



Beethoven

Symphony no. 9 'Choral'
Choral Fantasy in C minor op. 80

PABLO HERAS-CASADO

KARG | HARMSSEN | GÜRA | BOESCH | BEZUIDENHOUT
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
ZÜRCHER SING-AKADEMIE



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

CD 1

Symphony no. 9 'Choral' op. 125

in D minor / *ré mineur* / d-Moll

1	I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso	13'35
2	II. Molto vivace	13'32
3	III. Adagio molto e cantabile	12'07
4	IV. Finale. Presto	21'58

CD 2

Choral Fantasy op. 80 for piano, choir and orchestra*

in C minor / *ut mineur* / c-Moll

1	Adagio	3'54
2	Finale. Allegro	6'29
3	Adagio ma non troppo	4'23
4	Allegro	3'56

Christiane Karg *soprano*

Sophie Harmsen *mezzo-soprano*

Werner Güra *tenor*

Florian Boesch *bass*

(*) Kristian Bezuidenhout *fortepiano*

Freiburger Barockorchester

Zürcher Sing-Akademie

Pablo Heras-Casado *conductor*

Zürcher Sing-Akademie

Chef de chœur : Florian Helgath

<i>Soprano</i>	Anja Scherg, Alice Borciani, Lucy De Butts, Margret Giglinger, Alina Godunov, Jenny Högström, Hannah Mehler, Anna Miklashevich, Andrea Oberparleiter, Maria Pujades Seguí, Svea Schildknecht, Gunta Smirnova, Aya Tsujimoto
<i>Alto</i>	Franziska Brandenberger*, Nadia Catania, Petra Ehrismann, Elizabeth Irvine, Ursina Patzen, Isabel Pfefferkorn, Jennifer Reineke, Jane Tiik, Lisa Weiss, Anne-Kristin Zschunke
<i>Tenor</i>	Ulrich Amacher, Michael Etzel, Florian Feth, Christophe Gindraux, Tamás Henter, Matthias Klosinski, Sebastian Lipp, Andrés Montilla Acurero, Masashi Tsuji, Eelke van Koot
<i>Bass</i>	Yves Brühwiler, Kevin Gangnon, Fabrice Hayoz, Clemens Joswig, Sebastian Mattmüller, Julián Millán, Gerhard Nennemann*, Francesc Ortega Martí, Mateo Peñaloza Cecconi, Julian Popken, Peter Strömberg, Thomas Trollidenier

* *Soloists in Choral Fantasy (Sop. 2 / ten. 2)*

Freiburger Barockorchester

Pablo Heras-Casado

(Dir. assistant : Clemens Flick)

<i>Violin 1</i>	Anne Katharina Schreiber, Beatrix Hülsemann, Kathrin Tröger, Joosten Ellée, Irina Granovskaya, Katharina Grossmann, Lotta Suvanto, Hannah Visser, Judith von der Goltz
<i>Violin 2</i>	Daniela Helm, Christa Kittel, Brigitte Täubl, Jörn-Sebastian Kuhlmann, Ildiko Sajgo, Regine Schröder, Lea Schwamm, Annelies van der Vegt
<i>Viola</i>	Ulrike Kaufmann, Werner Saller, Annette Schmidt, Lothar Haass, Nadine Henrichs, Claudia Hofert
<i>Violoncello</i>	Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Ute Petersilge, Ute Sommer, Andreas Voss
<i>Double bass</i>	James Munro, Kit Scotney, Miriam Shalinsky, Niklas Sprenger
<i>Piccolo</i>	Pia Scheibe
<i>Flute</i>	Daniela Lieb, Susanne Kaiser
<i>Oboe</i>	Josep Domenech, Ann-Kathrin Brüggemann
<i>Clarinet</i>	Lorenzo Coppola, Asko Heiskanen
<i>Bassoon</i>	Javier Zafra, Josep Casadella
<i>Contrabassoon</i>	Pol Centelles
<i>Fr. Horn</i>	Bart Aerbeydt, Gijs Laceulle, Johan van Neste, Renske Wijma
<i>Trumpet</i>	Jaroslav Roucek, Almut Rux
<i>Trombone</i>	Miguel Tantos Sevillano, Keal Couper, Cameron Drayton
<i>Timpani</i>	Charlie Fischer
<i>Percussion</i>	Christian Norz (cymbals), Tobias Steinberger (bass drum), Jascha van der Goltz (triangle)

