l'*Hymne à la joie*. Elles sont dédiées aux mêmes personnes, son “Altesse Sérénissime, Monseigneur le Prince régnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz, et à son Excellence Monsieur le Comte de Rasumoffsky [sic]”. La numérotation de ces cinquième et sixième symphonies était d'ailleurs à l'origine inversée : la définitive ne fut décidée qu'à leur publication chez Breitkopf et Härtel en avril 1809.

Beethoven s'attela réellement à sa *Cinquième Symphonie* opus 67 en février 1804, peu après l'achèvement de l'*Héroïque*. En mars 1808, il était en mesure d'écrire au comte Oppersdorff que l'œuvre était terminée et que son dernier mouvement nécessitait – nouveauté dans l'histoire de la symphonie – trois trombones et une flûte piccolo. Le célèbre motif initial de quatre notes, déjà omniprésent dans l'*Allegro assai* de la sonate *Appassionata* (1804-1806) et maintes œuvres antérieures, serait d'après Carl Czerny inspiré du chant de l'oriot entendu au Prater. En revanche, l'assertion d'Anton Schindler selon laquelle Beethoven aurait dit à propos de ce motif “Ainsi frappe le destin à la porte” semble relever de la pure fiction. Ce rythme nourrit tout l'*Allegro con brio*, disparaît presque totalement dans le lyrique *Andante con moto*, puis revient dans l'*Allegro* qui tient lieu de *Scherzo*. Ce dernier s'enchaîne directement sur une marche triomphale qui n'est pas sans évoquer le finale de *Fidelio*, “Que celui qui a droit à l'amour d'une femme vienne accorder sa voix à nos jublations” (*Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unserm Jubel ein*).

Le travail sur la *Sixième “Symphonie Pastorale, ou Souvenir de la vie à la campagne (plus une expression du sentiment qu'une peinture)”* opus 68 débute véritablement entre février et juillet/août 1808. Les esquisses portent plusieurs indications rappelant que Beethoven ne cherchait qu'à exprimer les sentiments suscités par les paysages champêtres : “Tout spectacle”, écrit-il, “perd à vouloir être reproduit trop fidèlement dans une composition musicale [...] même celui qui n'a qu'une idée vague de la campagne comprendra aisément le dessein de l'auteur”. Pour y parvenir, le compositeur exploite les *topoi* hérités du siècle des Lumières : bourdons souvent accompagnés d'une quinte à vide à la basse pour évoquer la cornemuse, préférence pour la répétition plutôt que pour le développement thématique, emploi d'instruments aux sonorités rustiques comme le hautbois, citations de chants d'oiseau, etc. À cet égard, Beethoven fut peut-être influencé par la symphonie de Justin Heinrich Knecht, *Le Portrait musical de la nature*, symphonie comprenant un orage et un chant de louange au Créateur publiée en 1784 par le même éditeur que les sonatines WoO 47, et par la fantaisie pour piano de Franz Jacob Freystädter, *Der Frühlings Morgen, Mittag und Abend* (1791) dont le ranz des vaches – le chant traditionnel des bergers suisses – est repris quasiment note pour note au début du *Chant des pâtres* concluant la symphonie.

Dans le manuscrit autographe de l'opus 68, conservé dans les archives de la Beethoven-Haus de Bonn, Beethoven biffa les trois dernières mesures du deuxième mouvement que nous connaissons actuellement et leur substitua quatre nouvelles mesures de conclusion. Toutefois, avant d'envoyer l'œuvre au copiste chargé de préparer un manuscrit lisible pour l'éditeur Breitkopf & Härtel, Beethoven revint sur sa décision. Il supprima à son tour cette version alternative de quatre mesures en la barrant par une grande croix traversant toute la page et restaura son idée initiale par l'indication *bleibt*. Le présent enregistrement propose, en

complément de la version définitive et à titre documentaire, cette conclusion un temps envisagée par l'auteur, puis rejetée au profit de la version officielle imprimée.

Le manuscrit autographe de la *Septième Symphonie* opus 92 est daté du 13 avril 1812, mais les premières esquisses remontent à la mi-septembre 1811, le thème principal du mouvement lent ayant même été ébauché dès 1806 en lien avec le “Quatuor Razumovsky” opus 59 n° 3. Beethoven poursuivit la composition durant l'hiver 1811-1812. L'ouvrage fut présenté au public avec grand succès – l'*Allegretto* fut bissé – sous la direction de l'auteur le 8 décembre 1813, en même temps que la *Bataille de Vittoria* opus 91, lors d'un concert de charité célébrant la défaite des armées napoléoniennes à Leipzig et la fin de la domination française en Allemagne. Dans un tel contexte, il n'est guère surprenant que cette symphonie ait été rapidement perçue comme la manifestation d'un sentiment de libération. L'une des qualités de l'œuvre réside dans son extraordinaire énergie, atteinte notamment par la répétition régulière de petites cellules rythmiques lui conférant un caractère dansant. Wagner voyait en cette symphonie une “apothéose de la danse” et Berlioz considérait le premier mouvement comme une “ronde de paysans”. Le finale propose une relecture en mesure binaire de la ritournelle instrumentale de l'air irlandais *Save me from the Grave and Wise* WoO 154 n° 8 (1813). Cette symphonie fut publiée à Vienne en mai 1816 avec une dédicace au comte Moritz von Fries.

La fulgurante réussite de *Lodoïska* de Luigi Cherubini – dont l'intrigue anticipe celle de *Fidelio* – au Theater an der Wien le 23 mars 1802 ouvrit une brèche durable dans les goûts conservateurs des Viennois. Cherubini devint immédiatement à la mode et nombre de ses opéras post-révolutionnaires furent chantés en la capitale autrichienne entre 1802 et 1803. *Médée*, dans une version allemande, fit ainsi les délices de Beethoven le 6 novembre 1802. Une reprise écourtée de cette *Médée* allemande se tint en 1809. Fort de ces succès, Cherubini – installé à Paris depuis 1787 – fut invité à Vienne en juin 1805 pour y écrire un nouvel opéra, *Faniska*, et y donner des concerts. Les deux musiciens, qui eurent l'occasion de se rencontrer, se tenaient mutuellement en grande estime. Cherubini avait trouvé en Beethoven son “idole” ; il co-fonda d'ailleurs la Société des concerts du conservatoire en 1828 afin de jouer à Paris les symphonies du Maître de Bonn. Inversement, Beethoven plaçait l'Italien “au-dessus de tous [se]s contemporains”. Le succès de *Médée* auprès des Autrichiens fut tel que l'horloge mécanique du restaurant proche du *Josefstädter* Theater, près de laquelle Beethoven aimait s'asseoir, en jouait encore l'ouverture en novembre 1822. Cette dernière avait dû séduire l'Allemand durablement, sa force dramatique, son pathos et certains motifs mélodiques l'ayant (inconsciemment ?) influencé pour rédiger l'ouverture d'*Egmont* opus 84 (1809-1810). La *Symphonie en ré majeur*, composée en 1815 pour la Royal Philharmonic Society lors du séjour londonien de Cherubini, ne suscita en revanche guère l'intérêt des premiers auditeurs, en dépit d'une écriture soignée et légère se rapprochant parfois de celle des dernières symphonies que Haydn écrivit pour le public anglais. Le *Minuetto* – qui en réalité relève plus du *scherzo* beethovenien – se distingue cependant par sa vivacité et la couleur instrumentale de son *trio* confié essentiellement aux vents.

Cet engouement pour l'opéra en provenance de Paris s'étendit également à d'autres pages lyriques, notamment à celles de Nicolas Méhul et Gaspare Spontini, dont *La Vestale* fut présentée au public viennois en décembre 1810. Dans un cahier de conversation, l'on apprend que Beethoven eut l'occasion de prendre part à une discussion ironique au sujet d'*Olimpie* représenté à Berlin en mai 1821, discussion dont la conclusion – “Spontini fait du bruit” – exprimait l'étonnement devant une orchestration somptueuse et riche en instruments variés dont plusieurs ophicléides (sorte de tubas) utilisés pour la première fois dans un orchestre. Cette ouverture, que Berlioz admirait, juxtapose un style diaphane tout italien et une écriture massive propre à l'esthétique révolutionnaire, caractérisée notamment par la forte présence des cuivres. L'influence de ces œuvres parisiennes sur l'écriture symphonique de Beethoven – et en particulier sur les *Cinquième* et *Septième Symphonies*, et les ouvertures d'*Egmont* et *Coriolan* – a été largement relevée depuis le milieu du XIX^e siècle, mais là où les Cherubini, Méhul et Spontini avaient ouvert une route sans s'y aventurer très avant, “Beethoven s'y enfonça [...] jusqu'au fond” (R. Rolland).

Cependant, ce goût pour l'opéra français finit par laisser place au style plus frivole de Gioachino Rossini. *Le Barbier de Séville* reçut un accueil très enthousiaste au Theater an der Wien en 1819 puis au Theater am Kärntnertor en 1820, pour le plus grand agacement de Beethoven. Lors du séjour viennois de Rossini durant l'été 1822, celui-ci prit l'initiative de rencontrer son aîné. La barrière de la langue et la surdité de Beethoven ne facilitèrent pas les échanges, mais Rossini en ressortit heureux d'avoir pu voir le Maître. D'après des souvenirs à la véracité douteuse, Beethoven aurait félicité son visiteur pour son *Barbier*, mais l'aurait dissuadé de composer des drames. Beethoven ne vécut pas assez longtemps pour être le témoin du bon accueil que *Guillaume Tell* remporta à Vienne à partir de 1830. L'ouverture connut rapidement une destinée indépendante. Dans la *Gazette musicale de Paris* du 12 octobre 1834, Berlioz la considérait comme “une symphonie en quatre parties bien distinctes, [...] une œuvre d'un immense talent qui ressemble au génie à s'y méprendre”. Cette page d'orchestre, l'une des plus développées de Rossini, brosse un tableau musical de la vie dans les Alpes suisses : un lever de soleil suivi d'un orage, puis d'une pastorale où se fait entendre un ranz des vaches, enfin d'un galop très dynamique anticipant sur la scène finale de l'opéra au cours de laquelle les soldats suisses livrent une bataille victorieuse contre l'opresseur autrichien. Rossini aurait-il puisé un peu de son inspiration dans la *Pastorale* et le tourbillonnant finale de la *Septième Symphonie* ?

