

Beethoven

Triple Concerto

Piano Trio op. 36 [Symphony no. 2]

ISABELLE FAUST | JEAN-GUIHEN QUEYRAS

ALEXANDER MELNIKOV

PABLO HERAS-CASADO

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Triple Concerto*, opus 56

for violin, cello, piano and orchestra

C major / *C-Dur* / Ut majeur

- | | | |
|---|-------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro | 17'19 |
| 2 | II. Largo | 3'39 |
| 3 | III. Rondo alla Polacca | 12'45 |
- © Score : Bärenreiter Urtext

Trio for piano, violin and cello

after the *Symphony no. 2, op. 36*

D major / *D-Dur* / Ré majeur

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 4 | I. Adagio molto – Allegro con brio | 12'26 |
| 5 | II. Larghetto | 9'46 |
| 6 | III. Scherzo. Allegro | 3'52 |
| 7 | IV. Allegro molto | 6'25 |

Isabelle Faust, *violin*

by Antonio Stradivari "The Sleeping Beauty", 1704, on loan from the L-Bank Baden Württemberg

Jean-Guihen Queyras, *cello*

by Gioffredo Cappa, 1696, on loan from Mécénat Musical Société Générale

Alexander Melnikov, *fortepiano*

[Triple concerto] Fortepiano 'Lagrassa' Viennese school, ca. 1815, from the collection of Edwin Beunk

[Trio] Fortepiano by Christoph Kern, Staufen im Breisgau, 2014, after Anton Walter, Vienna, 1795. A. Melnikov's collection

Freiburger Barockorchester*

Pablo Heras-Casado, *conducting**

Freiburger Barockorchester

- Violins 1* Anne Katharina Schreiber (Concert master)
Beatrix Hülsemann, Christa Kittel, Katharina Grossmann,
Jörn-Sebastian Kuhlmann, Hannah Visser, Judith von der Goltz
- Violins 2* Daniela Helm, Brian Dean, Martina Graulich, Irina Granovskaya,
Lea Schwamm, Lotta Suvanto
- Violas* Ulrike Kaufmann, Werner Saller, Annette Schmidt, Lothar Haass
- Cellos* Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Ute Petersilge
- Double basses* James Munro, Dane Roberts
- Flute* Anne Parisot
- Oboes* Antoine Torunczyk, Miriam Jorde Hompanera
- Clarinets* Lorenzo Coppola, Eduardo Raimundo Beltran
- Bassoons* Javier Zafra, Eyal Streett
- Horns* Bart Aerbeydt, Gijs Laceulle
- Trumpets* Jaroslav Rouček, Almut Rux
- Timpani* Charlie Fischer

Musique de chambre et œuvre orchestrale

De nos jours, le mélomane a pris l'habitude d'aborder les œuvres dans une salle de concert et de les distinguer en fonction de leur genre respectif, par exemple comme symphonie, concerto ou composition de musique de chambre. Il en allait tout autrement à l'époque de Beethoven, où seuls quelques rares privilégiés avaient la possibilité d'écouter une partition orchestrale sous sa forme originale : c'était généralement par l'intermédiaire d'adaptations que les amateurs découvraient les nouvelles compositions. Les tirages des maisons d'édition sont à cet égard révélateurs : ainsi Breitkopf & Härtel n'a-t-il fait imprimer que 550 exemplaires des parties séparées de la *Cinquième Symphonie* op. 67, entre sa publication en 1809 et 1842, là où la réduction pour piano a bénéficié, dès 1809, d'un tirage de 1650 exemplaires. Proposée par son concurrent Schott, la transcription pour piano du même ouvrage fait l'objet jusqu'en 1920 de 13 100 impressions ; le conducteur, qui ne paraît qu'en 1826, doit se contenter de 500 exemplaires. À l'ensemble de ces chiffres viennent s'ajouter naturellement les adaptations pour les effectifs instrumentaux les plus divers, les éditeurs gagnant essentiellement leur vie grâce aux arrangements.

