

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

EGMONT op. 84

Schauspielmusik zu Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel
Incidental Music for Johann Wolfgang von Goethe's Tragedy

[01] Ouvertüre: Sostenuato, ma non troppo – Allegro	07:46
[02] Sprecher / Narrator: „Ihro Majestät – auf das Wohl Philipps II von Spanien“	02:55
[03] Lied des Klärchen: „Die Trommel gerühret“	02:53
[04] „Dem Fußgänger wird schwindlig“	01:27
[05] Zwischenaktmusik I: Andante	02:52
[06] „Aber die Provinzen aufrufen zu offener Gewalt“	01:37
[07] Zwischenaktmusik II: Larghetto	05:27
[08] „Pah, Egmonts Geliebte“	01:01
[09] Lied des Klärchen: „Freudvoll und leidvoll“	01:47
[10] Zwischenaktmusik III: Allegro	03:57
[11] „Seit der Herzog von Alba in die Stadt eingezogen ist“	01:04
[12] Zwischenaktmusik IV: Poco sostenuto e risoluto	03:08
[13] „Ja, komm mit“	00:52
[14] Musik, Klärchens Tod bezeichnend: Larghetto „Leise, Lieber, dass niemand erwache“	02:47
[15] Melodram: Poco sostenuto „Süßer Schlaf, du kommst wie reines Glück“	02:40
[16] „Ich hab geträumt“ Siegessymphonie: Allegro con brio	04:23

total 46:27

BERTRAND DE BILLY
ORF RADIO-SYMPHONIEORCHESTER WIEN
MARIA BENGTSSON SOPRAN/SOPRANO
TOBIAS MORETTI SPRECHER/NARRATOR

„... BLOSS AUS LIEBE ZUM DICHTER GESCHRIEBEN“

EINIGE BEMERKUNGEN RUND UM
BEETHOVENS SCHAUPIELMUSIK ZU
GOETHES EGMONT

Beethovens schwieriges Verhältnis zur Opernbühne ist hinlänglich bekannt. Als Ergebnis eines fast lebenslangen Bemühens bleibt lediglich ein vollendetes Werk – dieses allerdings gleich in drei Versionen.

Alle anderen Opernprojekte scheiterten. Vor allem mangels eines Librettos, das Phantasie und Genie des Komponisten wirklich entzünden konnte. (Willy Hess zählt allein in seinem 1962 erschienen Büchlein *Beethovens Bühnenwerke* weit über 20 nachgewiesene nicht komponierte Vorlagen auf, darunter auch Shakespeares *Macbeth* und *Romeo und Julia*, vor allem aber den *Faust*, den Beethoven tatsächlich als ein seiner würdiges Sujet gesehen hätte.) Es fehlte also nicht an Interesse und Bemühung; schon gar nicht an Bildung und Wissen über das Theater so-

wohl der Vergangenheit, als auch seiner Zeit. Soweit wir heute über Beethovens Lektüre Bescheid wissen, würde man ihn durchaus als Intellektuellen bezeichnen. Jemanden, der um die Wende zum 19. Jahrhundert Kant und Herder las und in den Werken der Zeitgenossen Goethe und Schiller mehr als bewandert war, aber auch Klopstock und Matthisson wohl kannte und in seiner Herkunft ein echtes Kind der Aufklärung war, würde man heute wohl als einen intellektuellen Künstler sehen und nicht als weltabgewandten, in sich gekehrten Musiker, als den das Beethoven-Klischee ihn posthum lange Zeit gezeichnet hat.

Auch wenn man nicht alle überlieferten Äußerungen Beethovens, die uns sein Schüler Carl Czerny überbrachte, wörtlich nehmen darf, so scheint eine davon doch bemerkenswert, nämlich: „...*Schillers Dichtungen sind für Musik äußerst schwierig. Der Tonsetzer muss sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bei Schiller? Da ist Goethe viel leichter.*“

Wie gesagt, Czernys Zeugnisse sind mit Vorsicht zu genießen. Jedoch würde aus dieser Äußerung Beethovens durchaus ein wa-

cher Sinn für Theaterpraxis und Dramatik sprechen, denn er verstand natürlich einen Schiller ganz anders als nach ihm etwa der Italiener Giuseppe Verdi, der vor allem die dramatischen Situationen Schillers schätzte, die dadurch für ihn mehrfach zu idealen Vorlagen für Libretti werden konnten. Für den philosophisch durchaus gebildeten und denkenden Beethoven standen Sinngehalt und die emotionale politisch-philosophische Haltung Schillers im Mittelpunkt. Er konnte die Dramen in ihrer Originalsprache lesen und verstehen und war – ohne hier im mindesten ein Werturteil zwischen Verdi und Beethoven treffen zu wollen – natürlich dem Dichter weit näher, als es der italienische Theaterpraktiker je sein konnte. Allerdings darf man diese Äußerung keineswegs so verstehen, dass Beethoven Goethe in irgendeiner Form minder achtete denn Schiller. Ganz im Gegenteil: Die lebenslange Verehrung für den Weimarer Dichterstern ist vielfach bezeugt, und Beethovens leider sehr einseitige Bemühungen um Goethe hielten unbeirrt ein ganzes Künstlerleben.

Beethovens Versuche mit der Bühne beschränkten sich aber keineswegs auf Opern-

pläne. Sein erstes größeres Bühnenwerk ist das Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* (uraufgeführt 1801) und bringt uns zugleich die erste von zahlreichen Ouvertüren und dazu eine vollständige Partitur mit 16 weiteren Nummern.

