

LUDWIG VAN BEETHOVEN
PIANO CONCERTOS
nos. 4 op. 58 & '6' op. 61a

GIANLUCA CASCIOLI
ENSEMBLE RESONANZ • RICCARDO MINASI

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Piano Concerto no. 4 Op. 58

G major / *Sol majeur* / G-Dur

(Manuscript A 82 b, 1808, Vienna Musikverein)

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 1 | I. Allegro moderato | 17'25 |
| 2 | II. Andante con moto | 5'29 |
| 3 | III. Rondo. Vivace | 10'47 |

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Piano Concerto 'no. 6' Op. 61a

D major / *Ré majeur* / D-Dur

(composer's transcription of the Violin Concerto, Op. 61)

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 4 | I. Allegro ma non troppo | 24'55 |
| 5 | II. Larghetto | 9'33 |
| 6 | III. Rondo | 9'58 |

© Bärenreiter-Verlag

Gianluca Cascioli, *piano*

Ensemble Resonanz

Riccardo Minasi, *conducting*

Gianluca Cascioli, *piano*

Ensemble Resonanz

Riccardo Minasi, *conducting*

- | | |
|----------------------|---|
| <i>Violins</i> | Barbara Bultmann **, Gregor Dierck *, Tom Glöckner, David Maria Gramse, Corinna Guthmann, Benjamin Spillner, Mona Burger, Hyun-Jung Kim, Stefan Latzko, Theresa Lier, Paul Valikoski, Sarah Wieck, Hayley Wolfe |
| <i>Violas</i> | Justin Caulley *, Tim-Erik Winzer, Maresi Stumpf, Manuel Hofer, Carrie Elisabeth Robinson |
| <i>Cellos</i> | Saskia Ogilvie *, Saerom Park, Jörn Kellermann, Lea Tessmann |
| <i>Double basses</i> | Benedict Ziervogel *, Eckhard Rudolph |
| <i>Flute</i> | Stella Ingrosso |
| <i>Oboes</i> | Thomas Hecker, Mirjam Hüttner |
| <i>Clarinets</i> | Marco Thomas, Jonathan Nils Jehle |
| <i>Bassoons</i> | Volker Tessmann, Florian Bensch |
| <i>Horns</i> | Tomás Guerra Figueiredo, Ricardo Jorge Castro Silva |
| <i>Trumpets</i> | Timothy Francis, Will Morley |
| <i>Timpani</i> | Rosa Montanes |

** concert master

* section leader

Si le processus compositionnel de Beethoven donne souvent naissance à des partitions caractérisées par une forte ambiguïté de lecture (on pense ainsi aux difficultés causées par la superposition de constantes révisions ou la notation parfois sténographique), cette ambiguïté est amplifiée par la diversité des pratiques d'exécution de l'époque où travaillait le compositeur. Ces deux facteurs ouvrent l'héritage de Beethoven à des possibilités d'interprétation divergentes, qui diffèrent des choix établis dans le paysage musical contemporain. L'enregistrement que le lecteur s'apprête à entendre, fruit de plus de deux décennies de confrontation des interprètes avec les sources originales, tente de donner voix à certaines de ces possibilités.

L'une d'entre elles, d'un intérêt philologique particulier, concerne la partie soliste du *Quatrième Concerto pour piano*, op. 58. La version publiée dans la première édition (Vienne, Kunst- und Industrie-Comptoir, août 1808) provient d'une copie de la partition préparée par Josef Klumppar en 1807, actuellement conservée (manuscrit A.82.b) dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde – comportant uniquement les mouvements extrêmes : l'*Andante con moto*, perdu, fut remplacé en 1850 par une copie d'Aloys Unterreiter. Sur le manuscrit de Klumppar, Beethoven a noté pour le piano un nombre substantiel de "variantes" qui n'étaient pas destinées à être imprimées. Bien qu'on les connaisse depuis plus d'un siècle (Gustav Nottebohm leur consacra un article, publié dans ses *Zweite Beethoveniana*), elles sont encore rarement jouées aujourd'hui – peut-être aussi en raison de la difficulté d'en reconstituer la destination et, surtout, d'en déchiffrer et d'en intégrer, le cas échéant, la notation.

Après les avoir personnellement examinées et transcrites au Musikverein entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, et les avoir interprétées au Royal Albert Hall avec le BBC Symphony Orchestra peu après, Gianluca Cascioli les présente à nouveau ici avec Riccardo Minasi et l'Ensemble Resonanz, dans une version encore affinée après comparaison avec les autres transcriptions proposées par les musicologues. "Bien que d'autres hypothèses soient toujours possibles, explique Cascioli, il semble plausible que ces variantes ou des variantes similaires aient été destinées à être jouées en concert avec l'orchestre. Czerny lui-même, selon Nottebohm, rapporte que Beethoven exécuta le concerto 'sehr muthwillig'[sic] en y ajoutant de nombreuses notes."

L'hypothèse s'inscrit dans le contexte documentaire des conventions de l'époque ; en outre, la référence constante aux sources est le trait qui, peut-être plus que tout autre, définit l'unité du présent enregistrement.

Ainsi, la tentative de diversifier au maximum l'articulation entre les notes relève du même contexte : "Nous avons constamment dosé la durée en fonction du tempo et du contexte, souligne Minasi. Nous avons adopté le vibrato d'archet pour rendre les points sous les liaisons, et une technique similaire pour les vents, sans coup de langue. En général, nous utilisons les coups d'archet à la corde davantage qu'on ne le fait habituellement de nos jours. En effet, il ressort clairement des traités de l'époque de Beethoven (Reichardt, Dotzauer, Romberg, et bien d'autres) que les signes de staccato ne renvoyaient pas automatiquement à un coup d'archet spiccato, et que cette association est postérieure."