L'édition originale de la *Deuxième Symphonie* op. 36, sous la forme de parties séparées, vit le jour à Vienne en mars 1804 ; le conducteur ne fut publié que quatre ans plus tard, à Londres. Diverses maisons d'édition mirent sur le marché quantité de transcriptions : au sein de cet ensemble, l'amateur pouvait dénicher des arrangements pour clavier – pour deux pianos (1808), à quatre mains (1816) ou à deux mains (1817) –, mais aussi, dès 1807, une version pour septuor ou une adaptation pour quintette à cordes, deux cors et contrebasse *ad libitum*, et en 1809 pour nonette. L'enregistrement proposé ici par Alexander Melnikov, Isabelle Faust et Jean-Guihen Queyras nous fait découvrir un des tout premiers arrangements de la *Deuxième Symphonie*, publié en 1806 par le Bureau des arts et de l'industrie, cet éditeur viennois auquel on devait déjà l'édition originale de l'œuvre, sous le titre rédigé (comme à son habitude) en français : *Deuxième Grande Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée en Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle par l'Auteur même*. En dépit de cet énoncé, il paraît douteux que cette adaptation soit de la plume du compositeur. Dans les *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Notes biographiques sur L. van Beethoven) publiées en 1838 par Franz Gerhard Wegeler et Ferdinand Ries, ce dernier ne manque pas de remarquer : “*Bien des morceaux de Beethoven ont paru avec la mention : Arrangé par l'Auteur même.*” Ries établit ensuite la courte liste des transcriptions que l'on peut effectivement lui attribuer – or celle de la *Deuxième Symphonie* n'y figure pas. Tout porte à croire qu'elle fait partie des œuvres auxquelles songe Ries en écrivant les lignes suivantes : “*Beaucoup d'autres morceaux ont été arrangés par moi, revus par Beethoven, puis vendus par son frère Caspar sous le nom de Beethoven.*”¹ Singulièrement, cette adaptation pour trio se révèle bien plus proche de l'original que d'autres transcriptions, dont nous savons avec certitude qu'elles ont été réalisées par Beethoven en personne. Par ailleurs, les *Anekdoten und Notizen über Beethoven* (Anecdotes et notes sur Beethoven) de Carl Czerny, né en 1791, tendent à confirmer cette attribution : “*L'arrangement de la Deuxième Symphonie pour trio avec clavier est de Ries. Beethoven m'a chargé de modifier quelques passages, dont il n'était pas satisfait.*”

Si tant est que Ferdinand Ries soit bel et bien l'auteur de cette transcription, ce serait une raison suffisante pour justifier la décision de l'enregistrer. Né à Bonn en 1784, ce proche de Beethoven, dont la carrière de compositeur et d'interprète avait franchi les frontières de l'Empire germanique, figurait parmi les personnalités musicales les plus en vue de son temps. En tant que membre du directoire de la Société philharmonique de Londres, Ries suscita la commande de la *Neuvième Symphonie* op. 125, qu'il devait diriger en 1825 à Aix-la-Chapelle, durant le Festival de musique de Basse-Rhénanie. En tout cas, cet arrangement, qui fut intégré à l'ancienne édition complète des œuvres de Beethoven, parue en 1862 chez Breitkopf & Härtel, nous donne l'occasion d'entendre la *Deuxième Symphonie* revêtue d'une parure sonore qui connaissait les faveurs du public au XIX^e siècle.

La *Deuxième Symphonie* de Beethoven a toujours eu du mal à sortir de l'ombre que lui fit rétrospectivement la *Troisième Symphonie* “*Éroica*”. Même un défenseur aussi acharné du corpus beethovenien que l'était Berlioz nota qu'il ne fallait pas chercher dans cette musique le véritable Beethoven, mais plutôt un Mozart dont les idées auraient été « agrandies ». Longtemps considérée comme emblématique du style encore insouciant propre au jeune maître de Bonn, cette œuvre rompt pourtant à bien des égards avec la tradition. Les nombreuses esquisses conservées dans les archives, qui couvrent l'intervalle entre l'été 1800 et le début de l'année 1802, nous permettent d'en reconstituer la genèse. De toute évidence, Beethoven a d'abord couché quelques idées sur le papier, juste après avoir achevé la *Première Symphonie*. Malgré son caractère discontinu, dû à l'irruption d'autres projets, le travail est mené à son terme en avril 1802 : dès lors, le compositeur et son entourage se sont mis à explorer différentes possibilités de créer l'œuvre.

Suivant l'exemple de Haydn dans certaines symphonies londoniennes, le mouvement initial de la *Deuxième Symphonie* s'ouvre sur une introduction lente d'une amplitude exceptionnelle (*Adagio molto*), qui s'éloigne tout d'abord de la tonalité principale. La tension s'exacerbe jusqu'à ce que l'orchestre tout entier fasse retentir *fortissimo* un accord de ré mineur, dont les ombres semblent anticiper celles de la *Neuvième Symphonie* ; dix mesures plus tard, l'*Allegro con brio* laisse s'épanouir le thème principal du premier mouvement. Doté d'une forme limpide, le *Larghetto* séduit d'emblée par sa simplicité sereine ; cependant, des modulations viennent bientôt altérer l'équilibre harmonique, avant que ne réapparaisse, en mineur, le thème inaugural du mouvement. Le *Scherzo*, qui remplace ici le menuet classique, ne comble pas davantage l'attente de l'auditeur. Rompant avec son habitude, le compositeur choisit de conserver la tonalité du mouvement – ré majeur – dans le trio central, troublé par de brutales interventions² et par l'irruption du *fa* dièse mineur. Marqué *Allegro molto*, le finale surprend par la nouveauté de sa structure : la coda qui succède à la réexposition affiche des dimensions pour le moins inhabituelles. C'est précisément au moment où, selon la tradition symphonique, le discours musical devrait toucher à sa fin, que l'auditeur se voit gratifié d'un épisode tout à fait inattendu.