E. T. A. Hoffmann, dans ses articles publiés dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de juillet 1810, voyait dans la musique instrumentale de Beethoven “un empire du colossal et de l'immense”, empire que Goethe et Schumann surent goûter à sa juste valeur. Beethoven sut magistralement se nourrir de la musique de ses contemporains et forger son *style héroïque* à partir de modèles en provenance de la France post-révolutionnaire. Ironie du sort, plusieurs de ces derniers étaient l'œuvre d'un italien installé à Paris et qu'il admirait sincèrement : Cherubini ! Finalement, l'élève d'Antonio Salieri n'aura eu de cesse sa vie durant d'être confronté à l'art ultramontain et de le façonner afin de créer des symphonies qu'il regardait “comme le triomphe du style auquel il attacherait à jamais son nom”. Et Wilhelm von Lenz de poursuivre : “Comme Napoléon, Beethoven est déjà invraisemblable, on le prendrait parfois pour un mythe”, mythe qui aura bien embarrassé les compositeurs romantiques qui durent composer “après et d'après Beethoven.” (A. Einstein).

JEAN-PAUL MONTAGNIER

A tale – ‘Quasi una fantasia’

As the maestro looked up from the paper, his gaze fell on the clock on his desk, inexorably marking the passing of the morning.

– I’m going to be late for my appointment – he thought, with a slight tremor in his heart.

The ink was not yet dry on the last page he had just finished writing. An idea was stirring in his fingers, begging to be put down on paper, but if he didn’t leave immediately, he would never arrive on time: it was the kind of appointment where a few seconds’ delay could make all the difference.

He stood paralysed for a moment, unable to make a decision: if he turned over the page to put the sounds that kept bouncing around in his head onto the stave, the wet ink would smudge the page when it came into contact with the leather of the folder, making his nervous handwriting even more unclear.

Irritated, he decided to take a pencil from his desk drawer: in the margin of one of the pages of the account book he kept on his desk next to the music sheets, he quickly jotted down the inner cries that kept him glued to his seat in order to free himself of them. He got up and dressed, not caring what he was wearing – he hadn’t even shaved that morning, too caught up in the feverish work he had begun weeks earlier on his new symphony.

The folder remained open on the desk, regarding the maestro with incredulity at having been abandoned just when it was getting good, the last notes on the right-hand margin of the sheet almost spilling over, impatient to continue. The two pages looked more like a seismogram than a score, as he pressed on the pen, sometimes fast, sometimes slow, moving up and down the staves with an intense, obsessive rhythm, as if he wanted to give real volume to those marks, and it was not a pen tracing them, but fingers on the keyboard of his mind. The two diagonals of a hairpin drawn confidently in pencil crossed the page, sliding away from the left margin and diverging towards the opposite upper and lower corners, indicating the massive crescendo that the entire orchestra would have to perform in those bars. The ends of the hairpin seemed engraved on the paper; it was as if a knife had torn it in the act of marking the crescendo’s intensity, and blood was gushing forth from the page.

He put on his hat and hurried away, almost forgetting to lock the door. Once in the street, he waved to a passing *fiaker*, but the driver did not even glance at him, heightening his anxiety about not arriving on time. Against his better judgement he decided to walk: if he waited any longer, it might well prove disastrous.

The sign of the restaurant next to the *Josefstadt* theatre became visible just as noon was about to strike, so he quickened his pace. He pushed violently at the door, then slammed it shut, heedless of the other waiting customers. Once inside the dining room he rushed to his favourite table next to the clock, fearing that someone else would take it – an unnecessary precaution, as the waiter had already been instructed not to give the table to anyone until noon had passed and the customer had arrived.

The waiter immediately approached. In the meantime, the maestro had composed himself, settling more calmly into his seat. He watched the clock face nervously. The waiter also looked up at the clock, winking to indicate that there were only three minutes left. The maestro responded with one of his rare smiles and leaned back in his chair, feeling reassured.

– Coffee and menu as usual, Herr Ludwig?

He did not even have time to nod before the light blue ceramic coffee pot and cup were already on the table. He poured himself a cup and, at the very moment his lips touched the hot, bitter liquid, the clock began to strike the anticipated noonday chime: the overture to Cherubini’s *Médée*. Today, once again, he had kept his appointment.

With the cup of coffee in his hands, once the Overture’s turbulent introduction had ended, he concentrated with shining eyes on the arrival of the second theme, on those dotted rhythms that pierced his heart as they prepared for the unfolding of the few simple legato notes that followed them.

At other times, the clock would also play the themes of his only opera: to be associated with Cherubini filled him with pride.

The mechanism of the carillon concluded the overture with the sharp sound of the chain winding the mechanism back up. The maestro put down his cup as if waking from a dream. He was finally calm, and the idea that had rapped so intensely at his temples an hour earlier, unable to be fixed on paper, had taken on new contours after listening to Cherubini’s overture, redrawing itself in his mind with different colours and shades. He smiled to himself, because now he knew what he would write on the blank pages waiting on his desk.

He asked for the morning newspaper along with some writing paper, a pen and an inkwell, which were brought to him with the set menu for the day, a *Tafelspitz* with some vegetables and broth.

The maestro hastily swallowed the meat and pushed the plate away abruptly, spilling some broth on the tablecloth and the edge of the newspaper. The waiter rolled his eyes, cleared the maestro’s dishes and was rewarded with a second faint smile, this time an embarrassed one.

He made room for himself by moving the newspaper and began to draft the letter he had wanted to send to Cherubini for months, but had not yet had the courage to write.

The new delicate contours of the musical idea left hanging in the air when he left home, now better defined after listening to the overture of *Médée*, had perhaps made the decision for him. He wrote down whatever his heart dictated, after all it was only a draft, and he would have time to give it a formal tone later. Or perhaps not – perhaps he would leave the letter as it was:

‘Dear Cherubini... I am often close to you in spirit, because I consider your works superior to all other theatrical compositions... True art is immortal; and the true artist finds full satisfaction and pleasure in the true and great creations of the mind. And so I too am enchanted every time I hear about one of your new compositions, and I am as interested in your works as I am in my own. In short, I love and revere you... And I must add here that I always speak of you with enthusiasm to every artist and lover of art...’

Then, realising that the letter would be sent to Paris, where the Florentine master lived, he continued in French: *‘You will always be the one among my contemporaries whom I hold in the highest regard. If you wish to do me a great favour, it would be to write me a few lines, which would be a great comfort to me – Art unites everyone...’*

He reread what he had written. Before folding the sheet, he dabbed at the fresh ink so that it would not stain the paper, and as he was putting the draft in his jacket pocket he caught sight of a short article at the bottom of the front page of the newspaper, just below the broth stain. The newspaper was about to fall off the edge of the table, so he grabbed it abruptly. He brought the page closer, almost unable to believe his eyes: Rossini and the famous soprano Isabella Colbran had arrived in town, and Vienna was preparing to welcome them with all honours.

– Rossini! Rossini! Rossini! It seemed that people could think of nothing but Rossini and his lovely melodies!

A quick frown accompanied that thought, replacing the smile he had given the waiter a moment earlier.

– Peter! Add my lunch to the bill!

He stood up, finally dropping the newspaper on the floor, accompanied by the screech of the chair thrown backwards in his hasty attempt to retrieve his hat hanging nearby.

The customers once again turned towards the rude gentleman, disguising their embarrassment. Actually, most of them were pretending not to know who he was, since they were there specifically to see him. This man was one of Vienna’s most prominent figures, and they knew that behind the brusque and discourteous manner lay the genius of the great Beethoven.

Instead of looking for a *fiaker* to take him home, he decided to retrace his steps, to cool off a little after reading about Rossini’s arrival. He walked cautiously, close to the wall, fearing he would be run over by the wheels of the coaches: their clattering had long since ceased to reach his ears, or rather, it reached them but they interpreted the noise as a distant buzz, undefined and muffled by the sounds crowding his head – sounds that really did resound. It was for this very reason that the table next to the clock was so important to him, despite the fact that, according to all the other customers, it made an infernal racket...

The sky over Paris in the late spring of 1822 seems reluctant to give way to the sun. The air is cold and thick, and piles of snow remain at the edges of the streets, compressed by their own weight after a particularly harsh winter. Cherubini, seated at a large mahogany table adorned with golden Egyptian-style elements, gazes with a melancholy air at the faint light streaming through the window, casting the shadows of harp strings on the wall of the office on the top floor of the *Conservatoire de musique*, the institution where he has just been appointed director. The appointment comes as a reward for a career marked at the same time by glories and difficulties, an honour that has sealed a life spent serving France, the country that welcomed him during the turbulent years of the revolution.

On the banks of the Seine, where he loves to walk, he sometimes tries to recognise the long-lost features of the river Arno, the contour of the *Ponte Vecchio* in that of the *Pont Neuf*.

On the table lies the score of his symphony, written seven years earlier for the Royal Philharmonic Society in London. He approvingly leafs through the pages with a sigh, and wonders whether what he considers one of his most accomplished works could be recycled in some other form. Perhaps he will turn it into a quartet.

Next to the inkwell lies a letter delivered that very morning, the seal just broken, fragments of dried wax still scattered on the table, some of them falling between the pages of the symphony. A clerk from the Conservatoire knocks at the door to announce that the orchestra is ready in the large hall downstairs. The man's Parisian accent instantly dispels the Tuscan dialect that had been whispering the idea of the quartet in his head until that moment. He gets up, but before gathering the sheets of the symphony and replacing them neatly in their folder, he glances at the letter, hesitates, then opens a drawer and puts it among the papers to be filed away. The orchestra is waiting: he must make haste.