Certains choix s'inspirent directement des témoignages de musiciens du cercle de Beethoven. "C'est à Czerny, qui fut l'élève de Beethoven, que nous avons emprunté l'idée d'avoir le piano et l'orchestre, dans le deuxième mouvement du Quatrième Concerto, dans deux tempi légèrement différents, avec le piano toujours plus lent que l'orchestre. L'exécution arpégée de l'accord initial du premier mouvement est également indiquée par Czerny dans le supplément de sa Pianoforte-Schule op. 500."

Une référence similaire, en l'absence d'indications métronomiques originales, a contribué à inspirer le choix de tempi généralement très allants ("Dans le quatrième concerto, et même pour le finale, nous nous sommes toujours approchés du tempo donné par Czerny, y compris le 100 à la mesure pour le Presto final, avec l'accelerando qui suit"), tempi également confirmés par des sources tierces, comme Reichardt, qui à propos de l'op. 58 parle d'"un nouveau concerto pour pianoforte d'une prodigieuse difficulté, que Beethoven exécuta étonnamment bien, avec les tempi le plus rapides possibles" (*Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien*, vol. 1, 1810).

Dans une citation désormais classique, Adolf Bernhard Marx (*Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, 1863) rappelle ce que Beethoven a noté sur l'autographe, aujourd'hui perdu, du lied WoO 148 ("100 selon Mälzel [MM = 100], mais cela ne peut valoir que pour les premières mesures, car le sentiment a son propre mouvement, qui ne peut vraiment s'exprimer en ces termes – à savoir 100") ; ce témoignage, ajouté à d'autres, a investi l'exécution des deux concertos d'une certaine flexibilité agogique – aspect que Minasi souligne ("Nous avons cherché à avoir des fluctuations globales de l'orchestre en relation avec les diverses situations harmoniques") et que Cascioli illustre avec un exemple tiré du finale de l'op. 61 : "Quand Beethoven écrit 'perdendosi', juste avant la fin du concerto, on fait un léger 'cédez' agogique, reprenant une indication de Türk."

Même le choix de travailler avec un ensemble instrumental hybride cherche à préserver des détails de la partition parfois occultés, suivant un chemin déjà battu par Harnoncourt, et désormais bien tracé (piano, cordes et bois modernes, cuivres naturels avec embouchures modernes, trompettes naturelles avec trous, et timbales anciennes), en l'occurrence pour des raisons d'équilibre. "Les cuivres et les timbales sont peut-être les éléments les plus caractéristiques du son d'un orchestre ancien ; de plus, les cuivres et les timbales modernes ont tendance à couvrir les autres instruments", expliquent Cascioli et Minasi, qui ont fait un subtil travail pour redéfinir les équilibres dynamiques.

"Très souvent, Beethoven écrit pour le soliste des passages en notes rapides, des arpèges harmoniques, correspondant à un f ou un ff, tandis que les vents ont des figures thématiques piano. Le pianoforte n'aurait jamais atteint un tel volume pour couvrir ces lignes ; nous avons donc calibré les dynamiques pour rétablir autant que possible l'équilibre d'un orchestre d'instruments anciens, tout en utilisant un piano moderne." Le passage avec les sextolets dans le développement du premier mouvement de l'op. 58 en est un exemple évident : "À cet endroit, les éléments thématiques sont répartis entre les cordes et les vents, tandis que le soliste assume une simple fonction harmonique ; même les incises thématiques de l'orchestre dans le dernier mouvement du même concerto se perdent souvent, tout comme les sforzati à contretemps des bois."

Un mot sur les cadences pour conclure. Dans le *Concerto en sol majeur*, nous avons adopté la troisième cadence écrite par Beethoven pour le premier mouvement (Mh 16, Sammlung H. C. Bodmer), probablement composée pour l'archiduc Rodolphe en 1809. De la collection de Rodolphe proviennent également les cadences de l'op. 61, préparées par Beethoven en cette même année 1809 pour la version piano du concerto, qui, comme l'op. 58, avait déjà été publiée en août de l'année précédente par le Kunst- und Industrie-Comptoir (il ne subsiste aucune cadence de Beethoven pour la version violon). Dans notre enregistrement, nous suivons les trois gradations de tempo envisagées par Beethoven dans la cadence avec timbales du premier mouvement, avec le *Presto* plus rapide que la marche.

Un grand merci au professeur Giuseppe Mariotti (Tokushima Bunri University).

GABRIELE RICCOBONO
Milan, mai 2021
Traduction : Dennis Collins

Tout a commencé en 2014, avec Carl Philipp Emanuel Bach, et notre amitié artistique avec Riccardo Minasi remonte donc maintenant à plusieurs années. Depuis 2018, Riccardo est également artiste en résidence de l'Ensemble Resonanz à l'Elbphilharmonie de Hambourg. Cette collaboration se caractérise par une démarche consistant à transférer les acquis de la pratique d'exécution historique à un orchestre du XXI^e siècle et à présenter sur instruments modernes des interprétations aussi bien fondées historiquement que contemporaines.

Riccardo Minasi décrit ainsi leur projet commun : "Il est passionnant d'explorer la musique du XVIII^e siècle et de développer pour elle une sonorité spécifique sur instruments modernes avec l'Ensemble Resonanz. Il faut rappeler que la perception du timbre et de l'esthétique sonore est toujours influencée par l'environnement dans lequel on vit aujourd'hui. À cet égard, l'objectif n'est pas de reproduire hypothétiquement les résultats sonores de musiciens ayant vécu il y a deux cent cinquante ans. Personnellement, je préfère me concentrer sur l'étude des sources et du contexte historique afin de mieux comprendre les textes musicaux du passé."

Nous avons la chance de pouvoir présenter les résultats de ce travail chez harmonia mundi. Aucun environnement ne nous semble plus approprié pour mettre en évidence le questionnement suscité par les instruments et la forme musicale, ainsi que l'exploration des contextes tant historiques que contemporains. L'enregistrement du *Quatrième Concerto* pour piano de Ludwig van Beethoven est le cinquième album de cette série, et il a pour nous une signification très spéciale, car il pose les questions passionnantes de la validité du texte et du son original au-delà de l'aspect instrumental : Riccardo Minasi et Gianluca Cascioli présentent ici une nouvelle variante de la partie soliste, dont ils ont élaboré les fondements musico-historiques dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne.