Prélude en forme de fantaisie

Beethoven composa sa *Fantaisie chorale* à la hâte, vers la fin de 1808, en vue d'un grand concert entièrement consacré à des œuvres qu'il avait écrites récemment, dont ses cinquième et sixième symphonies, son quatrième concerto pour piano et des parties de sa *Messe en ut majeur*. Il eut alors l'idée de réaliser une grande conclusion chorale avec piano pour ce concert, afin de faire intervenir tous les principaux interprètes qui y avaient participé. Comme il était pressé par le temps, il s'abstint de toute recherche thématique, préférant emprunter le thème final d'un lied inédit, *Gegenliebe* ("amour réciproque"), conçu vers 1795 : cette mélodie au demeurant fort simple devint le point de départ d'un ensemble de variations contrastées avec des interludes. Il demanda à un poète – supposément Christoph Kuffner – d'écrire de nouvelles paroles sur cette mélodie préexistante, en suivant ses propres instructions. Ce poème célèbre l'harmonie de l'existence et déclare que, lorsque la musique et la poésie s'associent, "*Nacht und Stürme werden Licht*" ("Nuit et tempêtes deviennent lumière"). C'était là une idée chère au cœur de Beethoven, pour qui l'art pouvait élever l'humanité vers de nouveaux sommets de lumière. Ce message d'espoir est également implicite dans le parcours tonal de la *Cinquième Symphonie*, qui, tout comme la *Fantaisie chorale*, part d'un sombre *Ut* mineur pour rejoindre un éclatant *Ut* majeur. Beethoven n'eut pas le temps d'écrire entièrement la partie de piano avant le concert du 22 décembre 1808, ce qui l'obligea à improviser pendant l'exécution, à commencer par une longue introduction soliste. Il ne mit au point les détails précis dans son carnet d'esquisses que quelques mois plus tard.

L'œuvre fut publiée pour la première fois à Londres par "Clementi & Co." en octobre 1810, sous le titre de *Grand Fantasia for the Piano Forte [...] with accompaniments for a full orchestra, and a grand chorus* ("grande fantaisie pour le pianoforte [...] avec accompagnements pour un orchestre complet et un grand chœur"). Une seconde édition suivit dès l'année suivante chez Breitkopf & Härtel à Leipzig. La structure de l'œuvre – une longue introduction suivie d'une mélodie simple, presque un air populaire, avec des variations, entrecoupées d'autres matériaux, avant que les voix solistes et le chœur n'interviennent vers la fin – était totalement nouvelle et suffisamment intéressante aux yeux de Beethoven pour qu'il en reprenne l'idée et bien d'autres caractéristiques lorsqu'il viendrait à écrire le mouvement final, "avec chœur", de sa *Neuvième Symphonie* une quinzaine d'années plus tard.

Fantaisie en forme de symphonie

Les huit premières symphonies de Beethoven avaient été écrites dans un espace de temps relativement court, entre 1800 et 1812, après quoi, aucune autre ne vit le jour pendant plus de dix ans. Le compositeur songea parmi diverses éventualités à écrire une symphonie en *ré* mineur, immédiatement après avoir terminé la *Huitième*. Ce n'est qu'en 1817, lorsque la Philharmonic Society of London lui commanda deux nouvelles symphonies, qu'il commença à composer la *Neuvième*. Il écrivit alors quelques esquisses pour le premier mouvement, mais elles restèrent longtemps en sommeil tandis qu'il se consacrait à plusieurs autres œuvres majeures, dont la *Missa solemnis* et les *Variations Diabelli*. La Philharmonic Society ne reçut jamais ses deux symphonies, mais elle accepta finalement, en 1822, de lui offrir 50 £ pour une seule. Beethoven se remit donc à travailler sérieusement à la *Neuvième Symphonie* en 1823 et la termina au début de l'année suivante.