He would remember this nineteen years later, when a pompous Austrian gentleman visiting Paris, a certain Schindler, insisted on being received, enquiring about the letter and the reason for the lack of a reply, a demand that aroused both surprise and suspicion in Cherubini. Faced with such an unusual request, he recalled the events of that distant day at the *Conservatoire*, his hesitation when faced with the letter from his German colleague – the great Beethoven, now deceased – and his amazement at such veneration, which both flattered and scandalised him. Sitting in the drawing room of his home in *Faubourg Poissonnière*, after welcoming the Austrian with sweet wine and almond biscuits that he regularly had sent from Florence, he felt he could not fully trust this man who declared himself to be a close friend of Beethoven. He therefore decided to answer the question curtly:

– Dear Schindler, I am sorry to disappoint you, but I have never received any letter from Beethoven. The maestro probably forgot to send it.

That was a lie, of course. Unwilling to commit himself, he thought it better to pretend he knew nothing of the matter. While he admired Beethoven immoderately – how could he not? Ah, those quartets of his! – he had been unable to follow certain excessive traits, such as the disorientating modulations of his *Fidelio* and those arduous passages entrusted to the voices: he found them unacceptable, they left him speechless. In other words, he had mixed, conflicting feelings.

Cherubini, after all, had followed a similar path: like Beethoven, he had never been afraid to delete, shorten, or lengthen his compositions, stubbornly moving and rearranging one note after another. It was as if, on that shared journey guided by perpetual self-dissatisfaction as they sat at their desks, the distance between Vienna and Paris was nullified. However, more than anything else, he had not been able to stomach Beethoven's character, his harsh manner which he found so gratingly unpleasant. While talking to Schindler, he even remembered an evening at the beginning of the century, when he was at dinner with Baron de Trémont and the nobleman begged him to write a letter of introduction to Beethoven; he had preferred instead to write one to Haydn, fearing that the coarse bear would refuse to receive his friend. Yet to the students of the *Conservatoire* he never failed to praise him, elevating Beethoven next to Mozart on Parnassus.

Schindler lingered for a long time, talking about Beethoven with Cherubini, and overwhelmed him with questions about their meeting in Vienna at the beginning of the century. As he bade his guest farewell, perhaps to take revenge for his interest in Beethoven rather than in him, Cherubini paused for a moment at the door and remained silent, staring into Schindler's eyes. He dismissed him curtly, in his French still tinged with a faint Florentine accent, as he muttered the words: *'Il était toujours brusque.'*

The maestro is now halfway between the *Josefstadt* theatre and his home at 60 *Obere Pfarrgasse*. He is tempted to take a longer route to give himself time to calm down after hearing the news of Rossini's arrival, but his poor health and fears about his deafness make him change his mind. Still, he has plenty of time to brood. Sometimes he curses under his breath, shaking his fist in the air, at other times he chuckles: to mock the Italian, he sings a children's rhyme he has just made up – about Rossini and raisins: *Rosinen, eine schöne Ernte Rosinen!!* From mockery he then returns to anger that is so intense, he suddenly starts shouting at the astonished passers-by:

– Ah! The Italians! What do they have to show for themselves with their famous conservatories? Look at their idol, Rossini! If Lady Luck hadn't generously endowed him with a beautiful mind and pretty melodies, all he learned at school would have brought him nothing but potatoes for his big belly! –

He could not even imagine that Rossini would knock on his door a few days later to meet him, and that he, after pretending in vain that he was not at home, would open the door at the insistence of that Italian who was calling out to him in his sing-song Adriatic accent – *Maestro! Sono Rossini, mi apra, la prego...* – and find him standing there, adoring him.

Rossini, whose *Zelmira* would soon be playing at the *Kärntnertor* theatre, would drive Vienna crazy again, just as he had with *Il Barbiere* a few years earlier. The more he thought about the successes achieved by that Italian, the more Beethoven's contempt grew for an audience that went into raptures over those dazzling melodies that pandered to their tastes. Yet in his heart he admired Rossini's talent; he could not fail to recognise it. Like Cherubini towards him, he too was torn between two conflicting feelings: on the one hand, admiration for a talent far greater than he cared to admit, and on the other, jealousy of his success. After all, even towards Rossini, the maestro's biting judgement was as unfair as that suffered by the unsuspecting Beethoven at the hands of Cherubini: Beethoven criticised Italian music and Rossini in particular, but in his homeland, Rossini, curiously enough, faced the opposite criticism. His compatriots had nicknamed him *Tedeschino*, precisely because, in their opinion, he composed a little too much in the 'Viennese style'.

In his delirium, as he quickens his pace, Beethoven abandons himself to dark thoughts. He curses all Italians, a plague invading Vienna, the place where he, a German, had struggled so hard to be appreciated, where he had struggled to win the favour of the powerful Salieri – yes, another successful Italian, and at court to boot – not to mention the other Italian who was now drinking champagne in Paris, Spontini, with his grandeur designed to fool the French: thirty-six trumpets in his *Olimpie*... Much ado about nothing.

As he turns the corner, the *Obere Pfarrgasse* finally comes into view. At the sight of the house, still some distance away, he thinks of how often he has moved home in Vienna since his arrival in 1792, how many encounters have taken place in those apartments, some very down-at-heel: he recalls his meeting with Cherubini in one of them, almost twenty years ago. From Cherubini, caught up in a whirlwind of nostalgia, his thoughts run even further back, to his youth in Mainz, under the guidance of the composer Righini, whom he greatly admired; to the years spent studying the scores of Paisiello and those of Salieri – whom he had despised shortly before – to his happy encounter in Vienna with his dear Paër, the charming composer from Parma who had encouraged him so much to write his only opera. They too were all Italians. The maestro's face darkened, his disappointment turning to shame at the meanness of his jealousy: after all, he too was an immigrant, no different from those Italians who sought recognition for their talent in Vienna or Paris. He remembered how he had loved and envied Spontini's dramatic effectiveness in his operas, the fluidity with which the Italian wove aria after aria, that keen sense of the stage that he found so difficult to match in his *Fidelio*. It was certainly not just talent: Spontini must have sweated as much as he did to achieve such grace, he thought. He remembered attending the Viennese premiere of Rossini's *Barbiere*: what a triumph of beauty those arias and concertatos were, the detailed orchestration that admirably supported the agility of the voices, dialoguing with them, those sea-scented melodies – the sea he had never seen, but to which he felt so close in spirit in his constant yearning for the infinite.

He crossed the lobby leading to the apartment, turned the key in the lock, and finally sat down at his desk, exhausted. The music sheet with his new symphony, left waiting that morning, was obviously dry: he could now continue writing, his feverish hand making the pen resonate on the paper. The second theme of the *Médée* Overture, which at lunchtime had given a gentle nuance to the rough outline he had sketched out a few minutes before leaving, was now just an idea with no substance compared to what he was about to put on paper. He filled the empty page with dense notes, concluding the movement to his satisfaction. Taking a new sheet from his folder, his hand traced lightly the Italian words: *Adagio molto e cantabile*.

ENRICO ONOFRI
Translation: Miriam Quaranta

The three days in Vienna and Paris described here are the fruit of the author's imagination. Yet they are based on fact - 'quasi una fantasia', i.e. the words spoken by the characters, their relationships, their hatreds and loves, the chronology of events, as well as the elements that form the plot of the story, are all clearly documented in extensive correspondence and other sources, though adapted to a purely imaginary context.

Beethoven, Cherubini, Spontini, Rossini

In the wake of the political instability ignited by the French Revolution, events in Europe came to be dominated by the Napoleonic Wars (1803-15), particularly in the German and Habsburg territories, where Bonaparte won overwhelming victories (at Austerlitz, Jena and Wagram). In 1805 and 1809 Vienna was twice occupied by French troops, before the ending of war enabled it to hold the 1814-15 Congress that redrew the map of Europe and established a new international order. It was during the second French occupation of the city that Beethoven composed his Sonata Op. 81a, *Les Adieux*, memorializing the departure of the Imperial family in their flight to Budapest, as well as his Piano Concerto No. 5, *The Emperor* (Op. 73), whose first movement was completed just before the peace treaty signed at Schönbrunn in October 1809. Beethoven's general sympathies with the revolutionary ideas of Liberty, Equality and Fraternity had led him to admire Bonaparte as First Consul of the French Republic. The libretto of his only opera *Leonore* (1805, revised as *Fidelio* in 1814) was based on a drama by Jean-Nicolas Bouilly, itself inspired by an event said to have happened during the Reign of Terror. It was only natural that Beethoven should fall under its spell given the theme: a married heroine's loyal love for her husband, and the redemptive intervention of an enlightened prince who restores the rights of a man fallen victim to a usurping tyrant. Yet when in 1804 that same heroic Consul declared himself Emperor, Beethoven was outraged, and tore up the title page of the *Sinfonia Eroica*, the Symphony he had originally entitled 'Bonaparte'.

The sketches of 1803 for this *Heroic Symphony* include a draft of the opening bars of the *Fifth Symphony*, and a theme in the third movement of the *Sixth*. These latter two works are indeed quite closely linked as two sides of the same coin: Man confronting his Destiny, and Man facing Nature. The *Fifth* and *Sixth* had their joint first performance in the same concert on 22 December 1808, alongside his *Choral Fantasy* Op. 80 whose main melody anticipates the *Ode to Joy*. Both symphonies were dedicated 'to His Serene Highness, the Reigning Prince von Lobkowitz, Duke of Raudnitz, and to His Excellency the Count von Rasumoffsky [sic]'. Incidentally, the *Fifth* and *Sixth* were originally numbered the other way around, until their publication by Breitkopf and Härtel in April 1809.

Beethoven began the *Fifth Symphony* Op. 67 in earnest in February 1804, soon after completing the *Eroica*. In March 1808 he was able to write to Count Oppersdorff that the work was completed, and that – for the first time in symphonic history – its finale would need three trombones and a piccolo flute. The universally famous four-note motive that begins the work, already present in the opening *Allegro assai* of the *Appassionata Sonata* (1804-1806) and in several earlier works, was inspired – according to pupil Carl Czerny – by the call of an oriole in the Prater. (Anton Schindler's claim that Beethoven commented on the motive with the words 'Thus Fate knocks at the door' seems to have been pure fiction.) This rhythmic cell pervades the whole of the *Allegro con brio*, disappearing almost entirely in the lyrical Andante con moto, then resurfacing in the Allegro movement that functions as a scherzo and leads directly into the triumphal march that recalls the ending of *Fidelio*, with its joyful hymn to wifely courage and loyalty: 'May whoever has won a fair woman as his wife join in our rejoicing!'