Grâce à une reproduction couleur haute résolution, ils ont réussi à déchiffrer dans le manuscrit des annotations de la main de Beethoven qui n'avaient jamais été décryptées à ce point auparavant. Sur la base de leurs conclusions, ils proposent une variante de la partie de piano, dont la forme semble plus variée, plus virtuose et plus détaillée que la version familière – ou, comme le dit Riccardo, "plus raffinée". Son amour du détail et sa curiosité sans fin pour l'étude des sources historiques de la musique sont, tout comme son énergique direction d'orchestre, une formidable source d'inspiration et la base de toute notre collaboration. Dans cet enregistrement, tout cela se rejoint à bien des égards.

TOBIAS REMPÉ
Directeur artistique et administrateur de l'Ensemble Resonanz
Traduction : Dennis Collins

If Beethoven's compositional process often gave rise to scores whose reading can be ambiguous (think, for example, of the difficulties caused by the overlapping of continuous revisions or by the occasional shorthand notation), this ambiguity is amplified by the variety of performance practices of the period in which he worked. Both factors open Beethoven's legacy to divergent interpretative possibilities, which differ from the established choices on the contemporary musical scene. The recording you are about to hear, resulting from more than two decades of the performers' engagement with the original sources, tries to give voice to some of these possibilities.

One of these, of particular philological interest, concerns the solo part of the Fourth Piano Concerto op. 58. The version published in the first edition (Vienna, Kunst- und Industrie-Comptoir, August 1808) derives from a copy of the score prepared by Josef Klumpar in 1807, currently kept at the Gesellschaft der Musikfreunde's archives (manuscript A.82.b) – containing only the outer movements: the lost *Andante con moto*, was replaced in 1850 with a copy by Aloys Unterreiter. On the Klumpar manuscript Beethoven noted a substantial number of piano 'variants' not intended for publication. Although they have been known for over a century (Gustav Nottebohm dedicated an article to them that appeared in his *Zweite Beethoveniana*), they are still rarely performed today – perhaps in part because of the difficulty of reconstructing their destination and, above all, deciphering and integrating, where necessary, the notation.

After personally viewing and transcribing them at the Musikverein between the end of the 1990s and the beginning of the 2000s, and performing them at the Royal Albert Hall with the BBC Symphony shortly afterwards, Gianluca Cascioli presents them here with Riccardo Minasi and the Ensemble Resonanz, in a version further refined by comparison with other transcriptions proposed by scholars. Cascioli explains that, 'although alternative hypotheses are always possible, it seems likely that these or similar variants were intended for performance in concert with the orchestra. Czerny himself, according to what was reported by Nottebohm, recalls that Beethoven performed the concerto '*sehr muthwillig*', with the addition of many notes.'

This hypothesis fits in with documentary context of the period's conventions; indeed, the constant reference to sources is the feature that perhaps more than any other determines the unity of this recording.

For example, the attempt to diversify as much as possible the articulations between notes can be traced back to the same context: 'We have constantly measured the length in relation to tempo and context', Minasi underlines. 'We adopted bow vibrato to render dots under slurs, and a similar technique for the winds, without tonguing. We generally use on-the-string bow strokes more than one tends to today. Indeed, it is clear from treatises of Beethoven's time (Reichardt, Dotzauer, Romberg, and many others) that staccato marks did not automatically refer to a spiccato bow stroke, and that this association came later.'

Some of the choices are directly related to evidence stemming from musicians in Beethoven's circle. 'From Czerny, who was Beethoven's pupil, we got the idea of having the piano and the orchestra, in the second movement of the Fourth Concerto, play in two slightly different tempi, with the piano always slower than the orchestra. The arpeggiated execution of the opening chord of the first movement is also suggested by Czerny in the supplement to his *Pianoforte-Schule* op. 500.'

In the absence of original metronome markings, similar references helped to inspire the choice of basically very flowing tempi ('In the Fourth Concerto, even for the finale, we always approached the tempo given by Czerny, including the Presto finale at 100 to the measure and the further accelerando'), which are also confirmed by third-party sources, such as Reichardt, who, on the subject of op. 58, spoke of 'A new pianoforte concerto, terribly difficult, which Beethoven performed astonishingly well, in the fastest possible tempi' (*Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien*, vol.1, 1810).

In a now classic quote, Adolf Bernhard Marx (*Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, 1863) recalled what Beethoven wrote on the autograph, now lost, of the Lied WoO 148 ('100 [BPM] according to Mälzel, but this can apply only to the first measures, because feeling also has its own pace, which, however, cannot really be expressed in such terms (namely, 100)'); this and other evidence invested the performance of the two concertos with a certain agogic flexibility, an aspect that Minasi emphasizes ('We tried to have fluctuations throughout the orchestra in relation to the various harmonic situations') and Cascioli illustrates with an example borrowed from the finale of op. 61: 'Where Beethoven wrote 'perdendosi', just before the end of the concerto, we introduced a slight agogic slowdown, taking up an indication by Türk.'

Even the choice to work with a hybrid instrumental ensemble seeks to preserve details of the score that are sometimes overshadowed, following the now well-established path opened by Harnoncourt (modern piano, strings and woodwinds, natural brass instruments with modern mouthpieces, natural trumpets with holes, and period timpani), in this case for reasons of balance. 'Brass and timpani are perhaps the most characteristic sound element of a period orchestra; moreover, modern brass and timpani tend to cover the other instruments', explain Cascioli and Minasi, who worked carefully on redefining the dynamic balances.

'Beethoven very often writes rapid passagework for the soloist, or harmonic arpeggios, pointing to an *f* or *ff*, while the woodwinds have *piano* thematic figures. The fortepiano would never have produced enough volume to cover those lines; so we calibrated the dynamics to restore the balance of a period orchestra as far as possible while using a modern piano.' An obvious case in point is the passage with the sextuplets in the development section of op. 58's first movement: 'At that point, the thematic elements are distributed between strings and winds, while the soloist assumes a simple harmonic function; even the orchestra's thematic phrases interpolated in the same concerto's last movement are often lost, as are the woodwinds' offbeat *sforzati*.'