Etwa 1803 bot ihm nun ausgerechnet Emanuel Schikaneder ein Opernlibretto an: *Vestas Feuer*. Beethoven komponierte auch die erste Szene, legte die Arbeit aber dann zur Seite – warum, ist bis heute nicht wirklich zu klären. Es könnte aber gut sein, dass dieser Stoff ihn schon bald nicht genügend interessierte.

1804 begann Beethoven dann die Komposition des *Fidelio*, der zeitweise *Leonore* hieß und in seinen drei Fassungen von 1805, 1806 und 1814 trotz seines schmerzhaften Entstehungsprozesses und seiner anfänglich problematischen Rezeption bis heute zu den Weltwundern der Gattung Oper zählt. Die Literatur zum *Fidelio* ist inzwischen fast unübersehbar, so dass gerade dieses Werk hier nicht weiter besprochen werden muss.

Weitaus interessanter ist für uns Beethovens weiterer Weg mit der Bühne und die Frage, warum dieser *Fidelio* denn sein

einziges vollendetes Opernwerk blieb. Zu ihr schrieb der Komponist nicht weniger als vier Ouvertüren. Als erste die heute als *Zweite Leonore-Ouvertüre* bekannte, die möglicherweise bei allen drei Premieren der Fassungen gespielt wurde, auf jeden Fall aber 1805 und 1814. Danach die sogenannte *Dritte*, die, wenn überhaupt, nur 1806 gespielt wurde. Und schließlich die sogenannte *Erste*, die nach neueren Forschungen für eine geplante, nie realisierte Aufführung in Prag 1807 entstand und die zu seinen Lebzeiten nie erklang. Die vierte und letzte Ouvertüre für *Fidelio*, die im Gegensatz zu den drei anderen, die in C-Dur notiert sind, in E-Dur steht, ist erheblich kürzer und wird heute fast immer als Einleitung der letzten Fassung gespielt. Sie war erst zur zweiten Aufführung 1814 fertig und wird heute vielleicht etwas unterschätzt, obwohl Beethoven gerade hier mit gutem Gespür erkannt hat, dass das Stück eine Einleitung und keine symphonische Vorwegnahme erträgt.

Wer glaubt, dass Beethoven nach den missglückten Uraufführungen der *Fidelio/Leonore*-Versionen von 1805/1806 enttäuscht der Bühne den Rücken kehrte, irrt! Ganz im

Gegenteil: Er strebte an, am Theater an der Wien fest angestellt zu werden und jährlich eine Oper zu komponieren. Dass dieses Ansinnen wohl stillschweigend ignoriert wurde (vielleicht auch nicht ganz zu Unrecht), brachte den Komponisten jedenfalls damals sehr auf.

Trotzdem sollte die Bühne Beethoven auch weiterhin nie ganz loslassen. 1807 entstand eine seiner berühmtesten Orchesterwerke: die Ouvertüre zu Heinrich Joseph von Collins Trauerspiel *Coriolan*, das 1802 in Wien uraufgeführt wurde. Wer das heute fast vergessene Drama einmal gelesen hat, kann unschwer ermessen, wie sehr der Stoff Beethoven begeistert haben muss. Das etwa acht Minuten lange Werk enthält im Kern das gesamte Drama und führt mit seinem stillen, in leisesten Pizzicato-Akkorden endenden Schluss direkt zum Beginn des ersten Aktes.

Während des Jahres 1809 erteilte den Komponisten nun ein neuer Auftrag: er sollte diesmal nicht nur wie bei *Coriolan* eine Ouvertüre, sondern eine vollständige Schauspielmusik zu Goethes *Egmont* schreiben. Zu dieser Zeit war es geradezu selbstverständlich, Schauspielaufführungen mit

Musik zu umrahmen und durchzugestalten. Oft geschah dies, indem man einfach Stücke aus bekannten oder zeitgenössischen Opern entsprechend adaptierte. In vielen Fällen aber wurden auch Aufträge an lebende Komponisten gegeben. (Nicht zuletzt unter dem Einfluss Richard Wagners, der sich vehement gegen die Sitte der Schauspielmusiken wandte, aber auch unter dem Einfluss der sich immer schneller wandelnden Aufführungstile im 20. Jahrhundert sind Schauspielmusiken heute fast völlig aus unseren Theateraufführungen verschwunden).

Im Jahr 1809 aber entschied der Intendant über die Wiener Theater, Friedrich Hartl, Edler von Luchenstein, dass für Neuinszenierungen von *Wilhelm Tell* und *Egmont* am Wiener Burgtheater Kompositionsaufträge an Beethoven und den heute fast vergessenen Adalbert Gyrowetz (1763–1850) vergeben werden sollten. Die Erinnerungen Carl Czernys dazu scheinen hier etwas befremdlich, wonach nämlich Beethoven, der sich ursprünglich mehr für den *Tell* interessiert haben soll, durch Intrigen auf den *Egmont* abgedrängt worden sei. Zum einen spricht die oben zitierte, von Czerny selbst

überlieferte Bemerkung über die Schwierigkeit, Schiller zu komponieren, dagegen; zum anderen aber der bekannte Brief Beethovens aus dem August 1810 an seine Verleger Breitkopf & Härtel: „*Ich habe den Egmont bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben, und habe auch, um dieses zu zeigen, nichts dafür von der Theaterdirektion genommen, welches sie auch angenommen und zur Belohnung wie immer und von jeher sehr nachlässig meine Musik behandelt hat. Etwas Kleineres als unsere Großen gibt's nicht.*“

Es scheint also, vorsichtig gesprochen, etwas unwahrscheinlich, dass Beethoven bei seinem unbeugsamen Charakter sich gegen seinen Willen zum *Egmont* hätte überreden lassen, wenn er unbedingt den *Tell* hätte komponieren wollen. Das Schreiben an den Verlag über die Begeisterung zu Dichter und Stoff wiederlegt diese These geradezu.