Il avait songé depuis longtemps à mettre en musique un poème de Friedrich Schiller, *An die Freude*, connu sous le nom d'"Ode à la joie". En 1823, il décida de l'intégrer à sa nouvelle symphonie. Néanmoins, comme il estimait manifestement que ce poème était inégal, il n'en choisit que les passages d'un caractère plus élevé. Omettant tout ce qui concernait la boisson et la convivialité en général, il intégra les vers évoquant une joie capable d'embrasser le monde entier, sans distinction de classe ou de race : "*Alle Menschen werden Brüder / Wo dein sanfter Flügel weilt*" ("Tous les hommes deviennent frères là où s'étend ta douce aile [c'est-à-dire l'aile de la joie]"). De même, il intégra le passage parlant d'un Père aimant qui "doit habiter au-dessus des étoiles" : "*Über Sternen muss er wohnen*".

Les symphonies étaient à l'époque des œuvres en quatre mouvements, purement instrumentales : l'idée d'incorporer des voix dans le finale d'une symphonie de coupe régulière était sans précédent. Mais Beethoven n'eut guère de mal à prendre cette décision, qu'il avait envisagée depuis quelques années. La difficulté consistait à faire en sorte que le mouvement vocal s'inscrive de manière convaincante dans la continuité des trois mouvements précédents, plutôt que de donner l'impression de fonctionner comme une simple cantate séparée venant après une œuvre instrumentale en trois mouvements. Il parsema ainsi soigneusement chacun des trois premiers mouvements de discrètes allusions au thème principal de l'Ode à la joie, afin que celui-ci ne surgisse pas comme une surprise complète.

Cette "préparation de l'auditeur" ne se limite pas à de telles astuces : au cours des trois premiers mouvements, la musique revêt un style de plus en plus vocal. Le premier mouvement est sans doute le plus "instrumental", à l'image du thème liminaire du deuxième mouvement, que Beethoven avait conçu dès 1815, bien avant de commencer à travailler à cette symphonie. La section centrale de ce deuxième mouvement, le *Trio*, évoque néanmoins une atmosphère plus proche du chant, impression renforcée dans le troisième mouvement, indiqué "*cantabile*" ("en style chantant"). Ici, deux mélodies lyriques contrastées, conçues à l'origine séparément l'une de l'autre, alternent dans une forme ABABA, avec une coda étendue. Le quatrième mouvement débute par une suite de récitatif orchestral qui semble réclamer qu'on lui adjoigne des paroles, tandis que les thèmes des précédents mouvements sont fugacement convoqués et aussitôt "éliminés" par les cordes graves. Celles-ci énoncent alors une mélodie simple, comme pourrait l'être un air populaire, "auquel" ne manquerait que la parole. Aussi, l'entrée des voix peu de temps après, au terme de trois itérations de plus en plus élaborées, semble-t-elle être l'aboutissement inévitable d'un développement en cours plutôt qu'une intrusion de l'extérieur.

Le poème de Schiller est introduit par quelques mots de Beethoven lui-même : "*O Freunde, nicht diese Töne!*" ("Ô mes amis, pas ces sons-là !"), se référant implicitement aux trois premiers mouvements, ou peut-être à la discorde sauvage qui précède ces mots, ou encore simplement à la tonalité de *ré* mineur, que l'on n'entendra plus jamais après ce moment nous conduisant définitivement vers le *ré* majeur. Des passages choisis du poème sont ensuite présentés en une série de "variations", dont une dans le style turc, probablement choisi pour représenter le monde non occidental et refléter l'expression de Schiller : "*Diesen Kuss der ganzen Welt*" ("Ce baiser pour le monde entier"). Ces mots eux-mêmes se font ensuite entendre dans une section lente avec un thème entièrement nouveau, introduit par une note au trombone basse. Après quoi, Beethoven combine ce nouveau thème avec le thème original de "la joie" dans une éblouissante démonstration de contrepoint, avant que la musique ne se développe en une conclusion joyeuse, voire extatique.