A brief concluding note on the cadenzas: In the G major concerto, we used the third cadenza written by Beethoven for the first movement (Mh 16, Sammlung H. C. Bodmer), probably composed for Archduke Rudolf in 1809. From Rudolf's collection also come the cadenzas for op. 61, prepared by Beethoven in 1809 for the piano version of the concerto, which, like op. 58, had already been published in August of the previous year by the Kunst- und Industrie-Comptoir (there are no cadenzas by Beethoven for the violin version). In our recording we follow the three tempo gradations suggested by Beethoven in the first movement's cadenza with the timpani, with the Presto faster than the march.

Many thanks to Professor Giuseppe Mariotti (Tokushima Bunri University).

GABRIELE RICCOBONO
Milan, May 2021
Translation: Dennis Collins

It began in 2014 with Carl Philipp Emmanuel Bach - our artistic friendship with Riccardo Minasi now goes back several years. Since 2018, Minasi has also been Artist in Residence of the Ensemble Resonanz at the Elbphilharmonie in Hamburg. The collaboration is characterized by the approach of transferring achievements of historical performance practice to an orchestra of the 21st century and presenting both historically grounded and contemporary interpretations on modern instruments.

Riccardo Minasi describes our joint project as follows: 'It is exciting to explore the music of the 18th century and to develop a specific sound for it on modern instruments with the Ensemble Resonanz. We should be aware that the perception of timbre and sound aesthetics is always influenced by the environment in which we live today. In this respect, the goal is not to hypothetically reproduce the sonic results of musicians who lived 250 years ago. Personally, I prefer to focus on researching the sources and historical context to gain a deeper understanding of musical texts from the past.'

We are very fortunate to be able to present the results of this work at Harmonia Mundi. No environment would seem more fitting to allow the emerging issues between instrumental material and musical form, as well as the exploration of contemporary and historical context, to become apparent. This recording of Ludwig van Beethoven's Fourth Piano Concerto is the fifth release in this series, and for us it is a very special one, because it extends the exciting questions around scripture and sound beyond instrumental issues: Riccardo Minasi and Gianluca Cascioli present a new, alternative version of the solo part, whose music-historical foundations they have worked out in the *Archiv der Musikfreunde* in Vienna.

Thanks to a high-resolution color reproduction, they were able to decipher Beethoven's handwritten annotations in the manuscript which had not previously been possible to this extent. Based on their findings, they propose an alternative version of the piano part, that appears more varied, virtuosic and detailed than the familiar version - or as Minasi puts it: 'more sophisticated'. Riccardo Minasi's attention to detail and never-ending interest in music-historical source research, like his energetic orchestral conducting, are tremendously inspiring and the basis of our entire collaboration. In this recording they flow together in multiple ways.

TOBIAS REMPE
Artistic and Managing Director of Ensemble Resonanz

Führte Beethovens kompositorisches Arbeiten selbst schon häufig zu Partituren, deren Lesart mehrdeutig sein kann (man denke z. B. an die fortwährenden, teilweise überlappenden Überarbeitungen oder seine mitunter stenografisch-knappen Anmerkungen), so wird diese Ambiguität noch durch die Vielfalt an Aufführungspraktiken verstärkt, die zu Lebzeiten des Komponisten üblich waren. Beide Faktoren öffnen Beethovens Vermächtnis für vielfältige Interpretationsansätze, die von den etablierten Lesarten in der heutigen Musiklandschaft abweichen. Die vorliegende Aufnahme ist das Ergebnis einer über zwanzigjährigen Beschäftigung der Interpreten mit den Originalquellen und will einige der daraus resultierenden Erkenntnisse hörbar machen.

Von besonderem musikphilologischen Interesse ist der Solopart des Konzerts für Klavier und Orchester Nr. 4 op. 58. Die in der Erstausgabe veröffentlichte Fassung (Kunst- und Industrie-Comptoir, Wien, August 1808) beruht auf einer Partiturabschrift, die 1807 von Joseph Klumpar angefertigt wurde und heute unter der Signatur A 82 b im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde verwahrt wird, wenn auch nur die Ecksätze: Das verschollene Andante con moto wurde 1850 durch eine Spartitura von Aloys Unterreiter ersetzt. Auf der Klumpar-Abschrift notierte Beethoven eine beeindruckende Anzahl von Klavier-, „Varianten“, die nicht für den Druck bestimmt waren. Obwohl sie seit mehr als einem Jahrhundert bekannt sind (Gustav Nottetobohm widmete ihnen einen Artikel, der in die Zweite Beethoveniana aufgenommen wurde), werden sie auch heute nur selten gespielt – vielleicht zum Teil wegen der Schwierigkeit, ihre Herkunft zu rekonstruieren, die Anmerkungen zu entziffern und gegebenenfalls zu übertragen.

Nachdem Gianluca Cascioli sie zwischen Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre im Musikverein persönlich gesichtet und transkribiert und kurz darauf in der Royal Albert Hall mit dem BBC Symphony Orchestra aufgeführt hatte, präsentiert er sie hier mit Riccardo Minasi und dem Ensemble Resonanz in einer auch durch den Vergleich mit den anderen, von Fachleuten vorgeschlagenen Transkriptionen weiter verfeinerten Fassung. „Obwohl alternative Hypothesen immer möglich sind“, erklärt Cascioli, „scheint es plausibel, dass diese oder ähnliche Varianten für die Aufführung im Konzert mit dem Orchester gedacht waren. Czerny selbst, so Nottetobohm, erinnerte sich, dass Beethoven das Konzert ‚sehr muthwillig‘ spielte, mit ‚viel mehr Noten, als da standen‘.“

Diese Hypothese deckt sich mit dem dokumentarischen Kontext der Konventionen dieser Zeit. In der Tat ist die stetige Bezugnahme auf die Quellen das Merkmal, das vielleicht mehr als alles andere die Kohärenz und Einzigartigkeit dieser Einspielung bestimmt.