Work on the *Sixth Symphony* Op. 68: *Symphonie Pastorale, or Memoir of Life in the Countryside (more an expression of feeling than a depiction)* began properly between February and August 1808. The sketches bear many notes indicating that here it was only the feelings conjured up by rural landscapes that Beethoven was seeking to express. So he wrote: 'Every spectacle loses something in being reproduced too faithfully in a musical composition,' and 'even someone who has only a vague idea of the countryside will easily understand the composer's intention'. To this end, Beethoven exploited the symbolic sounds inherited from the 18th-century Enlightenment: such as drones accompanied by a fifth below in the bass to imitate the bagpipe, the simple repetition of phrases rather than thematic development, the use of instruments with rustic associations such as the oboe, and birdcall imitations. Here Beethoven may have been influenced by the Symphony of Justin Heinrich Knecht, *Le Portrait musical de la nature*, which features both a storm and a hymn of praise to the Creator; it appeared in 1784, published by the same firm that had brought out Beethoven's *Sonatinas* WoO 47 the previous year. Another possible influence may be the *Fantasy* for piano by Franz Jacob Freystädter, *Der Frühlings Morgen, Mittag und Abend* (1791) whose 'ranz des vaches' – the traditional horn-call of the Swiss cowherds – is virtually reproduced, note for note, in the '*Hirtengesang*' (Shepherds' Song) that ends the *Sixth Symphony*.

In the autograph manuscript of Op. 68 preserved in the archive of the Beethoven House in Bonn, Beethoven crossed out the second movement's last three bars as we know them today, replacing them with four new final bars. However, before sending the work to the copyist charged with preparing a legible manuscript for the publishers Breitkopf & Härtel, Beethoven rethought his decision, deleting the four newly written bars by writing a large X across the whole of the page, and restoring his initial idea with the word 'bleibt' (i.e. 'remains', or 'stet'). As a complementary addition to the definitive version, and for the purposes of documentation, the present recording has included this ending, which was temporarily envisaged by the composer before he rejected it in favour of the official printed version.

The autograph manuscript of the *Seventh Symphony* Op. 92 is dated 13 April 1812, but the very first sketches go back to mid-September 1811, while the main theme of the second movement (the Allegretto) was sketched out as early as 1806 during work on the Razumovsky Quartet in C (Op. 59 No. 3). Beethoven continued with the *Seventh* during the winter 1811-12, and it was presented to an enthusiastic public audience (the Allegretto being encored on demand) on 8 December 1813, alongside the Battle Symphony Op. 91, during a charity concert celebrating the defeat of Napoleon's army at Leipzig and the end of the French domination of Germany. Given the context, it scarcely surprises that this work soon came to be seen as an expression of the spirit of liberation. One of its outstanding qualities is its extraordinary energy, achieved particularly through the constant repetition of small rhythmic cells giving it a dance-like character: Wagner saw in it 'the Apotheosis of the Dance', and Berlioz considered its first movement to be a 'peasants' round dance', while the finale's main theme seems like a version in 2/4 of the jig-like instrumental ritornello from the composer's song, 'Save me from the Grave and Wise', (*Twelve Irish Songs*, WoO 154, No. 8, 1813, published 1816). The *Seventh* was published in May 1816, with a dedication to Count Moritz von Fries.

The dazzling success at the Theater an der Wien of Luigi Cherubini's opera *Lodoïska* – with its plot anticipating that of *Fidelio* – made a lasting breach in the conservative taste of the Viennese public. Following the premiere of *Lodoïska*, on 23 March 1802, Cherubini was immediately all the rage, and several of his post-revolutionary operas were staged in Vienna between 1802 and 1803. *Médée* delighted Beethoven, who attended it on 6 November 1802 in a German-language version (later shortened for its revival in 1809). Cherubini, who had been living in Paris since 1787, was invited to Vienna in the wake of his immense fame there, arriving in June 1805 to give concerts and write a new opera, *Faniska*. He and Beethoven met, to great mutual esteem, Cherubini claiming Beethoven to be his 'idol'. (In 1828 Cherubini was to co-found the Société des Concerts at the Paris Conservatoire in order to perform the symphonies of his 'idol'.) For his part, Beethoven stated that he placed the 'Italian' in a high position, 'well above all his contemporaries'. The Viennese fame of *Médée* was such that the mechanical clock of the restaurant near the Theater an der *Josefstadt* (a clock whose sound Beethoven enjoyed so much that he habitually sat nearby), was still playing the opera's Overture in November 1822. *Médée* must surely have strongly impressed Beethoven with its dramatic force and pathos; certain melodic motives of the work seem to have (perhaps unconsciously) influenced the *Egmont* Overture Op. 84 (1809-10). Cherubini's *Symphony in D major*, composed in 1815 for the Royal Philharmonic Society during his stay in London, failed to arouse the same interest among its first audiences, despite its skilful writing, and a light touch that recalls Haydn's *London Symphonies* (works themselves written with the English audience in mind). Moreover, the Minuetto – actually more of a Beethovenian scherzo – stands out with its vivacity and the instrumental colours of a Trio section highlighting the woodwinds.

The same Viennese fondness for Parisian opera extended to the operas of Nicolas Méhul and those of Gaspare Spontini, whose *La Vestale* was presented in Vienna in December 1810. One of Beethoven's conversation books reveals a discussion about the opera *Olimpie* when it was staged in Berlin in May 1821. 'Spontini makes a lot of noise!' decided Beethoven, expressing his astonishment at the lavish orchestral scoring, which included several ophicleides (keyed brass instruments rather like tubas) in their first appearance as an orchestral instrument. The opera's *Overture*, much admired by Berlioz, combines an Italianate transparency with the massed forces that were a firm part of the revolutionary aesthetic, notably characterized by the strength of the brass section. The influence of these Parisian works on Beethoven's symphonic writing – particularly on the *Fifth* and *Seventh Symphonies* and the Overtures to *Egmont* and *Coriolan* – was widely recognized from the mid-19th century on: but as Romain Rolland pointed out, where Cherubini, Méhul and Spontini opened up a route on which they themselves did not venture very far, 'Beethoven pursued it doggedly [...] to the very end'.

Eventually Vienna's operatic francophilia gave way to a passion for the more frivolous style of Gioachino Rossini. The *Barber of Seville* was wildly applauded at the Theater an der Wien in 1819, and the following year at the Theater am Kärntnertor, much to Beethoven's irritation. During Rossini's stay in Vienna in the summer of 1822, the young Italian sought out a meeting with his older colleague. The language barrier, added to Beethoven's deafness, made discussion difficult, but Rossini was highly pleased to have met the Master. According to some rather dubious memoirs, Beethoven is supposed to have congratulated his young visitor on *The Barber of Seville*, but to have urged him against writing operas with serious subjects. He did not live long enough to witness the acclaim *Guillaume Tell* enjoyed in Vienna from 1830 onwards, its celebrated *Overture* soon taking on an independent life of its own. Writing in the *Gazette musicale de Paris* on 12 October 1834, Berlioz called it 'a symphony in four distinct sections [...] an immensely talented piece, so like a work of genius as to be easily mistaken for one'. It is certainly one of Rossini's most highly-developed orchestral pieces, a musical tableau of life in the Swiss Alps: a sunrise followed by a storm, a pastoral scene with the 'ranz des vaches', and finally the galloping finale anticipating the opera's ending in which the Swiss militia engage in a victorious battle against the Austrian oppressor. Had Rossini possibly been inspired by Beethoven's *Pastorale*, and the whirlwind finale of the *Seventh Symphony*?

In his articles for *l'Allgemeine Musikalische Zeitung* in July 1810, E. T. A. Hoffmann saw in Beethoven's instrumental music 'a realm of the colossal and immeasurable', a realm whose true value was justly appreciated by both Goethe and Schumann. Beethoven had the masterful ability to absorb the music of his contemporaries, forging his 'heroic' style out of models that emerged from post-revolutionary France – many of those, ironically enough, being the work of an Italian, but one he sincerely admired: Luigi Cherubini. Indeed, throughout his life, Beethoven, the ex-pupil of Antonio Salieri, was constantly confronting and adapting Italian music, to create symphonies that for him were (as Wilhelm von Lenz wrote) 'the triumph of a style to which his name would forever be attached. [...] Like Napoleon, Beethoven is an improbable phenomenon: one might even sometimes take him to be a myth'. Yet this 'myth' proved to be highly problematic for Romantic composers, who found themselves (in the words of Alfred Einstein) forced to compose 'not only after Beethoven, but following him'.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: John Thornley

Eine Erzählung – *Quasi una fantasia*

Als der Maestro seine Augen von dem Blatt Papier abwandte, fiel sein Blick auf die Uhr am anderen Ende des Schreibtisches, die anzeigte, dass sich der Vormittag unerbittlich dem Ende zuneigte.

„Ich werde zu spät zu meinem Termin kommen“, dachte er mit einem leichten Stich im Herz. Die Tinte auf der letzten, gerade fertiggestellten Seite war noch nicht trocken. Eine Idee fuhr ihm in die Finger, und die Feder sollte sie gleich zu Papier bringen, doch wenn er nicht sofort aufbrach, würde er nicht pünktlich sein: Es war die Art von Termin, bei dem es auf jede Sekunde ankam.

Er blieb einen Moment wie gelähmt, unfähig, eine Entscheidung zu treffen: Wenn er die Seite umblätterte, um die Klänge, die ihm noch immer im Kopf herumschwirten, in Noten zu verwandeln, würde die feuchte Tinte beim Kontakt mit dem Leder der Mappe verlaufen und seine nervöse Handschrift noch unleserlicher machen.

Verärgert nahm er einen Bleistift aus der Schublade seines Sekretärs und notierte am Rand einer Seite des Rechnungsbuchs, das neben den Notenblättern auf seinem Schreibtisch lag, rasch die inneren Schreie, die ihn gerade an seinen Stuhl fesselten, um sich davon zu befreien. Er stand auf und zog sich an, ohne zu bedenken, was er trug – an diesem Morgen hatte er sich nicht einmal rasiert, zu sehr war er mit der fieberhaften Arbeit an seiner neuen Symphonie beschäftigt, die er einige Wochen zuvor begonnen hatte.