Vor allem aber spricht die Musik eine deutliche Sprache. Beethoven hat nicht nur in der Ouvertüre, sondern in jeder einzelnen Nummer dieser Partitur eine Sorgfalt und Einfühlsamkeit in die Dichtung walten lassen, die die Bühnentradition des *Egmont* für viele Jahrzehnte entscheidend prägen soll-

te. Nun war die Idee, Goethes *Egmont* mit Musik zu versehen, auch nicht bloß ein der damaligen Theatertradition geschuldeter Gedanke – er stammt von niemand Geringerem als dem Dichter selbst.

Egmont entstand über den unglaublich langen Zeitraum von zwölf Jahren und durchlief in Goethes Vorstellung mehrere Wandlungen – auch in der Gestalt des Dramas. Tatsächlich wollte Goethe – zumindest zeitweilig – das Werk zwischen Oper und Schauspiel angesiedelt wissen. Die Lieder des Klärchen waren von Anfang an *seine* Idee, ebenso wie Einleitung, Zwischenaktmusiken, die Musik zu Klärchens Tod, das Melodram in Egmonts letzter Nacht, aber auch die Siegesymphonie am Schluss. Goethe dachte ernsthaft daran, den Text *zusammen mit* einer entsprechenden Partitur veröffentlichen zu lassen. Die opernhafte Anlage des Schauspiels *Egmont* blieb erhalten und wurde auch immer durchaus kontrovers aufgenommen. Nicht zuletzt von Friedrich Schiller, der in einer Bearbeitung gerade *diese* Elemente tilgte. Goethe empfand Schillers Version zwar als „konsequent, aber grausam“. Was immer das meinen sollte ...

Beethovens Schauspielmusik, die der Komponist keinesfalls als ein Nebenwerk verstanden wissen wollte und um deren Veröffentlichung er sich umgehend und nachdrücklich kümmerte, sollte auch nach dem Willen des Komponisten im Konzertsaal erklingen. Gelungen ist dies allerdings hauptsächlich mit der Ouvertüre.

Diese Ouvertüre, eines der bekanntesten Stücke Beethovens, bleibt bis heute eine schwierige Herausforderungen für jeden Interpreten, versucht sie doch, wie schon die *Coriolan-Ouvertüre*, auf engstem Raum (ca. 8') das gesamte Drama in seinem Kern darzustellen. Geschrieben im Grundschemata der klassischen Sonatenhauptsatzform, widersetzt sich das Stück aber schon in der Verarbeitung der Form und zielt im Nebeneinander oder gar Gegeneinander der Themen auf die inhaltliche Problematik des ganzen Stücks. Die Ouvertüre wurde – wie damals üblich – am Schluss der Arbeit geschrieben, und Beethoven war sich der Aufgabe und des Zieles deutlich bewusst. Trotz der klar definierbaren Form erscheint diese Einleitung an manchen Stellen wie ein Vorbote der Programmmusik – etwa an der Stelle, die deutlich Egmonts

Hinrichtung und Tod zeichnet. Dreimal erklingt ein martialisches, beim letzten Mal vom ganzen Orchester aufgenommenes Thema (Alba), dazwischen in den Violinen seufzende Figuren im Piano, von den anderen Streichern nur durch zaghafte Pizzicati begleitet. Beim dritten Mal erklingt diese Figur nur in den Violinen – im Forte: Egmonts Hinrichtung. Danach eine Generalpause (nach Beethoven: Egmonts Tod). Acht Takte liegender Akkorde der Holzbläser im ppp schildern die Erschütterung und Trauer. Unmittelbar aus diesem Pianissimo entwickelt sich nun in weiteren acht Takten das Crescendo zur abschließenden Utopie der Freiheit, der Siegessymphonie.

Die erste Nummer der *Egmont*-Musik (die Ouvertüre wurde nicht mitgezählt und auch gesondert veröffentlicht) ist das Lied des Klärchen. Die Singstimme – ganz augenscheinlich eher für eine begabte Schauspielerinnen denn eine professionelle Sängerin geschrieben – charakterisiert hier noch ein unbefangenes, idealistisches Mädchen, das von seiner Liebe und Bewunderung für den Helden durchdrungen ist. Der Orchestersatz ist da schon komplexer und sieht die kriege-

rische Begeisterung des Mädchens vielleicht etwas realistischer.

In den Zwischenaktmusiken zeigt sich Beethoven erneut als subtiler Kenner und einfühlsamer Leser des Dramas. Die Aufgabe, die Stimmung und den Gehalt des ausgehenden Aktes mit dem darauf folgenden zu verbinden, ist an sich keine einfache Aufgabe. Der Komponist schafft dies schon eindrucksvoll im ersten *Entre'act*, der auf den eher intimen Dialog zwischen Klärchen und Brackenburg folgt und den er im Laufe der Nummer zum Beginn des zweiten Aktes, einem Volksauflauf, hinüberführt.

Am Schluss des zweiten Aktes folgt wieder Musik. Dieses Stück hat zwar diesmal ein komponiertes Ende, führt also nicht zurück zur Sprache, da offensichtlich danach die Pause geplant war, aber dieses Ende steht in feinstem Pianissimo und schildert in berührender und subtiler Weise die gedrückte Stimmung Wilhelm von Oraniens, der die ausweglose Situation und damit das unabwendbare Schicksal seines Freundes klar vor Augen sieht.

Das zweite Klärchen-Lied „Freudvoll, leidvoll“ zeigt uns dann ein völlig veränder-

tes, verinnerlichtes und – wenn man will – viel reiferes Mädchen, als noch in der ungestümen Naivität des ersten Liedes.