Après avoir été plusieurs fois reportée, la première exécution publique eut lieu le 7 mai 1824 lors d'un grand concert entièrement consacré à des œuvres de Beethoven, au Théâtre de la Kärntnerthor à Vienne. L'œuvre a été saluée par un tonnerre d'applaudissements de la part d'un public très nombreux, mais Beethoven était trop sourd pour l'entendre, et on raconte que la contralto solo, Caroline Unger, dut le tirer par la manche pour qu'il se retourne et puisse voir le public applaudir. Il y eut une deuxième exécution le 23 mai. La *Neuvième* serait publiée chez Schott, à Mayence, deux ans plus tard (août 1826). Une œuvre d'une telle importance méritait un dédicataire éminent, et Beethoven choisit le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, qui reçut une belle copie manuscrite dédiée qui existe encore.

Beethoven avait commencé une *Dixième Symphonie* avant même d'avoir terminé la neuvième, mais son caractère intime et personnel, tel que le révèlent les esquisses, n'aurait jamais éclipsé la majesté de la *Neuvième*, l'un des sommets de l'écriture symphonique et l'une des réalisations suprêmes de Beethoven.

BARRY COOPER
Traduction : Laurent Cantagrel

Un thème, un poème

L'Ode à la joie et ses multiples avatars

Définitivement adoptée en tant qu'“hymne européen” en juillet 1971 par l'Assemblée consultative du Conseil de l'Europe, l'Ode à la joie avait été proposée dix ans auparavant par la section belge du Conseil des communes d'Europe et recommandée par ce même Conseil en Assemblée générale, en 1964. L'une des raisons avancées pour justifier le choix final était qu'il s'agissait d'une “mélodie déjà enseignée dans les écoles bien avant qu'il n'en fût question au Conseil de l'Europe”. L'accès au statut d'“hymne officiel” par la Communauté européenne elle-même dut attendre quinze ans de plus et une première levée solennelle de drapeau en date du 29 mai 1986.

De 1961 à 1986, vingt-cinq ans s'étaient donc écoulés entre la proposition belge et l'officialisation à l'échelle de la Communauté. Cette mélodie de “l'ode à la joie” était pourtant devenue célèbre bien avant la construction européenne :



Elle a donné lieu à une littérature abondante aussi bien sur le plan sociologique que musicologique, mais aussi, en raison de ses multiples (parfois improbables, voire sinistres) récupérations, tout particulièrement sur le plan politique. À ce titre, on ne saurait trop recommander la lecture d'un ouvrage d'Esteban Buch devenu aujourd'hui référence, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique* (Gallimard, Paris, 1999).

Avant d'atteindre un tel statut, ce thème musical d'une simplicité quasi-enfantine avait lui-même fait l'objet d'une longue gestation, presque aussi longue pour son auteur que son adoption par les autorités européennes quelques 166 ans plus tard. On sait à quel point l'élaboration musicale, et tout particulièrement thématique, donnait lieu à d'innombrables versions / transformations / évolutions chez Beethoven. Il suffit pour s'en convaincre de consulter son cahier d'esquisses, aussi hachuré, raturé et barbouillé de corrections qu'un manuscrit de Mozart en est exempt ! On aurait tort, pourtant, d'en moquer le fonctionnement, dans la mesure où c'est précisément cette longue et tortueuse gestation qui a donné naissance à l'un des monuments les plus incontournables de toute la littérature musicale.