Die Mappe blieb offen auf dem Schreibtisch liegen und blickte den Maestro verständnislos an: Just im spannendsten Moment ließ er von ihr ab; die zuletzt notierten Zeichen am rechten Rand des Blattes liefen darüber hinaus und warteten ungeduldig auf eine Fortsetzung der Arbeit. Die beiden Seiten ähnelten eher einem Seismogramm als einer Partitur, so sehr fuhr er mit der Feder mal schnell, mal langsam auf und ab durch die Notenlinien, in emsigen, obsessiven Bewegungen, als wollte er diesen Noten einen wirklichen Klang verleihen und als würden sie nicht von einer Feder geschrieben, sondern von Fingern auf der Tastatur seines Geistes. Die beiden Diagonalen einer schwungvoll mit Rötelstift gezeichneten haarnadelförmigen Gabelung verliefen quer über die benachbarte Seite vom linken Rand zu den gegenüberliegenden oberen und unteren Ecken und zeigten das wuchtige Crescendo an, das das gesamte Orchester in diesen Takten spielen sollte. Die Enden der Gabel waren fast in das Papier eingraviert, als hätte ein Messer die Seite eingerissen, um die Intensität des Crescendos zu betonen, und als würde Blut daraus hervorspritzen.

Er setzte seinen Hut auf und eilte hinaus, wobei er fast vergaß, die Tür abzuschließen. Kaum auf der Straße, winkte er einen vorbeifahrenden Fiaker herbei, aber der Kutscher schenkte ihm keine Beachtung, was seine Angst, nicht rechtzeitig anzukommen, noch verstärkte. Widerwillig beschloss er, zu Fuß zu gehen: Würde er länger warten, käme es zu einem Desaster.

Das Schild des Restaurants neben dem Theater in der Josefstadt erschien kurz bevor die Uhren Mittag schlagen würden, und er beschleunigte seine Schritte. Er stieß die Tür mit Gewalt auf und knallte sie laut wieder zu; dass die wartenden Gäste davon unangenehm berührt waren, kümmerte ihn nicht. Im Speisesaal angekommen, eilte er zu seinem Lieblingstisch in der Nähe der Uhr, aus Angst, jemand anderer könnte ihn besetzen. Die Eile wäre jedoch nicht nötig gewesen, denn der Kellner hatte die Anweisung, diesen Tisch vor Mittag niemandem zu geben, sondern zu warten, bis der Gast eintraf.

Der Kellner bemerkte ihn und kam auf ihn zu. Inzwischen hatte sich der Maestro wieder gefasst und etwas würdevoller hingesetzt. Er beobachtete nervös das Zifferblatt der Uhr. Der Kellner blickte ebenfalls hoch und merkte an, dass es nur noch drei Minuten dauere. Der Komponist schenkte ihm ein Lächeln, was selten genug vorkam, und lehnte sich erleichtert in seinem Stuhl zurück.

„Kaffee wie üblich und das Tagesmenü, Herr Ludwig?“

Kaum hatte er das nickend bestätigt, standen die Kaffeekanne aus blauer Keramik und die Tasse bereits auf dem Tisch. Er schenkte sich ein, und in dem Moment, als seine Lippen die heiße, bittere Flüssigkeit berührten, um genau zwölf Uhr, ertönte das ersehnte, lange Glockenspiel: die Ouvertüre zu Cherubinis *Medea*. Er hatte seinen Termin auch heute wieder eingehalten.

Sobald die turbulente Einleitung der Ouvertüre vorbei war, konzentrierte er sich, die Kaffeetasse in den Händen, mit glänzenden Augen auf das Einsetzen des zweiten Themas, auf diese punktierten Rhythmen, die ihm das Herz zerrissen und gleichzeitig die Entfaltung der wenigen gebundenen Noten vorbereiteten, die darauf folgten.

Die Uhr spielte zu einer anderen Stunde auch die Themen seiner eigenen, einzigen Oper: Das Wissen, dass er mit Cherubini in Verbindung stand, erfüllte ihn mit Stolz.

Der Mechanismus des Glockenspiels beendete die Ouvertüre mit dem rasselnden Geräusch der Kette, die wieder in die Ausgangslage zurückkehrte. Der Maestro setzte seine Tasse ab, als würde er aus einem Traum erwachen. Endlich war er ruhig, und die Idee, die ihm eine Stunde zuvor so heftig an die Schläfen gepocht hatte, ohne dass er sie zu Papier bringen konnte, bekam nun, da er Cherubinis Ouvertüre gehört hatte, neue Konturen und zeichnete sich in seinem Geist mit anderen Farben und Nuancen ab. Er lächelte in sich hinein, denn jetzt wusste er, was er auf die leeren Seiten schreiben würde, die auf seinem Schreibtisch auf ihn warteten.

Er verlangte nach der Morgenzeitung und nach Briefpapier, Feder und Tintenfass. Man kam seiner Bitte nach und brachte auch das Tagesmenü, einen Tafelspitz mit etwas Gemüse und Brühe.

Der Maestro schlang das Fleisch hastig hinunter und schob seinen Teller abrupt beiseite, wobei er etwas Brühe auf die Tischdecke und den Rand der Zeitung verschüttete. Der Kellner verdrehte die Augen, räumte den Tisch ab und erhielt dafür ein weiteres leichtes, diesmal verlegenes Lächeln.

Er schaffte Platz, indem er die Zeitung zur Seite schob, und begann einen Brief zu entwerfen, den er Cherubini schon seit Monaten schicken wollte, ohne dass er dazu den Mut gefunden hätte.

Die neuen, feinen Konturen der beim Verlassen des Hauses in der Schwebelage gebliebenen Idee waren nach dem Hören der Ouvertüre zu *Medea* schärfer geworden und hatten vielleicht diese Entscheidung an seiner statt getroffen. Er schrieb in einem Zug, was ihm sein Herz diktierte; es war ja nur ein Entwurf, und er würde später Zeit haben, ihm einen formelleren Ton zu verleihen. Oder vielleicht auch nicht. Vielleicht würde er diesen Brief so lassen, wie er war:

„Lieber Cherubini... In Gedanken bin ich Ihnen oft nahe, denn ich halte Ihre Kompositionen für besser als alle anderen Bühnenwerke... Wahre Kunst ist unsterblich; und der wahre Künstler findet seine volle Befriedigung und Freude in den wahren und großen Schöpfungen des Geistes. Und so bin auch ich jedes Mal begeistert, wenn ich von einer neuen Komposition von Ihnen Kenntnis erhalte, und ich interessiere mich für Ihre Werke genauso wie für meine eigenen. Kurz gesagt, ich mag Sie sehr und verehere Sie... Und ich muss hier hinzufügen, dass mich alle Künstler und Kunstliebhaber nur mit Begeisterung über Sie sprechen hören...“

Als ihm einfiel, dass der Brief nach Paris geschickt werden würde, wo der Florentiner Meister lebte, wechselte er vom Italienischen ins Französische: *„Sie werden immer derjenige meiner Zeitgenossen bleiben, den ich am meisten schätze. Wenn Sie mir eine große Freude machen möchten, dann schreiben Sie mir ein paar Zeilen, das würde mich sehr erleichtern. Die Kunst verbindet alle Menschen...“*

Er las noch einmal durch, was er geschrieben hatte. Bevor er das Blatt zusammenfaltete, tupfte er die frische Tinte ab, um das Papier nicht zu bekleckern. Als er den Entwurf in seine Jackentasche steckte, fiel sein Blick auf einen kurzen Artikel am Ende der ersten Seite der Zeitung, direkt unter dem Suppenfleck. Die Zeitung drohte vom Tisch zu flattern, und rasch griff er danach. Er hielt die Seite hoch und traute seinen Augen nicht: Rossini und die berühmte Sopranistin Isabella Colbran waren in der Stadt angekommen. Wien war bereit, sie mit allen Ehren zu empfangen.

„Rossini! Rossini! Rossini! Man könnte meinen, das Publikum würde nur noch an Rossini und seine schönen Melodien denken!“

Verächtlich verzog er bei diesem Gedanken kurz den Mund, und das Lächeln, das er dem Kellner noch wenige Augenblicke zuvor geschenkt hatte, war verschwunden.

„Peter! Setzen Sie das Mittagessen auf meine Rechnung!“

Als er aufstand, ließ er doch noch die Zeitung fallen. Um nach seinem Hut zu angeln, der in Greifnähe an einem Haken hing, schob er hastig den Stuhl zurück, was mit einem schrillen Geräusch einherging. Die Gäste drehten sich erneut nach dem ungehobelten Mann um und versuchten ihr Unbehagen zu verbergen. Die meisten von ihnen gaben vor, nicht zu wissen, wer er war, dabei waren sie extra hergekommen, um ihn zu sehen. Dieser Mann war eine der prominentesten Persönlichkeiten Wiens, und sie wussten, dass sich hinter seinen schroffen und wenig höflichen Manieren das Genie des großen Beethoven verbarg.

Als er das Lokal verließ, beschloss er, sich nicht von einem Fiaker nach Hause bringen zu lassen, sondern den Weg zu Fuß zurückzulegen, um den Zorn zu besänftigen, der in ihm aufgestiegen war, als er von Rossinis Ankunft erfahren hatte. Er ging vorsichtig an der Mauer entlang, aus Angst, von den Rädern der Kutschen überfahren zu werden. Ihr Klappern drang schon lange nicht mehr an seine Ohren, oder besser gesagt: Es drang zwar an seine Ohren, aber sie empfanden diesen Lärm als ein fernes, undeutliches Summen, das von den imaginären Geräuschen überlagert wurde, die seinen Geist erfüllten – und die tatsächlich donnernd laut waren. Deshalb war der Tisch neben der Uhr für ihn so wichtig, deren Glockenspiel nach Meinung aller anderen Gäste einen höllischen Lärm verursachte.