Auf denselben Kontext geht zum Beispiel der Versuch zurück, die Artikulationen zwischen den Tönen so weit wie möglich zu diversifizieren: „Wir haben ihre Länge ständig in Bezug auf Tempo und Kontext angepasst“, betont Minasi. „Da gibt es etwa die Übernahme des Bogenvibratos bei der Wiedergabe der Punkte unter den Bindebogen, und eine ähnliche Technik auch für die Holzbläser, ohne Zungenstoß. Wir setzen generell mehr Bogenstriche auf der Saite ein, als man dies heute zu tun pflegt. Tatsächlich geht aus Abhandlungen

aus Beethovens Zeit (Reichardt, Dotzauer, Romberg sowie viele andere) hervor, dass Staccato-Zeichen nicht automatisch auf eine Spiccato-Bogenführung hinweisen, und dass diese Verknüpfung erst später entstand.“

Einige musikalische Entscheidungen sind direkt auf Aussagen von Musikern aus Beethovens Umfeld zurückzuführen. „Von Czerny, der Beethovens Schüler war, haben wir die Idee übernommen, das Klavier und das Orchester im zweiten Satz des Konzerts Nr. 4 zwei leicht unterschiedliche Tempi spielen zu lassen, wobei das Klavier immer langsamer ist als das Orchester. Auch die arpeggierte Ausführung des Eröffnungsakkords des Kopfsatzes wird von Czerny in der Beilage seiner Pianoforte-Schule op. 500 angegeben.“

Da keine originalen Metronomangaben überliefert sind, halfen ähnliche Hinweise bei der Wahl der grundsätzlich sehr flüssigen Tempi: („Im vierten Konzert haben wir uns auch für das Finale immer dem von Czerny angegebenen Tempo angenähert, einschließlich des abschließenden Presto mit 100 BPM pro Takt und dem folgenden Accelerando.“). Diese Tempi werden auch von dritten Quellen bestätigt, wie z. B. von Reichardt, der in Bezug auf das Opus 58 vermerkte: „Ein neues Fortepiano-Concert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven [sic!] zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempi ausführte.“ (Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, Bd. 1, Amsterdam 1810, S. 257).

In einem inzwischen legendären Zitat erinnert Adolf Bernhard Marx (Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, 1863) daran, was Beethoven auf dem heute verschollenen Autograph des Liedes [So oder so] WoO 148 notierte: („100 nach Mälzel, doch kann dies nur von den ersten Takten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade – 100 nämlich – auszudrücken“). Diese und andere Indizien verliehen der Aufführung der beiden Konzerte eine gewisse agogische Flexibilität, ein Aspekt, den Minasi unterstreicht („Wir haben versucht, allgemeine Schwankungen im Orchester in Bezug auf die unterschiedlichen harmonischen Zustände zu erreichen.“) und Cascioli mit einem Beispiel illustriert, das sich auf das Finale von Opus 61 bezieht: „Wenn Beethoven ‚perdendosi‘ vorschreibt, kurz bevor das Konzert endet, gibt es ein leichtes agogisches Nachlassen, einen Hinweis von Türk aufgreifend.“

Die Entscheidung, mit einem „gemischtem“ Instrumentalensemble zu arbeiten (modernes Klavier sowie moderne Streicher und Holzbläser; Natur-Blechblasinstrumente mit modernen Mundstücken; Naturtrompeten mit Korrekturlöchern sowie historische Pauken), zielt auch darauf ab, Details der Partitur zu bewahren, die manchmal unbeachtet bleiben, und folgt damit einem bereits von Harnoncourt eingeschlagenen Pfad, welcher sich heutzutage durchgesetzt hat, in diesem Fall aus Gründen der Ausgewogenheit. „Die

Blechbläser und Pauken sind vielleicht der charakteristischste Teil des Klangs eines damaligen Orchesters; außerdem neigen die modernen Blechbläser und Pauken zum Übertönen“, erklären Cascioli und Minasi, die einen gründlichen Beitrag zur Neudefinition des jeweiligen dynamischen Gleichgewichts geleistet haben.

„Oft schreibt Beethoven für den Solisten Passagen mit schnellen Noten, harmonische Akkordbrechungen, die ein f oder ein ff andeuten, während die Holzbläser thematische Figuren im Piano haben. Das Hammerklavier hätte niemals eine solche Lautstärke erreicht, um diese Linien zu überdecken; deshalb haben wir die jeweilige dynamische Balance kalibriert, um so gut wie nur irgend möglich das Gleichgewicht eines Orchesters der

damaligen Zeit wiederherzustellen, unter Einsatz eines modernen Klaviers.“ Ein offensichtliches Beispiel ist die Passage mit den Sextolen in der Durchführung des Kopfsatzes beim Opus 58: „An dieser Stelle sind die thematischen Elemente auf die Streicher und Holzbläser verteilt, während dem Solisten eine einfache harmonische Funktion zukommt; sogar die thematischen Einschnitte des Orchesters im letzten Satz desselben Konzerts gehen oft verloren, ebenso wie die Sforzati der Holzbläser mit Betonung auf unbetonter Taktzeit.“

„Eine kurze abschließende Anmerkung zu den Kadenzten: Im G-Dur-Konzert wird die von Beethoven für den ersten Satz geschriebene dritte Kadenz übernommen (Mh 16, Sammlung H. C. Bodmer), die wahrscheinlich 1809 für Erzherzog Rudolph komponiert wurde. Aus Rudolphs Musikaliensammlung stammen auch die Kadenzten bei op. 61, die Beethoven 1809 für die Klavierfassung des Konzerts anfertigte; diese war wie das Opus 58 bereits im August des Vorjahres im Kunst- und Industrie-Comptoir erschienen (für die Violinfassung sind keine Kadenzten von Beethoven erhalten). Unsere Einspielung folgt den drei von Beethoven in der Kadenz mit Pauken zum ersten Satz vorgesehenen Tempoabstufungen, wobei das Presto schneller ist als der Marsch.“

Vielen Dank an Professor Giuseppe Mariotti (Tokushima Bunri University).