Ein Höhepunkt der gesamten *Egmont*-Musik ist die Überleitung vom dritten zum vierten Akt: hier wird das Motiv des „Freudvoll, leidvoll“ wiederaufgenommen und weitergesponnen. Dann geht die Musik langsam in einen Marsch über; am Ende versickert die Musik fast verzagt und gibt wieder dem Wort Raum. Es folgt eine Volksszene, diese allerdings in gedrücktester Stimmung ob der tragischen Veränderung der politischen Verhältnisse, dem Einzug von Albas Truppen und dem Weggang der Regentin. Es gelingt dem Komponisten hier, mit Musik diese Szene stimmungsmäßig vorzubereiten und einzuleiten.

Auch die Musik zwischen dem vierten und abschließenden fünften Akt entsteht voll aus der Emotionalität des Dramas heraus: Egmont ist verraten, ergibt sich Alba; die Musik zeigt die tragische Wendung im Inneren des Helden, leitet dann aber auch zu Klärchens Tragödie und Tod über.

Dessen Musik, die Nummer Sieben der Partitur „Klärchens Tod bezeichnend“, ist schon vom Dichter als musikalisch zu un-

termalen vorgegeben und kann vielleicht als drittes Klärchen-Lied gesehen werden – nur eben ohne Worte; sie verstummt und stirbt.

Auch die folgende Nummer in der Partitur, das Melodram für Egmonts letzte Nacht vor der Hinrichtung, geht auf Goethes Intention zurück. Sie wurde in der Anlage des Dramas viel kritisiert, ist aber im Rahmen der Beethoven'schen Partitur ein weiteres Meisterwerk, das zeigt, wie nah der Komponist versuchte, sich bei den Intentionen des Dichters zu bewegen.

Die abschließende Siegessymphonie überlässt der Musik nun gleichermaßen Ausdeutung und Ende: die Verkündigung einer kommenden Freiheit und der Gedanke, dass Egmont und seine Freunde nicht umsonst, sondern für eine bessere Zukunft des Volkes gestorben seien. Das erinnert sehr an die abschließende Utopie des *Fidelio*, die ja auch mehr Vision als Realität darstellt, und der musikalische Duktus, der zum Ende des Stückes nun auf den Schluss der Ouvertüre zurückgreift, gemahnt nicht zufällig sehr an die letzten Takte dieses *Fidelio*.

Die Beschäftigung mit Egmont sollte nicht Beethovens letzte Bemühung für die

Bühne sein; neben den schon eingangs erwähnten Opernlibretti, die aber alle nicht zu einem neuen Werk führen sollten, entstanden noch weitere Overtüren und Einlagen zu Schauspielen.

Die Musik zu Goethes *Egmont* blieb jedoch nach dem *Fidelio* sein umfangreichstes und wichtigstes Werk für die Bühne. Eine Partitur, die zwar für eine Gelegenheit entstand, aber alles andere darstellt als ein Gelegenheitswerk. Die Schauspielmusik zu Goethes *Egmont* sollte in ihrer Gesamtheit als eines der großen Meisterwerke Beethovens angesehen werden.

Michael Lewin

ZU DIESER AUFFÜHRUNG

Schon bald nach der Uraufführung am 15. Juni 1810 wurde Beethovens Egmont-Musik höchst populär, und lange Zeit konnte man sich eine Aufführung des Dramas ohne dessen Musik schwer vorstellen. Auch an Versuchen, das Werk für den Konzertsaal zu übertragen, fehlte es seit Beethovens Tagen nie. Die Schwierigkeit bestand von jeher darin, dass zu diesem Zweck, umgekehrt wie im Theater, wo die Musik die Akte des Dramas verbinden sollte, Texte zu finden waren, die die musikalischen Nummern zu verbinden hatten.

Die vorliegende Aufnahme der gesamten Schauspielmusik zu Goethes Egmont entstand im Sommer 2007 in den Studios des ORF in Wien. Grundlage waren unmittelbar vorausgegangene Aufführungen bei den Salzburger Festspielen und beim Carinthischen Sommer, für die Tobias Moretti eine eigene Textfassung aus Goethes Egmont gefertigt hatte. Es sollte erneut versucht werden, der Schauspielmusik im Konzertsaal einen Zusammenhang und eine eigene Dramaturgie zu geben. Sowohl bei den genannten Aufführungen als auch später im Theater an der Wien bewährte sich diese Version dann auch aufs Eindrucksvollste.

"... WRITTEN PURELY OUT OF LOVE FOR THE POET"

SOME REMARKS ON BEETHOVEN'S INCIDENTAL
MUSIC TO GOETHE'S EGMONT

Beethoven's difficult relationship with the operatic stage is sufficiently well-known. After almost an entire lifetime's endeavor, only one work remains extant – albeit in three different versions.

All his other opera projects came to nothing, mostly because of the difficulty in finding librettos which could really kindle the composer's imagination and genius. (In his booklet *Beethovens Bühnenwerke* – "Beethoven's stage works" – published in 1962, Willy Hess listed more than 20 verified templates which had not been set to music, including Shakespeare's *Macbeth* and *Romeo and Juliet*, but above all *Faust*, which Beethoven had definitely seen as a subject worthy of his attention.) There was no lack of interest or effort, education or knowledge of the theater; nor of either the past or the times in which he

lived. Bearing in mind what we know today regarding Beethoven's reading material, one could certainly describe him as an intellectual. Someone who at the turn of the 19th century was reading Kant and Herder, and had more than just dipped into the works of his contemporaries Goethe and Schiller, but who also knew Klopstock and Matthisson and whose background was as a true child of the Enlightenment, would be regarded today as an intellectual artist and not as the Beethoven cliché of unworldly, inward-looking musician which posterity depicted him for many years.