Sur la toile de fond que constituent ainsi les symphonies de Haydn ou même la *Première Symphonie* de Beethoven, la *Deuxième Symphonie* se distingue en abordant la forme sonate héritée du classicisme avec l'audace qui fait les chefs-d'œuvre. Les termes choisis par l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, le 9 mai 1804, pour annoncer sa publication, n'ont rien perdu de leur actualité : “*C'est une œuvre remarquable, colossale, d'une profondeur, d'une force et d'une maîtrise artistique peu communes.*”

Désigné communément sous le nom de *Triple Concerto*, l'opus 56 de Beethoven a fait parfois l'objet de comparaisons peu flatteuses avec le *Concerto pour violon et orchestre* op. 61 ou les deux derniers concertos pour piano, op. 58 et op. 73. L'édition originale de l'œuvre, publiée en 1807, porte le titre (en français) *GRAND CONCERTO CONCERTANT pour Pianoforte, Violon et Violoncelle avec Accompagnement de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors, deux Bassons, Trompettes, Timbales [sic] et Basse*. Repris par Beethoven lui-même dans sa version allemande (*Konzertant Konzert*), cet intitulé a longtemps perduré au fil des réimpressions. Il évoque le genre alors très en vogue – à l'instar de la sérénade ou du divertimento – de la symphonie concertante, auquel se rattachent pas moins de cinq cents compositions écrites du vivant de Beethoven. Celles-ci se caractérisent du point de vue formel par le recours à plusieurs instruments solistes qui dialoguent entre eux et avec l'orchestre et par un plan en trois mouvements, dont le dernier prend la forme d'un rondo. Cependant, Beethoven a choisi d'écarter le terme “symphonie” – une décision pleinement justifiée par l'écriture du *Triple Concerto*. L'œuvre, dont certains éléments ne sont pas sans rappeler le concerto grosso de l'Italie baroque, met l'accent sur le déploiement du discours des trois solistes, tout en reléguant au second plan l'élaboration de la trame orchestrale.

Le premier mouvement – *Allegro* – débute par un motif quasiment murmuré par les cordes graves (violoncelles et contrebasses), d'où éclosent les deux thèmes, unis par une étroite proximité. On ne saurait parler ici de véritable travail thématique, mais plutôt d'un ingénieux filage d'idées mélodiques. Le deuxième mouvement (*Largo*) qui, dans certains passages, réduit à l'extrême la place de l'orchestre, traité dans un esprit chambriste, constitue un moment de répit, tout en établissant une passerelle vers le finale directement enchaîné, un *Rondo alla Polacca* d'une jovialité hors du commun. Avant que les instruments solistes n'exposent de concert le thème du rondo, l'auditeur est confronté à un certain nombre d'échanges insolites entre eux, comme si chacun rassemblait ses forces pour prendre son élan. La polonaise fait en quelque sorte l'objet d'une mise en scène : revêtant de par son étendue l'allure d'une gamme, le thème est énoncé pas moins de huit fois ; les solistes semblent se prendre avec une ardeur croissante au jeu de cette mélodie toute simple. Un bref dialogue s'engage alors entre le violoncelle et le violon, auquel une farouche intervention du piano vient mettre le holà. C'est précisément à cet endroit que le thème du rondo fait son retour : l'émulation virtuose qui aiguillonne les échanges entre les trois partenaires insufflé à la section finale de ce singulier mouvement un surcroît d'allégresse.

Incontestablement, l'on ne rend pas justice au *Triple Concerto* en l'évaluant à l'aune des symphonies ou des derniers concertos pour soliste de Beethoven. Après deux exécutions privées à la fin du printemps 1804, dans le palais viennois du prince Lobkowitz, l'œuvre ne fut créée qu'en mai 1808, dans les jardins de l'Augarten à Vienne. L'*Allgemeine musikalische Zeitung* s'en fit l'écho le 23 juin 1808 : “*On y trouve presque exclusivement des passages qui, répartis de manière assez égale entre les trois instruments, finissent tout de même, à la longue, par fatiguer aussi bien l'auditeur que les solistes, en ne laissant de répit ni à l'oreille du premier, ni à la main des seconds, si bien qu'il en devient presque impossible à chacun de reprendre ses esprits.*” C'était faire bien peu de cas de la verve facétieuse qui imprègne l'œuvre jusque dans le détail – un aspect qui, dans l'histoire tardive de sa réception, a trop peu retenu l'attention, y compris de la critique contemporaine.

BEATE ANGELIKA KRAUS
Traduction : Bertrand Vacher

1 NdT : Cf. Ferdinand Ries et Franz Gerhard Wegeler, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Bädker, Koblenz, 1838, Fac-similé de l'édition originale, Ries & Erler, Berlin, 2012, S. 93 - 94.