GABRIELE RICCOBONO
Mailand, im Mai 2021
Übersetzung: Hilla Maria Heintz



Gianluca Cascioli est né en 1979 à Turin, ville où il étudie la composition et le piano. Il remporte en 1994 l'*Umberto Micheli International Piano Competition* devant un jury composé de Luciano Berio, Elliott Carter, Charles Rosen et Maurizio Pollini. Sa carrière internationale est lancée. Récitaliste très recherché, Gianluca Cascioli se produit aussi régulièrement en concert avec les orchestres les plus prestigieux sous la baguette de chefs tels que Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Daniel Harding, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Zubin Mehta, etc. Gianluca Cascioli garde également du temps pour son autre passion : la musique de chambre, qu'il joue avec des artistes tels que Mstislav Rostropovitch, Yuri Bashmet, Maxim Vengerov, Frank Peter Zimmermann, le Quatuor Alban Berg, Sabine Meyer...

Sa carrière discographique débute en 1995 : il enregistre un très vaste répertoire, Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Busoni, Scarlatti, Debussy, Prokofiev, Falla et de nombreux compositeurs du XX^e siècle : Schoenberg, Webern, Ligeti, Boulez... En 2001, il montre son goût pour les partitions historiques en enregistrant avec l'Orchestre symphonique de Bâle la *Fantaisie pour piano et orchestre en la mineur* de Schumann, première version de son célèbre *Concerto pour piano* (dir. Mario Venzago – publié chez Novalis).

Gianluca Cascioli est aussi compositeur. Sa *Fantaisie pour piano et orchestre* a reçu le prestigieux Prix Mozart du Concours international de composition "2 Agosto" en 2010, et sa *Trasfigurazione* le 1^{er} Prix Francesco Agnello en 2012, récompense qu'il remportera une seconde fois pour son *Trio avec piano n°2* (2015). Ses œuvres sont jouées à Hambourg, Londres, Barcelone etc., et certaines de ses compositions ont déjà fait l'objet d'enregistrements discographiques.

Le violoniste et chef d'orchestre italien **Riccardo Minasi**, né et formé à Rome, est connu dans le monde musical pour ses recherches sur les sources historiques, mais aussi pour le style énergique de sa direction d'orchestre ainsi que pour sa vision musicale unique. Il a co-fondé et dirigé l'Ensemble "Il Pomo d'Oro" de 2012 à 2015, et il est chef d'orchestre principal du Mozarteum de Salzbourg depuis 2017.

Parmi les moments forts de ses dernières saisons, on a pu remarquer sa direction des *Pêcheurs de perles* de Bizet au Festival de Salzbourg, un *Don Giovanni* de Mozart à l'Opéra de Zurich ou encore une mémorable *Rodelinda* de Haendel à l'Opéra national des Pays-Bas (Amsterdam). Il a également fasciné le public hambourgeois en dirigeant avec brio *Alcina* et *Agrippina* de Haendel et *Les Noces de Figaro* de Mozart au célèbre Opéra de Hambourg, avec l'Ensemble Resonanz justement.

Riccardo Minasi est Artiste en Résidence de l'Ensemble Resonanz depuis trois ans. Ils se sont ainsi régulièrement produits ensemble, donnant de nombreux concerts et enregistrant des œuvres de C.P.E. Bach (avec le violoncelliste Jean-Guihen Queyras), de Haydn et de Mozart, enregistrements régulièrement salués par la critique internationale. Avec eux, il a travaillé à trouver un son spécifique aux répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles.

"Ce qui m'a tout de suite intéressé dans le travail avec l'Ensemble Resonanz, c'est l'amour avec lequel ils approchent chaque compositeur. Leur capacité à littéralement changer de couleur en fonction de ce à quoi ils touchent est l'une des grandes forces de l'Ensemble."

L'**Ensemble Resonanz** s'est imposé dans le monde des orchestres de chambre par sa manière unique de connecter l'univers classique et la musique contemporaine, créant par leurs interprétations extrêmement vivantes de véritables "résonances" entre les œuvres, les publics et ce que racontent leurs programmes.

Les 18 membres de cet ensemble de cordes s'organisent de manière démocratique, travaillant tous d'égal à égal, sans chef permanent, préférant collaborer avec des partenaires réguliers. Avec le violoniste Riccardo Minasi, complice de longue date de l'Ensemble et Artiste en Résidence depuis l'été 2018, ils ont réalisé de nombreux concerts et CD. L'Ensemble a précédemment tissé des liens étroits avec des artistes tels qu'Isabelle Faust, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen Queyras ou encore Emilio Pomarico. Leur collaboration avec des compositeurs leur permet de développer tout un répertoire nouveau.

À Hambourg, les musiciens jouent dans deux lieux extrêmement différents : la toute nouvelle Elbphilharmonie et le "resonanzraum" au cœur du quartier St. Pauli, ancien bunker reconverti en lieu culturel où ils présentent chaque mois leur série "urban strings" en collaboration avec des DJs internationaux. Ils y ont également développé des manifestations parallèles, les "anchor events" : répétitions ouvertes au public, ateliers, discussions philosophiques, etc. La résidence à l'Elbphilharmonie inclut une série de six concerts par saison, les "resonanzten". L'Ensemble travaille également à des projets éducatifs dans le cadre des programmes de l'Elbphilharmonie, et participe à de nombreux festivals de Vienne à Tokyo, mettant toujours à l'honneur des programmes où se font écho répertoire classique et musique contemporaine.

Gianluca Cascioli was born in 1979 in Turin, where he studied piano and composition. His career was launched by his victory at the 1994 Umberto Micheli International Piano Competition before a jury that included Luciano Berio, Elliott Carter, Maurizio Pollini and Charles Rosen. He has since appeared in the leading musical centres of Europe, North America and Japan, collaborating with prestigious conductors including Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Daniel Harding, Riccardo Muti, Lorin Maazel and Zubin Mehta. He has performed chamber music with Mstislav Rostropovich, Yuri Bashmet, Maxim Vengerov, Frank Peter Zimmermann, the Alban Berg Quartett, Clemens Hagen and Sabine Meyer, among others.