Even if one should take literally all the utterances of Beethoven which have been passed down to us by his student Carl Czerny, there is one which seems remarkable, namely: "... *Schiller's texts are exceptionally difficult to set to music. The composer must know how to raise himself far above the level of the poet. Who can do this in the case of Schiller? Goethe is much easier.*"

As we have said, Czerny's testimonies should be viewed with caution. Beethoven's pronouncement implies a keen theatrical and dramatic sense, because he would have

understood Schiller in a completely different way to someone like Giuseppe Verdi, who valued Schiller's dramatic situations above all, as they were able to represent the idea template for a libretto on many occasions. For Beethoven, a philosophically educated thinker, the meaning and emotional political-philosophical position of Schiller was the central focus. He could read and understand the dramas in their original language and was – without wanting to make the slightest value judgment between Verdi and Beethoven here – of course much closer to the poet than the Italian man of the theater could have been. One should not however interpret this pronouncement as meaning that Beethoven held Goethe in any form of less esteem than he did Schiller. On the contrary: his lifelong veneration for the Weimar prince of poets has been evidenced on many occasions and Beethoven's unfortunately very one-sided preoccupation with Goethe remained, unflinchingly, his whole artistic life long.

Beethoven's attempts at composing for the stage were by no means restricted to opera composition. His first large-scale stage work was the ballet *Die Geschöpfe des Pro-*

metheus ("The Creatures of Prometheus", first performed in 1801), which also brought us the first of numerous overtures as well as a complete full score with 16 additional numbers.

Around the year 1803 Emanuel Schikaneder, of all people, offered him an opera libretto: *Vestas Feuer* ("Vesta's Fire") – Beethoven even composed the first scene but then put the work aside, even today we don't know the reason why. But it could have been that this material soon did not interest him enough to complete it.

In 1804 he began composing *Fidelio*, which was sometimes entitled *Leonore*, which in its three versions from 1805, 1806 and 1814 counts as one of the operatic wonders of the world, despite its difficult creation process and problematic initial reception. The body of literature on *Fidelio* is by now so vast that this work will not be discussed further here.

Beethoven's further forays into the world of theater are much more interesting for us, as is the question why this *Fidelio* remained his only completed operatic work. The composer wrote no less than four overtures for the opera. The first of them is known today as the

Second Leonore Overture, and was probably played at all three premieres of the respective versions, but definitely in 1805 and 1814. Then he composed the overture known as the *Third*, which was only played in 1806, if at all. Following this he composed the so-called *First*, which according to new research was written for a planned, never realized performance in Prague and was never performed in Beethoven's lifetime. The fourth and final overture to *Fidelio*, written in E major in contrast to the others which were composed in C major, is considerably shorter and is almost always played as an introduction to the final version today. It was first completed on the occasion of the second performance in 1814 and is perhaps somewhat undervalued today, even though Beethoven had realized, with a good sense of intuition, that the overture was more of an introductory piece rather than a work of symphonic pre-emption.

Those who believe that Beethoven turned his back on the theater following the unsuccessful world premiere of his *Fidelio/Leonore* versions of 1805/1806 are mistaken! On the contrary: he strove to attain a fixed contract at the Theater an der Wien to compose one

opera per year. The fact that this request was silently ignored (perhaps not entirely without justification) greatly infuriated the composer at the time.

Despite this, the theater never quite let go of Beethoven. In 1807 he composed one of his most famous orchestral works, the overture to Heinrich Joseph von Collins' tragic drama *Coriolanus*, which had been premiered in Vienna in 1802. Those who have read this almost forgotten tragedy can easily imagine how greatly the material must have inspired Beethoven. His approximately eight minute work contains the essence of the entire drama and, with its final quiet, gentlest of pizzicato chords, leads directly to the beginning of the first act.

In the year 1809 the composer received a new contract: he should compose this time not only an overture, as with *Coriolanus*, but the entire incidental music to Goethe's *Egmont*. During this time it was almost taken for granted that theatrical performances were designed and framed with music. This was often achieved by simply adapting works from well-known or contemporary operas, but in many cases a living composer was

commissioned to write the work. (Incidental music has almost completely disappeared from our theatrical performances today, not least due to the influence of Richard Wagner, who objected vehemently to the tradition of incidental music, but also due to the influence of continually faster performance styles in the 20th century).

In the year 1809 however, the general theater administrator in Vienna, Friedrich Hartl, nobleman von Luchenstein, decided that the composition commissions for *Wilhelm Tell* and *Egmont* at the Vienna Burgtheater were to be given to Beethoven and Adalbert Gyrowetz (1763–1850), almost forgotten today. The recollections of Carl Czerny seem to be somewhat peculiar here: that Beethoven, who had originally been more interested in *Tell*, was forced to take on *Egmont* by intrigues. On the one hand, the pronouncement quoted above, which came from Czerny himself, on the difficulty of composing to Schiller texts, speaks against this; on the other hand, we have the well-known letter from Beethoven to his publishers Breitkopf & Härtel: “*I have composed Egmont purely out of love for the poet*

and, in order to demonstrate this, I have taken nothing for it from the theater administration, which they have also accepted and in reward, as always, they have treated my music in a very sloppy manner. There is nothing quite as small as our big boys.”

It therefore seems, treading carefully here, somewhat improbable that Beethoven, with his inflexible character, would have allowed himself to be persuaded into composing *Egmont* against his will, when he really wanted to compose *Tell*. The letter to his publisher regarding his enthusiasm for the poet and his material would appear to refute this theory.