2 NdT : comme le déchaînement *fortissimo* des vents sur un trémolo de timbales.

Chamber music and orchestral work

Today it is customary to listen to pieces of music in the concert hall and to apprehend them individually according to genre, as, say, symphonies, concertos or chamber music. In Beethoven's day, however, very few people had the opportunity to hear an orchestral work in its original scoring, and to become familiar with new compositions one usually had to listen to or play arrangements. This may also be observed in the size of print runs. For example, the firm of Breitkopf & Härtel produced only 550 copies of Beethoven's Fifth Symphony op.67, first issued in orchestral parts in 1809, between that date and 1842. By contrast, 1,650 copies of the piano score were printed immediately in 1809, and Schott-Verlag published a piano arrangement of the work that remained in the catalogue until 1920, and of which 13,100 copies were produced in all. But when a full score was finally published in 1826, only 500 copies were printed. In addition, there were of course arrangements for the most diverse instrumentations, since that was where publishers earned most of their money.

The first edition of Beethoven's Second Symphony op.36 (in parts) was published in Vienna in March 1804; a full score followed in London in 1808. The number of arrangements printed by different publishers is considerable. Aside from those for keyboard (e.g. for two pianos in 1808, for piano four hands in 1816, for piano solo in 1817), as early as 1807 there existed a version for septet and another for string quintet with flute, two horns and double bass ad libitum, while a nonet arrangement appeared in 1809. This recording presents a particularly early arrangement, issued in 1806 by the Viennese publisher of the first edition, the Bureau des Arts et d'Industrie, with the French title *Deuxième GRANDE SINFONIE de Louis van Beethoven, arrangée en Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle par l'Auteur même*. That last phrase notwithstanding, there is reasonable doubt as to whether Beethoven actually made the arrangement himself. In the *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* of Franz Gerhard Wegeler and Ferdinand Ries, published in 1838, the latter author observed: 'There are many pieces by Beethoven published under the title "Arrangé par l'Auteur même".' Ries then goes on to name those that are actually genuine – a list that does not include the Second Symphony. There is much to suggest that it is one of those works of which Ries writes: 'Many other pieces were arranged by me, looked over by Beethoven, and then sold by his brother Caspar under Beethoven's name.' It is striking that this trio version follows the original much more closely than other arrangements which can be attributed with certainty to Beethoven himself. Moreover, one may read in the *Anekdoten und Notizen über Beethoven* of Carl Czerny (born in 1791): 'The piano trio arrangement of the Second Symphony is by Ries. Beethoven gave me a great many things with which he was not satisfied to change in it.'

If Ferdinand Ries really was the arranger, a recording would be worthwhile for that reason alone: Ries, born in Bonn in 1784, was a composer and musical personality of international importance who was close to Beethoven. It was he who, as a member of the board of directors of the Philharmonic Society in London, arranged the commission of the Ninth Symphony op.125 for Beethoven, and he later performed the work at the 1825 Niederrheinisches Musikfest in Aachen. In any case, the arrangement, which was also included in the 'old' Beethoven Complete Edition published by Breitkopf & Härtel in Leipzig from 1862 onwards, offers an unusual opportunity to hear the symphony in an instrumentation widespread in the nineteenth century.

Beethoven's Second Symphony has had a hard time emerging from the shadow of its successor, the *Sinfonia eroica* op.55. Even Hector Berlioz, who campaigned tirelessly on behalf of the German composer's works, shared the opinion that this music was not yet genuine Beethoven and saw it rather as 'Mozart agrandi [on a bigger scale]'. Yet, even if the symphony has been seen as an example of the output of Beethoven when he was still young and carefree, it breaks with tradition in many ways. The numerous surviving sketches from the period between summer 1800 and spring 1802 allow us to trace its genesis. It is quite obvious that Beethoven began to write down ideas shortly after completing his First Symphony op.21. Continuous work on it was interrupted by other projects, but the new symphony in D major was ready by April 1802 and Beethoven began to look at opportunities to have it premiered.

Like most of Haydn's 'London' Symphonies, the first movement begins with a slow introduction. This is unusually extended and initially leads us away from the tonic. When the full orchestra finally erupts into a sharply accented D minor triad before the main theme enters, we seem to hear a pre-echo of the Ninth Symphony. With its clear formal structure, the Larghetto movement appears uncomplicated at first, but the harmony grows brittle when the opening theme is heard in the minor in the middle of the movement. The Scherzo, which here replaces the Classical minuet, also thwarts the listener's expectations. In the middle section, unusually, the movement's tonic is retained, and this Trio is disturbed by violent interjections and a sudden plunge into F sharp minor. The finale is entirely novel in its compositional structure: after the strains of the reprise have died away, there follows an extended coda. Thus, at the point where, according to symphonic tradition, we should actually have reached the end of the movement, something utterly new and unexpected makes its appearance.

Against the background of Haydn's symphonies, and of Beethoven's own First Symphony, the Second Symphony constitutes a masterly re-examination of Classical sonata form. The words chosen in the review published in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* dated 9 May 1804 are still valid today: 'It is a remarkable, colossal work, of a profundity, power and artistic erudition like very few others.'