Cette histoire s'est donc construite sur près de vingt ans et débute en 1794-95, comme l'explique Barry Cooper (cf p. 5), avec la seconde partie d'un lied, *Seufzer eines Ungeliebten* (“Soupir du mal-aimé”), intitulée *Gegenliebe* (“Amour réciproque”). Beethoven considérait cette composition en deux parties comme une cantate profane réunissant deux poèmes tirés dans un but complémentaire d'un recueil de Gottfried August Bürger, mais c'est bien en tant que lied qu'elle serait publiée à titre posthume par Anton Diabelli, en 1837. De quoi est-il question ici ? D'un être mal-aimé – en l'occurrence, non-aimé – interpellant la Nature sur sa situation alors que les animaux terrestres, maritimes, les plantes elles-mêmes ne peuvent se reproduire “sans amour réciproque”... La première partie en forme de récitatif ancré dans l'obscurité d'un mineur débouche alors sur l'éclatant ut majeur, correspondant à la rédemption espérée : “*Wüßt ich, wüßt ich, daß du mich / Lieb und wert ein bißchen hieltest*” (“Si je savais que tu m'aimais”, etc.), une réponse aussi évidente que l'est sa tournure mélodique, on ne peut plus simple au demeurant :



Le thème consiste en une succession de croches conjointes, le plus souvent liées par deux, le tout ne dépassant pas l'ambitus restreint d'une sixte. Cela aurait pu convenir à une comptine, voire, à une berceuse ; le fait est que la fibre consolatrice de ces quelques notes sert parfaitement les aspirations sentimentales d'un être derrière lequel il n'est pas interdit de retrouver, en filigrane, le jeune Ludwig, fraîchement arrivé à Vienne. Alors qu'il est venu “recueillir des mains de Haydn l'esprit de Mozart”, Beethoven alors âgé de 24 ans multiplie les expériences amoureuses impossibles, “tous les objets de ses passions étant d'un rang élevé” selon Franz Gerhard Wegeler.

Il convient ici de faire un retour en arrière de dix années supplémentaires : en 1785, alors que l'adolescent Beethoven commence à éblouir ses auditoires par ses talents d'improvisateur, un autre jeune homme alors dramaturge au service de l'électeur de Bavière, compose un poème tout à la gloire d'un sentiment revenu en force dans le sillage des idées révolutionnaires : la joie, l'harmonie entre les hommes. Beethoven découvrira au tournant de la vingtaine cette ode *an die Freude* signée Johann Christoph Friedrich von Schiller et, profondément convaincu par sa puissance allégorique, projette déjà de la mettre en musique. Plus tard, il n'hésitera pas à en reprendre un vers dans son opéra *Léonore*¹ et il est intéressant de noter qu'une esquisse inaboutie de 1804, proche du thème de *Gegenliebe*, fut elle aussi composée sur une strophe du poème de Schiller ! On comprend mieux à quel point les deux éléments de ce qui est devenu aujourd'hui “l'hymne à la joie” n'ont cessé de se croiser dans l'esprit de Beethoven, tout au long des années, avant cette première entreprise d'envergure que constitue la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre* de 1808, cette “Neuvième avec des petites roulettes” (*training wheels*), pour reprendre une expression chère à Kristian Bezuidenhout. Plusieurs fois, Beethoven ébauchera divers thèmes musicaux sur le texte de Schiller ; de la même manière, le contexte musical de la *Fantaisie* n'est pas sans rappeler celui du lied *Gegenliebe* – non seulement parce que le thème principal est quasiment identique, mais aussi parce qu'il survient selon le même principe de préparation *durchkomponiert* (le récitatif du lied ayant laissé la place à une importante partie de piano “improvisée”) suivie d'une forme de libération en ut majeur :