But the music, above all, speaks a clear language. Not only in the overture but in every single number of this score, Beethoven allows a sense of attention and empathy for the literature to prevail, which would leave its mark on the stage tradition of *Egmont* for many decades. And the idea of furnishing Goethe’s *Egmont* with music was not merely an idea borrowed from the theatrical tradition of the times – it came from none other than the composer himself.

The play *Egmont* was written over an unbelievable long timeframe of twelve years

and underwent numerous transformations in Goethe’s imagination, including its form. Goethe actually wanted – at least intermittently – the work to be categorized between opera and theater. The songs of Klärchen were *his* idea from the beginning, as was the introduction, music between the acts, music accompanying Klärchen’s death, melodrama during Egmont’s last night but also the concluding victory symphony. Goethe seriously considered having the text published *together with* the corresponding full score. The operatic character of the *Egmont* play was retained and was always received with thorough controversy – not least by Friedrich Schiller himself, who erased these precise elements in a reworking of the piece. Goethe felt that Schiller’s version was admittedly “consistent, but terrible”. Whatever that was supposed to mean ...

Beethoven did not want his incidental music to be regarded as an inferior composition. Promptly and emphatically, he arranged for its publication; according to his will it was to be performed on the concert platform. This was achieved, but mostly only with the overture.

This overture, one of Beethoven’s most famous compositions, still remains a difficult challenge for every interpreter today. In the shortest space of time (approximately eight minutes) the piece tries – in a similar way to the *Coriolanus Overture* – to depict the core of the entire drama. It was composed using classical sonata-allegro form as a principle structure, but defies the form in its handling. In its working of the themes, with each other or even against each other, it points to the problematic content of the entire work. As was customary at the time, the overture was written at the end of the compositional process and Beethoven was clearly aware of the task and the aim. Despite the clearly definable form, this prelude appears to be a forerunner of programmatic music in some places, such as the part which depicts Egmont’s execution and death. A martial-like theme resounds three times, the final time it is taken up by the entire orchestra (Alba); in between we hear soft sighing figures in the violins, the other strings merely accompanying with timid pizzicati. The third time, this figure is played only in the violins – forte: Egmont’s execution. A general silence follows

(Egmont's death, according to Beethoven). Eight bars of ppp woodwind chords delineate the agitation and grief. Out of the pianissimo develops a crescendo over a further eight bars, leading to the concluding utopia of freedom, the victory symphony.

The individual numbers in the *Egmont* music (the overture was not included, and was also published separately) begin with the song of Klärchen. The voice – very evidently written more for a vocally gifted actress than a professional singer – portrays a still naïve, idealistic girl infused with love and admiration for the hero. The orchestral part is more complex here, seeing the girl's war-like enthusiasm in a somewhat more realistic way.

The entr'acte music once more reveals Beethoven to be a subtle connoisseur and sensitive reader of the play. The task of unifying the atmosphere and content of the outgoing act with the one which follows it is no easy feat. The composer impressively achieves this in the first entr'acte which follows the somewhat intimate dialogue between Klärchen and Brackenburch, by leading us, during the course of the number, to the crowd scene at the beginning of the second act.

The end of the second act is also followed by music. This piece has a composed end and is not followed by the spoken word, probably because it was planned to have the interval here. The concluding bars are bathed in the finest pianissimo, a touching and subtle portrayal of the suppressed mood of William of Orange, who sees clearly before his eyes the hopeless situation and inevitable fate which will befall his friend.

The second Klärchen song "Freudvoll, leidvoll" (filled with joy, filled with pain) now reveals a completely different, introverted and – if one prefers – much more mature girl than seen in the impetuous naivety of the first song.

The transition from the third to the fourth act is one of the highlights in the entire *Egmont* music; the "Freudvoll, leidvoll" motif is taken up again and spun further. Then the music gradually develops into a march; at the conclusion the music trickles away almost despondently, giving way once more to the spoken word. A crowd scene follows, but in the most suppressed of moods, reflecting the tragic changes in the political circumstances, the entry of Alba's troops and the departure

of the Regent. Using music, the composer is able to anticipate and introduce this scene.

The music between the fourth and the concluding fifth act emerges entirely from the emotionality of the play: Egmont has been betrayed, he surrenders to Alba and the music shows the tragic changes taking place in the hero's mind, before providing a transition to Klärchen's tragedy and death.

The poet himself intended that this scene, number seven in the musical score, "Klärchens Tod bezeichnend" ("Depiction of Klärchen's death") should be accompanied by music. It could perhaps be seen as the third Klärchen song, only without words: she becomes silent and dies.

The following number in the score, the melodrama for Egmont's last night before his execution, reflects Goethe's intention. It was heavily criticized, in respect to the play's structure, but within the framework of Beethoven's score it represents another masterpiece, revealing how the composer strived to follow very closely the intentions of the poet.

In the final victory symphony, music now takes on both an interpretive and a conclud-

ing function: the proclamation of imminent freedom and the idea that Egmont and his friends did not die in vain, but in order to provide the people with a better future. This closely recalls the final utopia of *Fidelio*, representing more vision than reality, and the musical style of re-using the final bars of overture at the end of the whole work, is also strongly reminiscent of the final bars of *Fidelio*.

Beethoven's preoccupation with *Egmont* did not represent his final preoccupation with the theater. As well as the opera libretti mentioned earlier, none of which led to a new composition, he composed further overtures and incidental music.

His music to Goethe's *Egmont* however, remained his most important and comprehensive stage work after *Fidelio*; a work composed by chance, but anything but casual in its workmanship. The entire incidental music to Goethe's *Egmont* should be regarded as one of Beethoven's great masterpieces.