Gianluca Cascioli's first recording was released in 1995. His discography features works by Bach, Beethoven, Busoni, Scarlatti, Debussy, Prokofiev, Falla, Schoenberg, Webern, Ligeti and Boulez. In 2002 he recorded Schumann's *Phantasie* for piano and orchestra (the first version of his Piano Concerto) with the Sinfonieorchester Basel conducted by Mario Venzago for the Novalis label.

Gianluca Cascioli's compositions have been performed in such major venues as the Musikhalle (Hamburg), Wigmore Hall (London) and the Palau de la Música (Barcelona). In 2010 his Fantasy for piano and orchestra was awarded the prestigious Mozart Prize by the jury of the sixteenth '2 Agosto' International Competition, presided by Ennio Morricone. In 2012 Cascioli's orchestral work *Trasfigurazione* was awarded First Prize at the first Francesco Agnello Composition Competition, and in 2015 he won the second edition of the same competition with his Second Piano Trio. The Universal label released two new digital albums of Cascioli's compositions in 2018.

Violinist and conductor **Riccardo Minasi**, born and raised in Rome, is known for his research into historical musical source material, for his energetic conducting style and for a unique musical vision. He was co-founder and conductor of the ensemble Il Pomo d'Oro from 2012 to 2015 and has been chief conductor of the Mozarteumorchester Salzburg since 2017.

Among the highlights of his last few seasons were an acclaimed production of Georges Bizet's *Les Pêcheurs de perles* at the Salzburg Festival as well as performances of Mozart's *Don Giovanni* at the Zurich Opera and Handel's *Rodelinda* at the Dutch National Opera. He likewise took Hamburg audiences by storm with performances of Handel's *Alcina* and *Agrippina* and Mozart's *Le nozze di Figaro* with Ensemble Resonanz at the Hamburg State Opera.

Riccardo Minasi has held the position of 'Artist in Residence' with Ensemble Resonanz for three years now, making him one of the city's most important artists. Numerous concerts together and prizewinning recordings of works by C. P. E. Bach (featuring the cellist Jean-Guihen Queyras), Haydn and Mozart bear witness to the special musical rapport between the conductor and the ensemble. The musicians have worked together to create a specific sound for seventeenth- and eighteenth-century repertory, highlighting interpretations on modern instruments that are at once historically informed and contemporary.

'What excited me about working with the Ensemble Resonanz from the very first moment was the love with which it responded to every composer we approached. This chameleon-like ability to change skin colour, depending upon which stone it alights on, is a tremendous strength of the ensemble.'

The **Ensemble Resonanz** ranks as one of the world's leading chamber orchestras. Its programmes forge links between classical and contemporary music, and its vivid interpretations create a special sort of resonance between the pieces, the audience and the stories told around the programme.

The eighteen members of the string ensemble are democratically organised and work as equals, without a permanent conductor. However, they collaborate with artistic partners on a regular basis. Since 2018, violinist and conductor Riccardo Minasi, a long-standing friend of the ensemble, has been Artist in Residence, and the ensemble has already shared numerous concert and CD projects with him. Resonanz has previously formed close ties with such partners as Isabelle Faust, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen Queyras and Emilio Pomàrico. Its collaboration with composers and the constant development of an ever-growing repertoire are a driving force behind its artistic activities. In Hamburg the musicians perform in two different venues: the Elbphilharmonie and the resonanzraum St. Pauli – Europe's first urban chamber music club, located in a converted bunker. Here, the musicians present the monthly concert series 'urban string', presented in co-operation with international DJs. This is also where the ensemble's auxiliary presentations, its 'anchor events', take place: open rehearsals, workshops, philosophical discussions etc. The residency at the Elbphilharmonie includes the concert series 'resonanzen', six full programmes per season. The ensemble also shapes the programme of the Elbphilharmonie through joint educational projects, emphasising a vivid presentation of classical and contemporary music. The musicians perform at a number of festivals and leading concert halls worldwide, from Vienna to Tokyo.

Translation: Charles Johnston

Gianluca Cascioli wurde 1979 in Turin geboren und studierte am dortigen Konservatorium Komposition und Klavier. 1994 war er Preisträger beim *Umberto Micheli International Piano Competition*, zu dessen Jury Luciano Berio, Elliott Carter, Charles Rosen und Maurizio Pollini gehörten. Das war der Start seiner internationalen Karriere. Seine Soloabende sind sehr erfolgreich und gefragt, und er tritt regelmäßig mit den renommiertesten Orchestern auf. Er spielte unter der Leitung von Dirigenten wie Claudio Abbado, Wladimir Aschkenazy, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Daniel Harding, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Zubin Mehta usw. Gianluca Cascioli widmet sich auch leidenschaftlich gerne der Kammermusik, wobei zu seinen frühesten Partnern Mstislav Rostropowitsch und das Alban Berg Quartett gehörten, während er heute u.a. mit Juri Baschmet, Maxim Vengerov, Frank Peter Zimmermann und Sabine Meyer spielt.

1995 begann seine Laufbahn im diskografischen Bereich: Die Bandbreite seiner Aufnahmen ist enorm und reicht von Scarlatti, Bach, Beethoven, Chopin, Schumann bis zu vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Busoni, Debussy, Prokofiev, de Falla, Schönberg, Webern, Ligeti, Boulez usw. 2001 zeigte er sein Interesse für historische Partituren, als er mit dem Sinfonieorchester Basel die *Phantasie für Clavier und Orchester in a-Moll* von Schumann aufnahm, die Vorgängerversion von dessen berühmtem *Klavierkonzert* (musikalische Leitung: Mario Venzago; erschienen bei Novalis). Gianluca Cascioli ist auch Komponist. Seine *Fantasie für Klavier und Orchester* bekam 2010 beim Internationalen Kompositionswettbewerb "2 Agosto" den bedeutenden Mozart-Preis, und beim Kompositionswettbewerb Francesco Agnello wurden sein Werk *Trasfigurazione* und sein *Klaviertrio Nr. 2* jeweils mit dem ersten Preis ausgezeichnet (2012 bzw. 2015). Seine Werke werden in Hamburg, London, Barcelona usw. aufgeführt, und einige seiner Kompositionen wurden bereits auf CD eingespielt.