Der Himmel über Paris im Spätfrühling 1822 lässt die Sonne kaum durch; die Luft ist kalt und bleiern, am Straßenrand liegen noch Schneehaufen, die nach einem besonders strengen Winter von ihrem eigenen Gewicht zusammengedrückt werden. Cherubini sitzt an einem großen, mit vergoldeten Elementen im ägyptischen Stil verzierten Mahagonitisch und betrachtet melancholisch das spärliche Licht, das durch das Fenster fällt und den Schatten der Saiten einer Harfe an die Wand seines Büros im obersten Stockwerk des Konservatoriums wirft, jener Institution, zu deren Direktor er gerade ernannt worden ist. Diese Ernennung war die Belohnung für eine von Ruhm und Last geprägte Karriere, eine Auszeichnung, die ein Leben im Dienst von Frankreich krönte, dem Land, das ihn in den turbulenten Revolutionsjahren aufgenommen hat.

An den Ufern der Seine, wo er gerne spazieren geht, versucht er manchmal, Ähnlichkeiten mit dem unwiederbringlichen Arno auszumachen und das Profil des Ponte Vecchio in dem des Pont Neuf zu entdecken.

Auf dem Tisch liegt die offene Partitur der Symphonie, die er sieben Jahre zuvor für die Royal Philharmonic Society von London geschrieben hat. Bewundernd und seufzend zugleich blättert er durch die Seiten und fragt sich, ob er das, was er als eines seiner gelungensten Werke ansieht, nicht in einer anderen Form wiederverwenden könnte. Vielleicht wird er daraus ein Quartett machen. Neben dem Tintenfass liegt ein Brief, den er am Morgen erhalten hat und dessen Siegel gerade erst aufgebrochen wurde – die Bruchstücke des getrockneten Wachses liegen noch verstreut auf dem Tisch, einige sind zwischen die Seiten der Symphonie geraten. Ein Angestellter des Konservatoriums klopft an die Tür, um mitzuteilen, dass das Orchester im großen Saal ein Stockwerk tiefer bereit ist. Der Pariser Akzent des Mannes lässt den Klang des toskanischen Dialekts, der ihm bis zu diesem Moment die Idee für das Quartett eingeflüstert hat, augenblicklich verschwinden. Er steht auf, aber bevor er die Blätter der Symphonie einsammelt, um sie sorgfältig in ihrer Mappe zu verstauen, wirft er einen Blick auf den Brief. Er zögert, öffnet dann eine Schublade und legt ihn zu den Papieren, die für das Archiv bestimmt sind. Das Orchester ist bereit, er muss sich beeilen.

Neunzehn Jahre später wird er sich daran erinnern, als ein hochtrabender Österreicher, ein gewisser Schindler, der in Paris auf Besuch weilt, hartnäckig verlangt, ihn zu sehen. Er will etwas über den Brief und die Gründe für die ausbleibende Antwort erfahren, was in Cherubini Überraschung und zugleich Misstrauen erzeugt. Angesichts der ungewöhnlichen Bitte ruft sich Cherubini die Ereignisse jenes fernen Tages im Konservatorium ins Gedächtnis, er denkt an sein Zögern angesichts des Briefes seines deutschen Kollegen – des inzwischen verstorbenen großen Beethoven – und daran, wie erstaunt er damals über so viel Verehrung war, die ihm schmeichelte, ihn aber auch verstimmte. Nun sitzt er im Salon seines Hauses im Faubourg Poissonnière, nachdem er den Österreicher mit süßem Wein und Mandelkekse empfangen hat, die er sich regelmäßig aus Florenz liefern lässt, und hegt einen gewissen Argwohn gegen den Mann, der darauf besteht, ein enger Freund Beethovens zu sein. Deshalb beschließt er, die Frage kurz und bündig zu beantworten:

„Lieber Schindler, es tut mir leid, Sie enttäuschen zu müssen: Ich habe nie einen Brief von Beethoven erhalten. Der Maestro hat wahrscheinlich vergessen, ihn zu schicken.“

Das war natürlich eine Lüge. Um sich nicht zu kompromittieren, zog er es vor so zu tun, als wüsste er nichts von der Sache. Einerseits bewunderte er Beethoven vorbehaltlos – wie hätte es auch anders sein können? Ah, seine Quartette! –, andererseits verstand er seine gelegentlichen Übertreibungen nicht, wie etwa die abwegigen Modulationen im *Fidelio* oder die von den Singstimmen zu bewältigenden, schwierigen Passagen, die inakzeptabel waren und ihn fassungslos machten. Er hatte also gemischte, widersprüchliche Gefühle.

Cherubini war letztlich einen ähnlichen Weg gegangen: Wie Beethoven hatte er sich beim Komponieren nie gescheut zu streichen, zu kürzen, zu verlängern und wie besessen eine Note nach der anderen zu verschieben und neu zu setzen. Es war, als hätten sie auf diesem ähnlich verlaufenen, von Selbstzweifeln geprägten Gang, an ihren Schreibpulten sitzend, die Entfernung zwischen Wien und Paris überwunden. Gleichwohl konnte er den Charakter dieses Mannes nicht ertragen, seine schroffen Manieren, die ihm so missfielen. Im Gespräch mit Schindler erinnert er sich auch an einen Abend zu Beginn des Jahrhunderts, an ein Abendessen mit dem Baron de Trémont: Dieser bat ihn um ein Empfehlungsschreiben für Beethoven, aber aus Angst, der ungehobelte Bär würde sich weigern, seinen Freund zu empfangen, zog er es vor, eines für den alten Haydn zu verfassen. Andererseits versäumte er es vor den Studenten des Konservatoriums nie, Beethoven zu rühmen und neben Mozart auf den Olymp zu erheben.

Schindler sprach lange mit Cherubini über Beethoven und überschüttete ihn mit Fragen über ihre Begegnung in Wien nach der Jahrhundertwende. Vielleicht aus Rache dafür, dass sich sein Gast mehr für Beethoven als für ihn selbst interessierte, blieb Cherubini an der Salontüre einen Moment stehen und schwieg, während er Schindler tief in die Augen sah. Er verabschiedete sich kurz angebunden in dem ihm eigenen Französisch, das noch einen leichten Florentiner Akzent erkennen ließ: „Er war immer ruppig.“

Der Maestro befindet sich nun auf halber Strecke zwischen dem Theater in der Josefstadt und seinem Wohnhaus in der Oberen Pfarrgasse 60. Er ist versucht, seinen Weg zu verlängern, um die Nachricht von Rossinis Ankunft besser verdauen zu können, aber sein Gesundheitszustand in diesen Tagen und seine Ängste im Zusammenhang mit seiner Taubheit lassen ihn seine Meinung ändern. Es bleibt immer noch genug Zeit zum Nachdenken. Manchmal flucht er leise und fuchelt mit der Faust in der Luft herum, manchmal lacht er und macht sich über den Italiener lustig, indem er ein spontan erfundenes Kinderlied singt: „Rossini, Rossini, eine schöne Ernte Rossini!“ Der Spott geht in Wut über, die so heftig ist, dass er plötzlich beginnt, die verblüfften Passanten anzuschreien:

„Ach, diese Italiener! Was haben sie mit ihren berühmten Konservatorien schon vorzuweisen? Seht euch ihr Idol Rossini an! Hätte ihm die Glücksgöttin nicht großzügig ein überragendes Talent und hübsche Melodien geschenkt, würde ihm alles, was er in der Schule gelernt hat, nicht mehr einbringen als Kartoffeln für seinen dicken Bauch!“

Nie hätte er sich vorstellen können, dass Rossini wenige Tage später an seine Tür klopfen würde, um ihn zu treffen, und dass er, nachdem er vergeblich so getan hatte, als wäre er nicht zu Hause, auf das Drängen des Italieners hin, der mit seinem singenden, adriatischen Akzent „Maestro! Sono Rossini, mi apra, la prego!“ rief, die Tür öffnen und ihn vor sich finden würde, voller Bewunderung.

Rossini: Bald würde seine *Zelmira* im Theater am Kärntnertor die Wiener erneut in Begeisterung versetzen, so wie es der *Barbiere* einige Jahre zuvor getan hatte. Je mehr er über die Erfolge des Italieners nachdachte, desto größer wurde seine Verachtung für ein Publikum, das sich von diesen brillanten und schmeichelhaften Melodien hinreißen ließ. Und doch bewunderte er tief in seinem Inneren Rossinis Begabung, das konnte er nicht leugnen. Wie Cherubini ihm gegenüber, war auch er zwischen zwei widersprüchlichen Gefühlen hin- und hergerissen: einerseits die Hochachtung vor seinem Talent, das viel größer war, als er zugeben wollte, andererseits die Eifersucht auf den Erfolg.

Übrigens war das harte Urteil des Maestros über Rossini genauso ungerecht wie das von Cherubini über ihn. Beethoven kritisierte die italienische Musik und insbesondere die von Rossini, aber seltsamerweise sah sich Rossini in seiner Heimat einer gegenteiligen Kritik ausgesetzt: Seine Landsleute gaben ihm nämlich den Spitznamen „Tedeschino“ [der kleine Deutsche, A.d.Ü.], weil sie fanden, er komponiere etwas zu sehr „nach Wiener Art“.

Während er immer schneller geht, gibt sich Beethoven in seinem Wahn kleinlichen Gedanken hin. Er verflucht alle Italiener als eine Plage, die Wien heimsucht, den Ort, an dem er, ein Deutscher, so hart um Anerkennung gekämpft hat; wo er sich um die Gunst des mächtigen Salieri bemüht hat – ja, genau, eines anderen Italieners, der es geschafft hat und sogar am Hof ist –, ganz zu schweigen von dem Italiener, der jetzt in Paris Champagner trinkt, diesem Spontini, der mit seinem Übermaß die Franzosen beeindrucken will: sechsunddreißig Trompeten in der *Olimpie*... Viel Lärm um nichts.