Michael Lewin
Translation: tolingo translations

Beethoven's Egmont music became highly popular soon after its world premiere on June 15, 1810, and for many years a performance of the play without its music would have been hard to imagine. Since the time of Beethoven, there have also been many attempts to perform the music within a concert hall setting. In these cases, the difficulty had always been finding texts to link the musical numbers together, in contrast to performances in the theater, where the music was supposed to link the acts of the play.

This recording of the entire incidental music to Goethe's Egmont took place during the summer of 2007 in the ORF studios in Vienna. Immediately prior to the recording, the work had been performed at the Salzburg Festival and the Carinthian Summer Music Festival, for which Tobias Moretti had prepared a new text version from Goethe's Egmont. The idea was to provide performances of the incidental music on the concert platform with a dramatic context. This was achieved most impressively; both in the performances mentioned above and also in later performances at the Theater an der Wien.

BERTRAND DE BILLY

Bertrand de Billy wurde 1965 in Paris geboren und trat dort nach seiner Ausbildung zuerst als Orchestermusiker, sehr bald jedoch als Konzertdirigent in Erscheinung. Er entschloss sich, das Handwerk des Kapellmeisters von Grund auf zu lernen, und ging von Paris als Erster Kapellmeister und stellvertretender GMD an das Opernhaus in Dessau. In gleicher Position wechselte er 1996 nach Wien, die Stadt, die bis zum heutigen Tag der Mittelpunkt seines Wirkens ist. Parallel dazu entwickelte sich sehr schnell de Billys internationale Karriere.

Innerhalb weniger Jahre debütierte er u.a. in Londons Covent Garden, den Staatsopern von Berlin, Hamburg und München, Brüssels La Monnaie und der Pariser Bastille-Oper.

1997 trat er zum ersten Mal sowohl an der Wiener Staatsoper als auch an der New Yorker Met auf – beiden Häusern sollte er in den folgenden Jahren eng verbunden bleiben. 1999 wurde Bertrand de Billy zum Musikalischen Chef des wieder aufgebauten Teatro Liceu in Barcelona berufen und prägte das traditionsrei-

che Haus mit seiner musikalischen Aufbauarbeit bis zum heutigen Tag. In seine fünfjährige Amtszeit fiel ein Mozartzyklus, aber vor allem Wagners *Ring des Nibelungen* in internationaler Starbesetzung in der Regie von Harry Kupfer sowie *Tristan und Isolde*. Beides wurde für Bertrand de Billy zum großen persönlichen Triumph. 2004 verließ er Barcelona, um sich vollständig seiner neuen Aufgabe widmen zu können, die er bereits 2002 begonnen hatte: In seiner Amtszeit als Chefdirigent des RSO Wien bis September 2010 formte er das Orchester zu einem heute viel bewunderten, flexiblen Instrument, das von den Opern Mozarts bis zu wesentlichen Uraufführungen unserer Tage alle Stile mühelos beherrscht und dessen Klangqualität international gerühmt wird. Neben den regelmäßigen Serien in Wiens Konzerthäusern tritt das RSO auch als Opernorchester im Theater an der Wien in Erscheinung, eine Entwicklung, die de Billy schon vor seinem Amtsantritt als Gastdirigent entscheidend gefördert hat.

Im Sommer 2002 debütierte er mit Mozarts *Zauberflöte* mit den Wiener Philharmonikern bei den Salzburger Festspielen und leitet seither alljährlich sein Orchester in Programmen, die die ganze Bandbreite seines Könnens zeigen.

Bertrand de Billys Wirken ist auf zahlreichen CDs (fast alle bei OehmsClassics erschienen) und DVDs dokumentiert.

Bertrand de Billy was born in 1965 in Paris and first trained to become an orchestral musician, soon appearing as a conductor. He then decided, however, to seriously study conducting and left Paris as first Kapellmeister and associate music director to go to the Dessau Opera. He then accepted the same position in 1996 in Vienna, a city which has remained the central focus of his activities. De Billy's international career rapidly developed parallel to this as well.

Within only several years he debuted at London's Covent Garden, the Berlin, Hamburg and Munich State Operas, Brussel's La Monnaie and the Paris Opéra Bastille.

In 1997, he appeared for the first time at both the Vienna State Opera and the New York Met – and has remained closely linked to both houses ever since. In 1999, Bertrand de Billy was appointed as Music Director of the rebuilt Teatro Liceu in Barcelona and shaped the traditional house with his musical groundwork till the present day. He performed a Mozart cycle

during the five years of his stay there, but above all, Wagner's *Ring des Nibelungen* with a cast of international stars, directed by Harry Kupfer, as well as *Tristan und Isolde*. Both were a great personal triumph for Bertrand de Billy. In 2004, he left Barcelona to dedicate himself fully to his newest task, one which he had started in 2002: as Music Director of the Vienna RSO (a position he held until September 2010), he developed the orchestra into a flexible, highly admired instrument that performs music ranging from Mozart operas to important world premieres of contemporary music with effortless stylistic mastery and an internationally famed sound quality. In addition to its regular series in Vienna concert halls, the RSO also appears as an opera orchestra in the Theater an der Wien, a development that de Billy decisively promoted well before his appointment as guest conductor.

In summer 2002 he debuted with Mozart's *Zauberflöte* with the Vienna Philharmonic at the Salzburg Festival and since then conducts his orchestra in programs that reflect the whole range of his abilities.

Bertrand de Billy's work is documented on numerous CDs (almost all released by OehmsClassics) and DVDs.