Der italienische Violinist und Dirigent **Riccardo Minasi** wurde in Rom geboren und ausgebildet. Er genießt in der musikalischen Welt große Anerkennung für seine Erforschungen historischer Quellen, aber auch für seinen energischen Stil als Dirigent und seine einzigartigen musikalischen Vorstellungen. Er ist Mitbegründer des Ensembles „Il Pomo d'Oro“, das er von 2012 bis 2015 auch leitete, und seit 2017 Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg.

Zu den künstlerischen Höhepunkten der vergangenen Spielzeiten gehören seine Dirigate von Bizets *Pêcheurs de perles* bei den Salzburger Festspielen, Mozarts *Don Giovanni* am Opernhaus Zürich und die denkwürdige *Rodelinda* von Händel an der Niederländischen Oper in Amsterdam. Er begeisterte auch das Publikum der berühmten Staatsoper Hamburg als brillanter musikalischer Leiter des Ensemble Resonanz mit Händels *Alcina* und *Agrippina* sowie Mozarts *Le Nozze di Figaro*.

Riccardo Minasi ist seit drei Jahren Artist in Residence des Ensemble Resonanz. Sie treten regelmäßig zusammen in Konzerten auf, und für ihre Aufnahmen der Werke von C.P.E. Bach (mit dem Violoncellisten Jean-Guihen Queyras), Haydn und Mozart ist ihnen das Lob der internationalen Kritik sicher. In Zusammenarbeit mit dem Ensemble Resonanz ist es Minasi gelungen, für das Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts einen ganz spezifischen Klang zu finden.

„Bei der Arbeit mit dem Ensemble Resonanz hat mich sogleich fasziniert, mit welcher Liebe sich seine Mitglieder mit jedem Komponisten befassen. Ihre Fähigkeit, buchstäblich die Farbe zu wechseln je nach dem, was sie gerade spielen, ist eine der großen Stärken dieser Musiker.“

Mit seiner außergewöhnlichen Spielfreude und künstlerischen Qualität zählt das **Ensemble Resonanz** zu den führenden Kammerorchestern weltweit. Die Programmideen der Musiker:innen setzen alte und neue Musik in lebendige Zusammenhänge und sorgen für Resonanz zwischen den Werken, dem Publikum und Geschichten, die rund um die Programme entstehen.

Das 18-köpfige Streichorchester ist demokratisch organisiert und arbeitet ohne festen Dirigenten, holt sich aber immer wieder künstlerische Partner:innen an Bord. Seit Sommer 2018 ist mit dem Geiger und Dirigenten Riccardo Minasi ein langjähriger Freund Artist in Residence des Ensembles. Enge Verbindungen ging das Ensemble zuvor mit der Bratschistin Tabea Zimmermann, der Geigerin Isabelle Faust, dem Cellisten Jean-Guihen Queyras oder dem Dirigenten Emilio Pomàrico ein. Auch die Zusammenarbeit mit Komponist:innen und die Entwicklung eines neuen Repertoires sind treibender Motor der künstlerischen Arbeit.

In Hamburg bespielt das Ensemble Resonanz mit der Elbphilharmonie und dem resonanzraum St. Pauli zwei besondere und unterschiedliche Spielorte. Die Residenz an der Elbphilharmonie beinhaltet die Konzertreihe »resonanzen«, Kinderkonzerte sowie diverse Festivals. Der resonanzraum im Hochbunker auf St. Pauli, der europaweit erste Kammermusik-Club, ist die Heimat des Ensemble Resonanz. Hier wird gemeinsam mit DJ-Künstlern die Konzertreihe »urban string« präsentiert, die 2016 mit dem Innovation Award als innovativstes Format der klassischen Musikwelt ausgezeichnet wurde.

Ausgehend von Hamburg gastieren die Musiker auf diversen Festivals, an den führenden Konzerthäusern weltweit und lassen von Wien bis Tokio in begeistertes Publikum zurück.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

ENSEMBLE RESONANZ, RICCARDO MINASI - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Cello Concertos H. 432 & H. 439
Symphony H. 648
Jean-Guihen Queyras, cello
CD HMM 902331



JOSEPH HAYDN
Die sieben letzten Worte
unseres Erlösers am Kreuze
CD HMM 902633



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Stabat Mater
JOAN ROSSELL
Salve Regina
Giulia Semenzato, soprano
Lucile Richardot, mezzo-soprano
CD HMM 902637



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symphonies n^{os} 39, 40 & 41 "Jupiter"
2 CD HMM 902629.30



Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

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

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

L'Ensemble Resonanz tient à remercier
The Ensemble Resonanz would like to thank
Das Ensemble Resonanz dankt

Jörg & Karin Bittel, Barbara & Michael Hauschild-Rogat, Christian & Maria von Lenthe,
Hans Hermann & Johanna Münchmeyer, Edgar E. & Zai Nordmann, Christiane & Dr. Lutz Peters,
Patrick Nordmann, Axel Schroeder, Angela Schaeffer & Hans Ufer, Gabriele Wilde



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : novembre 2019, Gesamtschule Bremen-Ost, Brême (Allemagne)

Direction artistique, mixage et mastering : Florent Ollivier

Prise de son : Florent Ollivier assisté de Lucas Joseph

Montage : Florent Ollivier et Alice Ragon

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

Illustration : Thomas Cole, *Prometheus*, 1847. Fine Arts Museums of San Francisco

Photo Riccardo Minasi et l'Ensemble Resonanz: © Jann Wilken

Maquette : Atelier harmonia mundi