An der Straßenecke sieht er endlich die Obere Pfarrgasse. Beim Anblick des noch weit entfernten Hauses denkt er an die vielen Wohnungen, in denen er seit seiner Ankunft in Wien im Jahr 1792 gelebt hat, an die zahlreichen Begegnungen, die in diesen teilweise bescheidenen Räumen stattfanden, etwa die mit Cherubini vor fast zwanzig Jahren. Und in einem Strudel von Nostalgie schweifen seine Gedanken von Cherubini weiter zurück in seine Mainzer Jugendzeit, in der er von dem Komponisten Righini angeleitet wurde, den er so bewunderte, und weiter zu jenen Jahren, in denen er die Partituren von Paisiello studiert hat und die von Salieri – den er kurz zuvor noch verachtet hatte – bis zu dem glücklichen Zusammentreffen mit dem liebenswerten Paër in Wien, dem charmanten Komponisten aus Parma, der ihn ermutigt hat, sich an die Komposition seiner einzigen Oper zu wagen. Auch sie alle waren Italiener. Das Gesicht des Maestros verdunkelt sich, der Ekel verwandelt sich in Scham angesichts seiner üblen Eifersucht: Im Grunde ist auch er ein Emigrant, genau wie die Italiener, die in Wien oder Paris nach Anerkennung ihres Könnens suchten. Er erinnert sich, dass er Spontini voller Neid für die dramatische Wirkung seiner Opern verehrt hat, für die Leichtigkeit, mit der der Italiener die Arien aneinanderreihet, für sein feines Gespür für die Bühne, das ihm bei seinem *Fidelio* abging. Es ist sicherlich nicht nur Talent, Spontini muss genauso viel schwitzen wie ich, um eine solche Eleganz zu erreichen, denkt er sich. Er ruft sich die erste Wiener Aufführung von Rossinis *Barbiere* in Erinnerung: Ein Triumph der Schönheit waren diese Arien und *Concertati*, der detaillierte Orchestersatz, der die geschmeidigen Singstimmen wunderbar begleitete und mit ihnen in Dialog trat, diese Melodien, die nach Meer dufteten – dem Meer, das er nie gesehen hat, dessen Nähe er aber in seinem ständigen Streben nach Unendlichkeit im Inneren spürt.

Er durchquerte den Vorraum, der zur Wohnung führte, drehte den Schlüssel im Schloss und konnte sich endlich erschöpfte an seinen Schreibtisch setzen. Das Blatt mit seiner neuen Symphonie, das er an diesem Morgen liegen gelassen hatte, war offensichtlich trocken: Jetzt konnte er mit seiner fieberhaften Hand, die die Feder über das Papier kratzen ließ, weiterschreiben. Das zweite Thema der *Medea*, das zur Mittagszeit der groben Linie, die er wenige Minuten vor seinem Weggang skizziert hatte, eine feine Färbung verliehen hatte, war angesichts dessen, was er nun zu Papier bringen wollte, nur noch eine substanzlose Idee. Er füllte die leer gebliebene Rückseite des Blattes mit dicht gedrängten Zeichen und beendete befriedigt den Satz der Symphonie. Er nahm ein neues Blatt aus der Mappe. Seine Hand schrieb zügig auf Italienisch *Adagio molto e cantabile*.

ENRICO ONOFRI
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Die drei Tage zwischen Wien und Paris, von denen diese Erzählung handelt, sind der Fantasie des Autors entsprungen. Es ist tatsächlich quasi eine fantasia. Denn die Sätze, die die Figuren sprechen, ihre Beziehungen, ihr Hass und ihre Liebe, die Chronologie der Ereignisse sowie die Elemente, auf denen der Inhalt der Erzählung gründet, sind zwar an einen rein fiktiven Kontext angepasst, doch durch zahlreiche Briefe und Dokumente belegt.

Beethoven, Cherubini, Spontini, Rossini

Nach der politischen Instabilität, welche die Französische Revolution ausgelöst hatte, gaben in Europa die Napoleonischen Kriege (1803-1815) den Rhythmus vor, insbesondere in den deutschen und habsburgischen Gebieten, wo Bonaparte bedeutende Siege errang (Austerlitz, Jena, Wagram). In dieser Zeit wurde Wien zweimal – 1805 und 1809 – von französischen Truppen besetzt und war schließlich 1814/15 Gastgeber des Kongresses, der die europäische Landschaft umgestaltete und eine neue internationale Ordnung herstellte. Vorwiegend während der zweiten französischen Besetzung komponierte Beethoven die Klaviersonate „*Les Adieux*“ Op.81a, mit der er auf die kaiserliche Familie anspielte, die in Budapest Zuflucht suchte, sowie das Klavierkonzert Nr.5, Op.73 (das „*Kaiserkonzert*“), dessen erster Satz für die Unterzeichnung des Friedensvertrags im Oktober 1809 fertiggestellt wurde. Beethoven war empfänglich für die revolutionären Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit und bewunderte den Ersten Konsul Bonaparte. Der Text seiner einzigen Oper *Leonore* (1805; von 1814 stammt die überarbeitete Fassung mit dem Titel *Fidelio*) basiert auf einem Libretto von Jean-Nicolas Bouilly, das eine Episode aus der Zeit der Schreckensherrschaft der Französischen Revolution behandelt und den Komponisten nur begeistern konnte: Durch die eheliche Liebe der Helden und das Eingreifen eines als Befreier auftretenden Ministers kommt das Opfer eines tyrannischen Usurpators wieder zu seinem Recht. Dass sich der Held der Revolution 1804 selbst zum Kaiser krönte, erboste Beethoven dermaßen, dass er die Titelseite seiner *Sinfonia Eroica* zerriss, die ursprünglich den Titel „Bonaparte“ trug.

Bereits in den Skizzen zu dieser „heroischen Symphonie“ aus dem Jahr 1803 findet sich ein Entwurf der ersten Takte der *Fünften Symphonie* und eines Motivs aus dem dritten Satz der *Sechsten Symphonie*. Diese beiden Werke sind tatsächlich eng miteinander verbunden, wie die Vorder- und Rückseite einer Medaille, die das Schicksal des Menschen bzw. dessen Verbindung zur Natur zum Inhalt haben. Beide kamen am 22. Dezember 1808 in einem Konzert zur Uraufführung, in dem u.a. auch die *Fantasie* Op.80 gespielt wurde, deren Hauptmelodie auf die *Ode an die Freude* vorausweist. Und beide sind denselben Personen gewidmet, nämlich „À son Excellence Sérénissime Monsieur le Prince régnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz“ und „À son Excellence Monsieur le Comte de Rasumoffsky [sic]“. Die Nummerierung der fünften und sechsten Symphonie war übrigens ursprünglich umgekehrt: Erst anlässlich der Veröffentlichung bei Breitkopf und Härtel im April 1809 fiel die endgültige Entscheidung.

Beethoven begann im Februar 1804, kurz nach Fertigstellung der *Eroica*, mit der Arbeit an seiner *Fünften Symphonie* Op.67. Im März 1808 schrieb er Graf Oppersdorff, dass das Werk fertiggestellt sei und der letzte Satz drei Posaunen und eine Piccoloflöte benötige – eine Neuheit in der Geschichte der Symphonie. Das berühmte Anfangsmotiv aus vier Noten, das bereits im *Allegro assai* der Klaviersonate Nr.23 („*Appassionata*“, 1804-1806) und in vielen früheren Werken allgegenwärtig ist, soll laut Carl Czerny vom Gesang der Pirole inspiriert sein, die im Prater zu hören waren. Reine Fiktion ist dagegen wohl die Behauptung von Anton Schindler, Beethoven habe zu diesem Motiv gesagt: „So klopft das Schicksal an die Tür.“ Der Rhythmus durchzieht das ganze *Allegro con brio*, verschwindet fast vollständig im lyrischen *Andante con moto* und kehrt dann im *Allegro* zurück, das als Scherzo fungiert. Es geht direkt in einen triumphalen Marsch über, der an das Finale von *Fidelio* erinnert: „Wer ein holdes Weib errungen, stimm’ in unsern Jubel ein.“

Die Arbeit an der *Sechsten Symphonie* Op.68, die Beethoven als *Pastoral-Sinfonie oder Erinnerungen an das Landleben* (eher ein Ausdruck des Gefühls als ein Gemälde) bezeichnete, erfolgte tatsächlich erst zwischen Februar und Juli/August 1808. Die Skizzen enthalten mehrere Hinweise darauf, dass Beethoven lediglich die Emotionen illustrieren wollte, welche die ländlichen Landschaften in ihm hervorriefen: „Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne Überschriften selbst denken, was der Autor [will].“ Zu diesem Zweck benutzte der Komponist die Topoi aus der Zeit der Aufklärung: Bordune, oft begleitet von einer leeren Quinte im Bass, um Klänge des Dudelsacks zu suggerieren; Wiederholungen statt thematischer Entwicklungen; Instrumente mit rustikalem Klang wie die Oboe; Zitate von Vogelgesängen usw. In dieser Hinsicht wurde Beethoven möglicherweise von Justin Heinrich Knechts Symphonie *Le Portrait musical de la nature* beeinflusst, in der ein Unwetter und ein Lobgesang auf den Schöpfer vorkommen und die 1784 vom selben Verleger veröffentlicht wurde wie die Sonatinen WoO 47; aber auch von Franz Jacob Freystädters *Fantasie für Klavier Der Frühlings Morgen, Mittag und Abend* (1791), deren „Ranz des vaches“ – der traditionelle Gesang der Schweizer Hirten – zu Beginn des *Hirtengesangs*, der die Symphonie beschließt, fast Note für Note wiederholt wird.

Im Manuskript des Opus 68, das im Archiv des Beethoven-Hauses Bonn aufbewahrt wird, strich Beethoven die letzten drei Takte des zweiten Satzes, wie wir sie aktuell kennen, und ersetzte sie durch vier neue Schlusstakte. Bevor er jedoch das Werk dem Kopisten schickte, der für den Verlag Breitkopf & Härtel ein leserliches Manuskript herstellen sollte, machte er diese Entscheidung rückgängig. Mit einem großen Kreuz, das über die ganze Seite reicht, tilgte er die alternative Version und gab seiner ursprünglichen Idee wieder den Vorzug, indem er sie mit „bleibt“ kennzeichnete. Die vorliegende Aufnahme präsentiert als Ergänzung zu der definitiven Version sowie zu Dokumentationszwecken den Schluss, der vorübergehend vom Komponisten vorgesehen war und dann zugunsten der offiziellen, gedruckten Fassung verworfen wurde.