RSO WIEN • VIENNA RSO

Das ORF Radio-Symphonieorchester Wien ist ein weltweit anerkanntes Spitzenorchester, das sich der Wiener Tradition des Orchesterspiels verbunden fühlt. Spätromantik und Moderne bilden die Schwerpunkte des Programms. Für das Radio-Symphonieorchester ist die Bespielung der ORF-Programme in Österreich sowie auch die internationale Präsenz dieser österreichischen Kulturproduktion in ausländischen Radiostationen von vorrangiger Bedeutung. Neben den Abonnementzyklen im Musikverein Wien und Wiener Konzerthaus und zahlreicher Opernproduktionen im Theater an der Wien, bestehen enge Bindungen zu den Salzburger Festspielen, Wiener Festwochen, zum musikprotokoll im steirischen herbst und zu Wien Modern. Tourneeführten das RSO Wien nach Japan, in die USA, nach Südamerika und ins europäische Ausland. Zu den Gästen am Dirigentenpult zählten u.a. Leonard Bernstein, Christoph von Dohnányi, Michael Gielen, Andris Nelsons, Kirill Petrenko, Wolfgang Sawallisch,

Giuseppe Sinopoli, Hans Swarowsky, Jeffrey Tate und Simone Young. Als Komponisten und Dirigenten leiteten u.a. Krzysztof Penderecki, Bruno Maderna, Hans Werner Henze, Ernst Křenek, Luciano Berio, Friedrich Cerha das Orchester. Internationale Solisten treten regelmäßig mit dem RSO Wien auf, unter ihnen Gautier Capuçon, Isabelle Faust, Martin Grubinger, Patricia Kopatchinskaja und Christian Tetzlaff. Die Aufnahmetätigkeit des RSO Wien für CD-Produktionen umfasst Werke aller Genres, darunter Ersteinspielungen von Vertretern der klassischen österreichischen Moderne und österreichischer Zeitgenossen. So entstand die CD-Reihe „Neue Musik aus Österreich“ mit Orchesterwerken u.a. von Friedrich Cerha, HK Gruber, Roman Haubenstock-Ramati, Christian Muthspiel, Johannes Maria Staud, weiters eine Gesamtaufnahme der neun Symphonien von Egon Wellesz, die Orchestermusik von Josef Matthias Hauer und Ersteinspielungen der Musik von Erich Zeisl. Besondere Aufmerksamkeit erhielten auch die Aufnahmen mit französischer Musik, darunter Werke von Dutilleux und die auf DVD erschienene Produktion von Debussys

Pelléas et Mélisande. Unter seinen Chefdirigenten Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg, Dennis Russell Davies und Bertrand de Billy erweiterte das Orchester kontinuierlich sein Repertoire von der Klassik bis zur Avantgarde und profilierte sich als eines der vielseitigsten Orchester in Österreich. Seit Herbst 2009 ist Peter Eötvös Erster Gastdirigent. Im September 2010 übernahm Cornelius Meister die Position des Chefdirigenten.

<http://rso.ORF.at>

The ORF Vienna Radio Symphony Orchestra (RSO) is an internationally acclaimed orchestra with its roots in Viennese orchestral traditions. Music from the late romantic period to the present day, together with seldom-performed or unjustly forgotten works, form the orchestra's main repertoire. The orchestra is one of the main contributors to ORF's classical radio station and subsequently represents Austria's cultural presence in international broadcasting. It has its regular niche in the Vienna concert season, with subscription series in the Vienna "Musik-

verein”, “Konzerthaus” and productions of operas at the “Theater an der Wien”, close ties with the Salzburg Festival, the Vienna Festival, “Vienna Modern” as well as “musikprotokoll” (“Steirischer Herbst”). Touring activities have taken the RSO to Japan, South America, the USA and Europe. Guest conductors include Leonard Bernstein, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Andris Nelsons, Kirill Petrenko, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Hans Swarowsky, Jeffrey Tate and Simone Young; further collaborations with conductor/composers Krzysztof Penderecki, Bruno Maderna, Hans Werner Henze, Ernst Křenek, Luciano Berio and Friedrich Cerha. International soloists performing regularly with the RSO include Gautier Capuçon, Isabelle Faust, Martin Grubinger, Patricia Kopatchinskaja and Christian Tetzlaff. The recording repertoire for CD publication covers a wide range of works: several first recordings of works from the classical Austrian modern repertoire, as well as contemporary Austrian works. Mention must here be made of the CD series, “New Austrian Music”, which comprises orchestral works by, amongst oth-

ers, Friedrich Cerha, HK Gruber, Roman Haubenstock-Ramati, Christian Muthspiel and Johannes Maria Staud; further landmark recordings include Egon Wellesz’ nine symphonies, the orchestral music of Josef Matthias Hauer as well as first recordings of music by Erich Zeisl. French music has also played a central role in the orchestra’s repertoire, with recordings of works by Dutilleux as well as a DVD recording of Debussy’s *Pelléas et Mélisande*. Under its Principal Conductors, Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg, Dennis Russell Davies and Bertrand de Billy it has steadily extended its repertoire from the classical to the avant-garde and enjoys a reputation as one of Austria’s most versatile orchestras. In autumn 2009 Peter Eötvös was appointed First Guest Conductor. Cornelius Meister took over as Principal Conductor in autumn 2010.

* * *

Nr. 1

Lied des Klärchen

Die Trommel gerühret,
Das Pfeifchen gespielt!
Mein Liebster gewaffnet
Dem Haufen befiehlt,
Die Lanze hoch führet,
Die Leute regieret.
Wie klopft mir das Herze!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt ich ein Wämslein
Und Hosen und Hut!

Ich folgt ihm zum Tor ’naus
Mit mutigem Schritt,
Ging durch die Provinzen,
Ging überall mit.
Die Feinde schon weichen,
Wir schießen dadrein;
Welch Glück sondergleichen,
Ein Mannsbild zu sein!

Nr. 4

Lied des Klärchen

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Langen
Und bangen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt;
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.