The so-called Triple Concerto op.56 has occasionally been viewed as one of Beethoven's less successful works, in comparison with the Violin Concerto op.61 or the last two piano concertos, opp.58 and 73. Its first edition, published in 1807, bears the French title *GRAND CONCERTO CONCERTANT pour Pianoforte, Violon et Violoncelle avec Accompagnement de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors, deux Bassons, Trompettes, Timballes et Basse*. This designation – also used in German by Beethoven as 'Konzertant Konzert' – was retained in later prints. It calls to mind the *symphonie concertante* genre, which (like the serenade and divertimento) was widespread at the period: more than five hundred such works were written during Beethoven's lifetime. Typical features of the genre are the presence of several concertante solo instruments and a three-movement layout with a finale in rondo form. Nevertheless, Beethoven avoided using the term 'symphonie'. This decision is justified, since the soloistic elaboration of the three instrumental protagonists plays a particularly prominent role, sometimes reminiscent of the Italian Baroque concerto, and relegates symphonic development to the background. In the first movement, the closely related themes are generated from a motif initially whispered by the cellos and basses. One can hardly speak of thematic working here, but rather of imaginative spinning-out of melodic ideas. The second movement, in which the chamber-sized orchestra is extremely reduced in places, represents a point of repose. It leads directly into the Rondo alla Polacca, unusual for its humorous character. Before the solo instruments finally perform the rondo theme together, they essay a few curious run-ups to it. The obligatory polonaise is almost enacted before us: the scale-like theme is played eight times; the soloists seem to get increasingly worked up over this simple melody, which they state in ever more effusive terms. Eventually there is a brief dialogue between cello and violin, but the piano puts a violent stop to it. The rondo theme then resumes, and this witty movement comes to a jaunty conclusion.

There can be no doubt that it is unfair to this work to compare it with Beethoven's symphonies or his later solo concertos. After two private performances in the spring of 1804 at the Lobkowitz Palace in Vienna, the public premiere did not take place until the summer of 1808, at the Augarten concerts in the Austrian capital. On 23 June 1808, the *Allgemeine musikalische Zeitung* wrote: 'It consists almost exclusively of passages which are divided up more or less equally between the three instruments, but in time become tiresome for listener and players alike, since neither the ears of the former nor the hands of the latter can find the tranquillity, as it were, to recover their equanimity.' Yet the teasing humour concealed in the details has rarely been remarked upon, even in the concerto's later reception history.

BEATE ANGELIKA KRAUS
Translation: Charles Johnston

Kammermusik und Orchesterwerk

Heute ist es üblich, Werke im Konzertsaal zu erleben und getrennt nach Gattungen, etwa als Symphonie, Konzert oder Kammermusik-Komposition wahrzunehmen. Zur Zeit Beethovens indessen hatten nur wenige Menschen die Gelegenheit, ein Orchesterwerk in originaler Besetzung zu hören, und das Kennenlernen neuer Kompositionen vollzog sich in der Regel durch Bearbeitungen. Das lässt sich auch an Auflagenhöhen nachvollziehen: Beispielsweise wurden im Verlag Breitkopf & Härtel von Beethovens erstmals 1809 in Stimmten veröffentlichter 5. Symphonie op. 67 bis 1842 insgesamt nur 550 Exemplare hergestellt. Vom Klavierauszug druckte man indessen 1809 sofort 1650 Exemplare. Im Schott-Verlag erschien sie bis 1920 als Klavierbearbeitung in 13100 Exemplaren; als 1826 schließlich eine Partitur auf den Markt kam, druckte man davon nur 500 Stück. Hinzu kamen natürlich Bearbeitungen für die unterschiedlichsten Besetzungen – die Verleger verdienten vor allem an den Arrangements.

Beethovens 2. Symphonie op. 36 erschien als Originalausgabe (in Stimmten) im März 1804 in Wien, eine Partitur folgte in London 1808. Die Zahl der bei unterschiedlichen Verlegern gedruckten Bearbeitungen ist beträchtlich, darunter neben solchen für Tasteninstrumente (z.B. 1808 für zwei Klaviere, 1816 für Klavier zu vier Händen, 1817 für Klavier zu zwei Händen) bereits 1807 Fassungen für Septett sowie für Streichquintett mit Flöte, zwei Hörnern und Kontrabass ad libitum sowie 1809 für Nonett. Die vorliegende Aufnahme präsentiert ein besonders frühes Arrangement, erschienen 1806 beim Wiener Verleger der Originalausgabe im Bureau des arts et d'industrie mit dem französischen Titel *Deuxième GRANDE SINFONIE de Louis van Beethoven, arrangée en Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle par l'Auteur même*. Allerdings gibt es berechtigte Zweifel daran, dass sie aus Beethovens Feder stammt: In den 1838 erschienenen *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* von Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries findet sich von letzterem folgende Passage: „Es sind sehr viele Sachen von Beethoven erschienen unter der Bezeichnung: „Arrangé par l'Auteur même“. „Anschließend nennt Ries diejenigen, die tatsächlich echt seien – darunter befindet sich allerdings nicht die 2. Symphonie. Vieles spricht dafür, dass sie zu jenen Werken zählt, über die Ries schreibt: „Viele andere Sachen wurden von mir arrangiert, von Beethoven durchgesehen, und dann von seinem Bruder Caspar unter Beethoven's Namen, verkauft.“ Auffälligerweise folgt diese Trio-Bearbeitung wesentlich enger der Vorlage als andere Bearbeitungen, von denen wir sicher wissen, dass sie von Beethoven selbst stammen. Zudem heißt es in den *Anekdoten und Notizen über Beethoven* des 1791 geborenen Carl Czerny: „Das Arrangement der 2ten Sinfonie als Clavier Trio ist von Ries. Beethoven gab es mir einiges zu ändern, womit er nicht zufrieden war.“