Das Autograf der *Siebten Symphonie* Op.92 ist auf den 13. April 1812 datiert. Die ersten Skizzen entstanden jedoch bereits Mitte September 1811, und das Hauptthema des langsamen Satzes wurde sogar schon 1806 im Zusammenhang mit dem „*Razumovsky-Quartett*“ Op.59, Nr.3 angelegt. Im Winter 1811/12 setzte Beethoven die Arbeit an der Symphonie fort. Das Werk wurde, zusammen mit *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* Op.91, am 8. Dezember 1813 unter der Leitung des Komponisten im Rahmen eines Benefizkonzerts zur Feier der Niederlage der napoleonischen Armeen in Leipzig und des Endes der französischen Herrschaft in Deutschland uraufgeführt und war sehr erfolgreich – das *Allegretto* musste wiederholt werden. Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass diese Symphonie sogleich als Ausdruck eines Gefühls der Befreiung wahrgenommen wurde. Zu ihren Qualitäten gehört eine außergewöhnliche Energie, die insbesondere mit der regelmäßigen Repetition kleiner rhythmischer Zellen erreicht wird, was ihr einen tänzerischen Charakter verleiht. Wagner sah in dem Werk eine „Apotheose des Tanzes“, und für Berlioz war der erste Satz ein „Bauernreigen“. Im Finale wird das instrumentale Ritornell des irischen Lieds *Save me from the Grave and Wise* WoO 154, Nr.8 (1813) im Zweiertakt neu interpretiert. Die Symphonie wurde im Mai 1816 in Wien mit einer Widmung an den Reichsgrafen Moritz von Fries veröffentlicht.

Am 23. März 1802 wurde am Theater an der Wien Luigi Cherubinis *Lodoïska* – deren Handlung die von *Fidelio* vorwegnimmt – mit riesigem Erfolg aufgeführt. Das Werk veränderte den konservativen Geschmack der Wiener nachhaltig. Cherubini wurde sofort Mode, und in den Jahren 1802/03 wurden in der österreichischen Hauptstadt viele seiner nachrevolutionären Opern gespielt. Am 6. November 1802 hörte Beethoven die deutsche Fassung von *Médée* und war begeistert. In einer gekürzten Version erlebte sie 1809 eine Wiederaufnahme. Aufgrund dieser Erfolge wurde Cherubini, der seit 1787 in Paris lebte, im Juni 1805 nach Wien eingeladen, um dort eine neue Oper, *Faniska*, zu schreiben und Konzerte zu geben. So bot sich für die beiden Komponisten Gelegenheit zu einem Treffen. Die gegenseitige Wertschätzung war groß, Cherubini hatte in Beethoven sein „Idol“ gefunden, und als Mitbegründer der 1828 entstandenen Société des concerts du conservatoire konnte er dafür sorgen, dass die Symphonien des Bonner Meisters in Paris aufgeführt wurden. Beethoven seinerseits stellte den Italiener „über alle [seiner] Zeitgenossen“. Der Erfolg der deutschsprachigen *Medea* bei den Österreichern war enorm: Die mechanische Uhr des in der Nähe des Theaters in der Josefstadt gelegenen Restaurants, bei der Beethoven gerne saß, spielte noch im November 1822 ihre Ouvertüre. Sie muss den deutschen Komponisten nachhaltig beeindruckt haben, ließ er sich doch (unbewusst?) bei der Komposition der Ouvertüre seiner *Musik zum Trauerspiel „Egmont“* Op.84 (1809/10) von ihrer dramatischen Wucht, ihrem Pathos und bestimmten melodischen Motiven lenken. Cherubinis *Symphonie in D-Dur*, die 1815 während eines Aufenthalts in London für die Royal Philharmonic Society geschrieben wurde, stieß indes bei den ersten Zuhörern auf wenig Interesse, trotz ihrer fein ausgearbeiteten, leichtfüßigen Tonsprache, die manchmal an die letzten Symphonien erinnert, die Haydn für das englische Publikum schrieb. Die Eigenart des *Minuetto* – das wie ein Scherzo in Beethoven'scher Manier anmutet – zeigt sich in seiner Lebhaftigkeit und in der instrumentalen Klangfarbe seines *Trios*, das hauptsächlich den Bläsern anvertraut ist.

Die Begeisterung für die aus Paris kommende Oper übertrug sich auf andere musiktheatralische Werke, insbesondere auf jene von Nicolas Méhul und Gaspare Spontini, dessen *La Vestale* im Dezember 1810 dem Wiener Publikum vorgestellt wurde. Aus einem Konversationsheft von Beethoven geht hervor, dass er Gelegenheit hatte, an einer von feinem Spott geprägten Diskussion über Spontinis *Olimpie* teilzunehmen, die im Mai 1821 in Berlin aufgeführt wurde. Das Fazit dieses Gesprächs – „Spontini macht Lärm“ – ist Ausdruck des Erstaunens über eine aufwändige Orchestrierung mit einer Vielzahl unterschiedlicher Instrumente, darunter mehrere Ophikleiden (eine Art Tuba), die zum ersten Mal überhaupt in einem Orchester zum Einsatz kamen. Berlioz bewunderte die Ouvertüre, in der ein transparenter, typisch italienischer Stil auf einen massigen Tonsatz trifft, der für die revolutionäre Ästhetik typisch ist und sich insbesondere durch die starke Präsenz der Blechbläser auszeichnet. Der Einfluss dieser Pariser Werke auf Beethovens symphonisches Schaffen – insbesondere auf die *Fünfte* und *Siebte Symphonie* sowie die Ouvertüren zu *Egmont* und *Coriolan* – wurde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder betont. Doch während sich Cherubini, Méhul und Spontini auf dem Weg, den sie sich eröffnet hatten, nicht weit vorwagten, „ging Beethoven ihn [...] bis ganz zum Schluss.“ (R. Rolland).

Schließlich musste die beliebte französische Oper aber den etwas weniger tiefgründigen Bühnenwerken von Gioachino Rossini weichen. *Il barbiere di Siviglia* wurde 1819 im Theater an der Wien und 1820 im Theater am Kärntnertor enthusiastisch aufgenommen – sehr zu Beethovens Ärger. Während seines Aufenthalts in Wien im Sommer 1822 ergriff Rossini die Initiative und suchte seinen älteren Kollegen auf. Die Sprachbarriere und Beethovens Taubheit erschwerten die Unterhaltung, doch Rossini war glücklich, den Meister gesehen zu haben. Angeblich gratulierte Beethoven dem Besucher zu dessen Erfolg und riet ihm zugleich davon ab, Dramen zu vertonen. Wie erfolgreich Rossinis Oper *Guillaume Tell* ab 1830 in Wien war, sollte Beethoven nicht mehr erleben. Ihre Ouvertüre entwickelte rasch ein Eigenleben. In der *Gazette musicale de Paris* vom 12. Oktober 1834 nannte Berlioz sie „eine Symphonie in vier klar voneinander getrennten Teilen, [...] das Werk eines ungeheuren Talents, das dem Genie zum Verwechseln ähnlich ist“. Das Stück gehört zu den am feinsten ausgearbeiteten Orchesterwerken von Rossini. Es ist ein musikalisches Bild des Lebens in den Schweizer Alpen: Auf einen Sonnenaufgang folgen ein Gewitter und eine Pastorale mit einem Kuhreigen, und schließlich erklingt ein

überaus lebhafter Galopp, der die Schlusszene der Oper vorwegnimmt, in der die Schweizer Soldaten einen siegreichen Kampf gegen den österreichischen Unterdrücker führen. Ließ sich Rossini vielleicht ein wenig von Beethovens *Pastorale* und dem wirbelnden Finale seiner *Siebten Symphonie* inspirieren?

In seinen Artikeln, die im Juli 1810 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschienen, spricht E. T. A. Hoffmann von Beethovens Instrumentalmusik als einem „Reich des Ungeheuren und Unermesslichen“, einem Reich, das Goethe und Schumann zu schätzen wussten. Beethoven verstand es meisterhaft, sich von der Musik seiner Zeitgenossen anregen zu lassen und seinen „heroischen“ Stil nach Mustern aus dem nachrevolutionären Frankreich zu formen. Ironie des Schicksals: Viele dieser Vorbilder stammen aus der Feder eines in Paris lebenden Italieners, den Beethoven aufrichtig bewunderte: Cherubini! Beethoven war ein Schüler von Antonio Salieri und letztlich sein ganzes Leben lang mit der Kunst jenseits der Alpen konfrontiert, und indem er sie bearbeitete, schuf er Symphonien, die er als den „Triumph jenes Stils [betrachtete], mit dem er seinen Namen für immer verbinden würde“. Und Wilhelm von Lenz stellte weiter fest: „Wie Napoleon ist Beethoven schon unwirklich, man könnte ihn manchmal für einen Mythos halten.“ Und eben dieser Mythos war es, der die Komponisten der Romantik in Verlegenheit brachte, denn sie mussten „nach und *nach* Beethoven“ (Alfred Einstein) komponieren.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Münchener Kammerorchester, Enrico Onofri – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serenata

Serenades K. 250 *Haffner**, K. 320 *Posthorn*

& K. 525 *Eine kleine Nachtmusik*

Marches K. 249 & 335

*Isabelle Faust, solo violin

2 CD HMM 905396.97

‘Mozart would have been over the moon about this recording [...]. Again and again, one is struck by the lovely balances, the expressive phrasing, and the group’s breathtaking attention to dynamics.’

– **The Absolute Sound**

“Outre *Une petite musique de nuit*, cet album recèle d’autres trésors, telle la *Sérénade Posthorn* et son solo de cor de postillon ou la *Sérénade Haffner*, qu’Isabelle Faust enlumine de son violon souverain.” – **La Croix**

„Mit dieser ersten Zusammenarbeit auf CD von Dirigent und Orchester sind gleich Aufnahmen für die Ewigkeit herausgekommen. Stargeigerin Isabelle Faust als Solistin in der „*Haffner*“-*Serenade* fügt noch das Sahneshäubchen hinzu.“ – **Concerti**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles P 2026

Enregistrement : juillet, août et novembre 2025, Bavaria Musikstudios, Munich (Allemagne)

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Jean-Daniel Noir

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

Photo : © Marco Borrelli

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

enricoonofri.it

m-k-o.eu