Quatre ans après la *Fantaisie*, des esquisses de sa Huitième Symphonie sont annotées de cette mention de la main de Beethoven : “*faire un tout avec des morceaux séparés de la Freude de Schiller*”. Comme le constatait Odile Mojon en mai 2019, “*L'intérêt de Beethoven pour l'Ode à la joie était tout sauf superficiel mais il posait d'énormes défis dû au langage musical lui-même. Comment transcrire dans les formes existantes la 'substantifique moëlle' du poème de Schiller tel qu'il le ressentait et le conceptualisait ? Même s'il montrerait rapidement qu'il était en mesure, comme Bach et Mozart avant lui, de savoir transmettre ce que les mots sont impuissants à dire, le poème très philosophique et politique de Schiller l'amenait dans une dimension inédite dans l'art vocal. D'autant que ce poème était l'un des plus fameux du poète, il avait soulevé un véritable enthousiasme lorsque Schiller, qui jouissait déjà d'une grande renommée, l'avait composé en 1785 et Beethoven, de par son caractère, ne pouvait que se sentir de tout cœur avec celui qui allait écrire dans ses Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, que 'la plus parfaite des œuvres d'art est l'édification d'une vraie liberté politique' ? Oui, Beethoven avait capté dans l'Ode à la joie un esprit nouveau, une flamme prométhéenne faisant écho à sa conception du monde et les remaniements ultérieurs qu'y apporta Schiller ne le firent pas dévier de son projet. Il adopta la nouvelle version de Schiller en y ajoutant même certaines modifications – coupures, interversion de l'ordre des strophes – provoquées en partie, paradoxalement, par son admiration pour le poète et sa conviction que le musicien se devait de transcender le poème.*”²

D'autres “spectres” du thème qui nous occupe précéderont dans diverses occurrences beethovéniennes³ sa toute première apparition sous sa forme définitive dans son cahier d'esquisses, en 1822, tellement simple qu'on a l'impression qu'il a toujours existé :



¹ La citation est chantée dans le finale par le quatuor formé de Marcelline, Jaquino, Rocco et Don Fernando : “*Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unsern Jubel ein*” (Que celui qui a gagné le cœur d'une femme aimable se joigne à notre liesse). Cf. *Leonore*, dir. René Jacobs, HMM 902414-15 (parution novembre 2019).

² Odile Mojon, “L'Hymne à la joie de Beethoven, aux sources de la créativité”. Solidarité & progrès, publication web du 6 mai 2019

³ L'ensemble des esquisses de l'ode à la joie sont évoquées dans l'article de Robert Winter, “The Sketches for the ‘Ode to Joy’”, *Beethoven, Performers, and Critics: Detroit 1977*, pp. 176–214.

La simplicité est plus que jamais de mise ! À l'exception d'un saut à la dominante inférieure, le thème tient tout entier dans un intervalle de quinte juste. Il est à la portée d'un joueur de flûte à bec durant sa première semaine d'apprentissage. On retrouve par ailleurs une carrure très proche de celle de *"Gegenliebe / Fantaisie"*, avec la même succession de notes égales et conjointes, la même *geste* en dépit d'un élan initial qui part lui aussi de la tierce mais pour monter cette fois à la quinte au lieu de la quarte, précédemment. Il en ressort un sentiment de plénitude qui, énoncé bientôt par le chœur tout entier, traduira à la perfection les intentions universalistes de Schiller-Beethoven. La rédemption idéalisée dans le lied, devenue une forme de libération dans la Fantaisie, aboutit cette fois à un élan irrésistible, cet élan qui, précisément, met en joie les auditeurs – exauçant dès la première note cet espoir insensé de fédérer les peuples avec la musique. Pour en comprendre la portée, laissons le dernier mot au pianiste de la *Fantaisie* dans notre enregistrement, Kristian Bezuidenhout :