Sollte Ferdinand Ries tatsächlich der Bearbeiter sein, wäre allein das bereits eine Aufnahme wert: Ries, 1784 in Bonn geboren, war eine Beethoven nahestehende, international bedeutende Komponisten- und Musikerpersönlichkeit. Als Mitglied des Direktoriums der Londoner Philharmonic Society war er es, der Beethoven den Kompositionsauftrag für die 9. Symphonie op. 125 vermittelte und dieses Werk später auch beim Niederrheinischen Musikfest 1825 in Aachen aufführte. In jedem Fall bietet das Arrangement, das auch in die ab 1862 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene „alte“ Beethoven-Gesamtausgabe aufgenommen wurde, die besondere Gelegenheit, die Symphonie in einer Klanggestalt zu hören, wie sie im 19. Jahrhundert weit verbreitet war.

Beethovens 2. Symphonie hatte es schwer, aus dem Schatten der nachfolgenden 3. Symphonie op. 55, der *Sinfonia eroica*, herauszutreten. Selbst Hector Berlioz, der sich intensiv für Beethovens Werk einsetzte, teilte die Auffassung, diese Musik sei noch kein eigentlicher Beethoven und sah darin eher einen „Mozart agrandi“. Auch wenn die Symphonie als Beispiel für das Schaffen des noch jungen, unbeschwerten Beethoven gesehen wurde, so bricht sie doch in vielerlei Hinsicht mit der Tradition. Anhand der zahlreich erhaltenen Skizzen aus dem Zeitraum zwischen Sommer 1800 und Frühjahr 1802 lässt sich die Entstehungsgeschichte verfolgen. Ganz offensichtlich hat Beethoven bereits kurz nach Vollendung seiner 1. Symphonie op. 21 damit begonnen, Einfälle zu notieren. Die kontinuierliche Arbeit wurde von anderen Projekten unterbrochen, doch lag die neue D-Dur-Symphonie im April 1802 vor, und es wurden Möglichkeiten für die Uraufführung geprüft.

Wie manche der Londoner Symphonien Haydns beginnt der Kopfsatz mit einer langsamen Einleitung. Sie ist ungewöhnlich ausgedehnt und führt zunächst von der Grundtonart weg. Wenn schließlich noch vor dem Einsetzen des Hauptthemas das volle Orchester in einem scharf akzentuierten D-Moll-Dreiklang hervorbricht, scheint die 9. Symphonie ihre Schatten vorauszuwerfen. Der Larghetto-Satz wirkt in seiner klaren Form zunächst unkompliziert, doch die Harmonie wird brüchig, wenn das Anfangsthema in der Satzmitte in Moll erklingt. Auch das hier anstelle des klassischen Menuetts stehende Scherzo enttäuscht die Erwartung des Hörers. Im Mittelteil ist anders als üblich die Grundtonart des Satzes beibehalten, und das Trio wird durch heftige Einwüfe und plötzliches fis-Moll gestört. Das Finale ist in seinem Satzbau völlig neu: Nachdem die Reprise verklungen ist, folgt eine ausgedehnte Coda. Wenn also entsprechend der Tradition des Symphoniesatzes eigentlich das Ende erreicht wäre, kommt etwas ungeahnt Neues.

Vor dem Hintergrund etwa der Symphonien Haydns, auch der 1. Symphonie Beethovens, ist die 2. Symphonie als Beispiel für die Auseinandersetzung mit der klassischen Sonatensatzform ein Meisterwerk. Die in der Ankündigung der Originalausgabe in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 9. Mai 1804 gewählten Worten gelten auch heute: „Sie ist ein merkwürdiges, kolossales Werk, von einer Tiefe, Kraft und Kunstgelehrsamkeit, wie sehr wenige“.