"Nous devons bien prendre en compte que le concert de 1808 [durant lequel Beethoven joue lui-même la partie de piano de la Fantaisie, notamment toute la première partie alors improvisée, NdE], a dû lui briser le cœur, en ce sens que, déjà, il le vivait comme une sorte de chant du cygne du fait de l'évolution inéluctable de sa surdité. C'est la fin du virtuose professionnel qu'il a été, l'une des toutes dernières fois où il joue en public à la fois comme soliste et comme improvisateur. Il est déjà en train de s'adapter à ce qu'il va devoir offrir au public ; en professionnel il s'adapte en quelque sorte à un nouveau marché, celui du Grand Art au sens purement compositionnel, débarrassé de sa dimension de 'performeur'. Il est en train de dire à son public : 'Voilà, ceci est mon ultime témoignage en tant que virtuose du piano ; ce que j'aurai à vous offrir relèvera désormais de la recherche musicale pure.' Nous savons que 16 ans plus tard, il écrira à l'un de ses amis : 'Tu te souviens cette pièce que j'avais écrite en 1808, la Fantaisie chorale ? J'ai une autre idée en tête, qui est basée dessus'. Ce qui est important pour Beethoven, c'est cette idée de 'produire de la musique ensemble' comme une image métaphorique de l'idée de gens se réunissant pour accueillir cette joie suprême que seul peut procurer le Grand Art. Ce message-là est très fort, et profondément romantique !"

CHRISTIAN GIRARDIN

Christiane Karg a étudié le chant au Mozarteum de Salzbourg et au Studio international d'opéra de Hambourg, avant de faire partie de l'ensemble de l'Opéra de Francfort-sur-le-Main.

Après des débuts remarquables au Festival de Salzbourg, elle se produit au Theater an der Wien, à l'Opéra d'État de Bavière de Munich, à l'Opéra-Comique de Berlin, au Royal Opera House de Covent Garden, à La Scala de Milan et à l'Opéra lyrique de Chicago. En concert, elle a travaillé sous la direction de Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Yannick Nézet-Séguin, Mariss Jansons, Sir John Eliot Gardiner, Riccardo Chailly et Christian Thielemann, etc. Interprète de récitals hors pair, elle a réalisé des enregistrements remarquables et reçu plusieurs distinctions internationales.

Fille de diplomates allemands, **Sophie Harmsen** a beaucoup voyagé et se produit régulièrement dans le cadre de prestigieux festivals (Salzbourg, Schleswig Holstein, Leipzig, Rheingau Musik Festival...) mais aussi, sous la direction de chefs d'orchestre tels que David Afkham, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Pablo Heras-Casado, Teodor Currentzis, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Iván Fischer, René Jacobs, Jérémie Rhorer, Christophe Rousset. Elle est régulièrement invitée à chanter avec les meilleurs ensembles baroques comme l'Orchestre baroque de Fribourg, l'Akademie für Alte Musik de Berlin et le Collegium 1704, avec lesquels elle s'est beaucoup produite et a enregistré plusieurs disques primés.

Né à Munich, **Werner Güra** a étudié au Mozarteum de Salzbourg ; après avoir chanté les principaux rôles mozartiens et rossiniens dès les années 90 dans la troupe de l'Opéra de Dresde, il se dédie essentiellement à l'interprétation de la musique vocale symphonique, du lied et de l'oratorio. Il s'est produit avec les orchestres symphoniques de Vienne, Pittsburgh, Cincinnati et de la BBC, les orchestres philharmoniques de Londres et Berlin, le Cleveland Orchestra, les orchestres symphoniques des radios allemande, dirigés par notamment Riccardo Chailly, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Philippe Jordan, Ton Koopman, Franz Welser-Möst, etc.

Werner Güra a réalisé de nombreux enregistrements salués par la critique, dont un bon nombre chez harmonia mundi. Il enseigne depuis 2009 à l'Académie de Musique de Zurich.

Le baryton autrichien **Florian Boesch** a commencé son apprentissage du chant auprès de Ruthilde Boesch, puis a étudié le lied et l'oratorio avec Robert Holl à Vienne. En récital, il se produit notamment en Europe, aux États-Unis (Carnegie Hall) et au Canada. Il a été artiste en résidence au Wigmore Hall pendant la saison 2014-15 et au Konzerthaus de Vienne pendant la saison 2016-17.