Das sogenannte Tripelkonzert wurde gelegentlich als eine im Vergleich mit dem Violinkonzert op. 61 oder den letzten Klavierkonzerten op. 58 und op. 73 weniger gelungene Komposition Beethovens angesehen. Die 1807 erschienene Originalausgabe von Opus 56 trägt den französischen Titel *GRAND CONCERTO CONCERTANT pour Pianoforte, Violon et Violoncelle avec Accompagnement de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors, deux Bassons, Trompettes, Timbales et Basse*. Diese Bezeichnung in deutscher Sprache von Beethoven als „Konzertant Konzert“ ebenfalls verwendet wurde auch bei späteren Drucken beibehalten. Sie erinnert an die (wie Serenade und Divertimento) weit verbreitete Gattung der *Symphonie concertante*, in der während Beethovens Lebenszeit mehr als fünfhundert Werke entstanden sind. Typisch sind mehrere konzertierende Soloinstrumente und eine dreisätzig Disposition mit Finale in Rondoform. Den Begriff „Symphonie“ vermied Beethoven jedoch. Diese Entscheidung ist berechtigt, denn die solistische Entfaltung der drei Soloinstrumente tritt besonders in den Vordergrund, erinnert bisweilen an das italienische barocke Concerto grosso und lässt die symphonische Arbeit in den Hintergrund treten. Im ersten Satz werden aus einem zunächst von den Celli und Bässen gleichsam geflüsterten Motiv die eng miteinander verwandten Themen entwickelt. Von thematischer Arbeit kann kaum die Rede sein, eher von ideenreicher Fortspinnung melodischer Gedanken. Der zweite Satz, in welchem das hier kammermusikalisch eingesetzte Orchester stellenweise extrem reduziert ist, stellt einen Ruhepunkt dar. Er mündet direkt in das in seinem humorvollen Charakter ungewöhnliche Rondo alla polacca. Bis die Soloinstrumente schließlich das Rondothema gemeinsam vortragen, erfolgen einige kuriose Anläufe. Die obligatorische Polonaise wird geradezu inszeniert: Allein achtmal wird das einer Tonleiter ähnliche Thema vorgetragen; die Solisten scheinen sich mit zunehmendem Pathos regelrecht in diese einfache Melodie hineinzusteigern. Es kommt zum kurzen Dialog zwischen Cello und Violine, dem jedoch durch das Klavier heftig Einhalt geboten wird. Darauf setzt das Rondothema wieder ein, und der originelle Satz findet seinen munteren Abschluss.

Zweifellos wird man dem Werk durch einen Vergleich mit den Symphonien oder den späteren Solokonzerten Beethovens nicht gerecht. Nach zwei Privataufführungen im Frühjahr 1804 im Lobkowitz-Palais in Wien fand die erste öffentliche Aufführung erst im Sommer 1808 in den Wiener Augarten-Konzerten statt. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* urteilte am 23. Juni 1808: „Es besteht fast nur aus Passagen, welche auf die drey Instrumente ziemlich gleich vertheilt sind, mit der Zeit aber, für den Zuhörer, wie für die Spieler, gleich ermüdend werden; indem weder das Ohr des Erstern, noch die Hand des Letzteren die Ruhe finden können, um gleichsam zu sich selbst zu kommen.“ Welcher Schalk indessen im Detail steckt, wurde auch in der späteren Rezeptionsgeschichte selten bemerkt.

BEATE ANGELIKA KRAUS

Beethoven vivant !” Derrière l'apparente banalité de l'expression, une démarche réunit l'ensemble des artistes harmonia mundi impliqués dans cette collection 2020-2027, entre le 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven et le 200^e anniversaire de sa mort. Au-delà des clichés, tel celui du misanthrope conduit à concevoir les constructions sonores les plus élaborées de son temps sans pouvoir en entendre le moindre résultat, se cache un homme, un vrai, fait de chair et d'os, en prise quotidienne avec la matière musicale entre autres misères de la condition humaine. Appréhender un “Beethoven vivant” revient à essayer de se glisser, autant que possible, dans la peau de ces Viennois qui l'ont entendu pour la première fois au tournant du XIX^e siècle : les plus privilégiés d'entre eux jouissaient parfois de la possibilité d'entendre la “divine musique” d'un Haydn et d'un Mozart, hérauts de ce que nous appelons aujourd'hui le *style classique*. Foin des conventions ! Mais si l'on veut aller plus loin, commence alors un long travail d'exploration : il faut consulter les manuscrits, couverts de ratures, comparer les éditions originales, bousculer les traditions d'interprétation si nécessaire. Ce travail d'interprète au sens propre se situe au cœur du projet harmonia mundi. Par exemple, les symphonies seront jouées non seulement sur instruments d'époque (et parfois sans “chef” au sens moderne du terme), mais aussi en compagnie d'autres œuvres marquantes de leur temps. Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin ont su mettre en perspective *Le Portrait musical de la nature* d'un certain Knecht (ca 1784) avec la *Symphonie Pastorale*, de vingt-trois ans sa cadette, et ceux des Siècles, la *Symphonie à 17 parties* de Gossec (1809) avec la presque contemporaine *Cinquième* (1808). Pablo Heras-Casado raconte l'histoire de la *Neuvième* en remontant à sa source, l'énigmatique *Fantaisie chorale*. Et quoi de plus excitant pour Kristian Bezuidenhout que de relever sur un piano d'époque le défi des Concertos face aux virtuoses du Freiburger Barockorchester ? Andreas Staier explore ce moment crucial où Beethoven, au bord du désespoir, s'engage dans “un nouveau chemin”. Avec la *Missa Solemnis*, René Jacobs questionne le rapport entre l'artiste et son Créateur ; dans *Leonore*, il décèle un idéal d'opéra que ne sera jamais *Fidelio*.

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

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

© harmonia mundi 2020

“Beethoven alive!” Behind the seeming banality of the expression lies an approach shared by all the harmonia mundi artists involved in this 2020-2027 collection, which will run from the 250th anniversary of Beethoven's birth to the 200th anniversary of his death. Behind the story of the misanthrope who came to conceive the most elaborate musical structures of his time without being able to hear a single note of how they sounded, there hides a man, a real man of flesh and blood, who grappled with the matter of music every day of his life, along with other miseries of the human condition. To grasp what “Beethoven alive” can be is to try, as far as possible, to get inside the skin of those Viennese who first heard him at the turn of the nineteenth century: the most privileged among them sometimes enjoyed the opportunity to hear the “divine music” of Haydn and Mozart, the heralds of what we now call *the Classical style*. A fig for convention! But if we want to go further than that, a long process of exploration begins: we must consult the manuscripts with their multiple erasures, compare the contemporary editions, shake up the performing traditions if necessary. This process of *interpretation*, in the literal sense, lies at the heart of harmonia mundi's project. For example, the symphonies will be performed not only on period instruments (and sometimes without a “conductor” in the modern sense of the word), but also in the company of other outstanding works of their time. The musicians of the Akademie für Alte Musik Berlin have chosen to set the *Pastoral* Symphony in perspective with *Le Portrait musical de la nature* of the little-known Knecht, written twenty-three years before it (c. 1784), while the members of Les Siècles pair Gossec's *Symphonie à 17 parties* (1809) with its almost exact contemporary, Beethoven's *Fifth* (1808). Pablo Heras-Casado tells the story of the Ninth by going back to its source, the enigmatic Choral Fantasy. And what could be more exciting for Kristian Bezuidenhout than to take up the challenge of the concertos on a period fortepiano alongside the virtuosos of the Freiburger Barockorchester? Andreas Staier explores that crucial moment when Beethoven, on the brink of despair, embarked on “a new path”. With the *Missa Solemnis*, René Jacobs explores the relationship between the artist and his Creator; he identifies, in *Leonore*, an operatic ideal that *Fidelio* was never to achieve.

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

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

Translation: Charles Johnston

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

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

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

Diese spannende und bei weitem nicht vollständige Aufzählung zeigt, wie sehr sich die Künstler von harmonia mundi bemüht haben, einen weiteren Teil der Wahrheit über diese in ihrer Zeit fest verankerte Persönlichkeit aufzudecken; jenseits des Revolutionärs von der Art eines Prometheus, jenseits des Universalhelden ist deutlich sichtbar ein Idealist, der täglich einen „Nahkampf“ mit widerspenstigem Material führt... Mag dieses Bild auch für immer etwas verschwommen, ein wenig unwirklich bleiben, jener Beethoven ist jedenfalls quicklebendig!

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

2019-2021 RELEASES



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

Missa Solemnis
RIAS Kammerchor Berlin
Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos

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

Vol. 2: no. 4 & Overtures

Vol. 3: nos. 1 & 3

Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado

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

Symphonies nos. 1 & 2
With **C. P. E. BACH, Symphonies**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 3 'Eroica'
With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphonies nos. 4 & 8
With **WRANITZKY, Grande sinfonie caractéristique**
pour la paix avec la République française op. 31
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 5
With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 6 'Pastoral'
With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou**
Grande Symphonie
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 7
Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)
Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'
Choral Fantasy for piano*, choir & orch.
Kristian Bezuidenhout, fortepiano*
Freiburger Barockorchester / Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conducting

'Ein neuer Weg'
Piano Sonatas Opp. 31 nos. 1, 2 'The Tempest' & 3
Variations in F op. 34 / 'Eroica' Variations op. 35
Andreas Staier, fortepiano

Piano Sonatas
Opp. 101, 109 & 111
Nikolai Lugansky, piano

Bagatelles Opp. 33, 119 & 126
Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets
Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)
Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)
Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)
Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5
Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Two Cello Sonatas op. 102
Roel Dieltiens, cello
Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS 2019-2021 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos
Diabelli Variations
Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohlávek, conducting

Chamber Duos & Trios
Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies
transcribed for piano by FRANZ LISZT
Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier, Alain Planès,
Paul Badura-Skoda, Jean-Louis Haguenaier,
Georges Pludermacher

Selected discography **THE SCHUMANN TRILOGY**

All titles available in digital format (download and streaming)



Violin Concerto
Piano Trio no. 3
CD + DVD HMC 902196



Piano Concerto
Piano Trio no. 2
CD + DVD HMC 902198



Cello Concerto
Piano Trio no. 1
CD + DVD HMC 902197

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

BEETHOVEN ANNIVERSARY EDITION



6 CD HMX 2908873.78

Already available

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Complete Sonatas for violin, violoncello & piano

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



harmonia mundi musique s.a.s.

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

Enregistrement : février et juin 2020, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Tobias Lehmann

Montage : Martin Sauer

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

Photo : © Uwe Arens

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902419