Florian Boesch a travaillé avec d'éminents chefs d'orchestre parmi lesquels Iván Fischer, Sir Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Sir Simon Rattle, Ivor Bolton, Pablo Heras-Casado, Robin Ticciati et Valery Gergiev. À l'opéra, Florian Boesch est reconnu pour ses talents d'acteur autant que de chanteur, que ce soit dans *Orlando* de Haendel, *L'Opéra de quat'sous* (Theater an der Wien), *Wozzeck*, *Saul*, *Lazarus* ou encore *La Damnation de Faust* au Staatsoper de Berlin.

Aussi à l'aise sur un piano-forte ou un clavecin que sur un piano moderne, **Kristian Bezuidenhout** est né en Afrique du Sud en 1979, il a commencé ses études en Australie et les a achevées à l'Eastman School of Music de Rochester (USA). Il vit aujourd'hui à Londres. Il s'est acquis une reconnaissance internationale dès l'âge de vingt-et-un ans, en remportant le prestigieux premier prix ainsi que le prix du public au concours de piano-forte Musica Antiqua de Bruges.

Directeur artistique de l'Orchestre baroque de Fribourg et principal chef invité de l'English Concert, Kristian Bezuidenhout est régulièrement invité par Les Arts Florissants, The Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam et celui du Gewandhaus de Leipzig. Il se produit avec des artistes tels que John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore et Matthias Goerne.

Sa discographie pour le label harmonia mundi, comprend notamment l'intégrale de la musique pour piano de Mozart, plébiscitée, mais aussi des concertos pour piano de Mozart, Beethoven et Mendelssohn avec le Freiburger Barockorchester.

Freiburger Barockorchester

Tout a commencé par une idée spontanée qui s'est transformée en une réussite musicale exceptionnelle : il y a plus de trente ans, un groupe d'étudiants en musique de Fribourg-en-Brigau décidait de fonder un orchestre entièrement consacré à la pratique des interprétations historiquement informées. Prenant le nom d'Orchestre baroque de Fribourg, les musiciens ont commencé par donner des concerts dans la région. C'était en 1987 ; aujourd'hui, l'orchestre est connu dans le monde entier. En plus de ses propres séries de concerts à Fribourg, Stuttgart et Berlin, le FBO se produit comme orchestre invité dans les principales salles de concert et est considéré comme l'un des meilleurs ensembles de musique ancienne au monde. Il travaille régulièrement avec de nombreux solistes de renom, dont Isabelle Faust, Christian Gerhaher, Kristian Bezuidenhout, Sandrine Piau et Jean-Guihen Queyras, mais aussi avec des chefs tels que Pablo Heras-Casado et René Jacobs.

Travaillant en étroite collaboration avec le label harmonia mundi, "les Freiburger" ont reçu d'innombrables récompenses pour leurs disques : trois fois le Prix annuel de la Critique allemande, deux Gramophone Awards, trois Edison Classical Music Awards, un Classical Brit Award et deux nominations aux Grammy.

Leur siège est basé à l'Ensemblehaus Freiburg, bâtiment partagé avec l'ensemble Recherche de Fribourg : tous deux constituent un groupe de réflexion musicale dans lequel musique ancienne et musique nouvelle s'inspirent et se complètent mutuellement, transmettant chaque année cette inspiration à de jeunes étudiants du monde entier dans le cadre de l'"Ensemble Akademie".

Fondée en 2011, la **Zürcher Sing-Akademie** a collaboré avec de nombreux chefs à la réputation internationale, tels que Giovanni Antonini, Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Pablo Heras-Casado, René Jacobs, Paavo Järvi, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Jonathan Nott ou David Zinman.

Le chœur a effectué des tournées en Allemagne, en Italie, en Israël, aux Pays-Bas, au Liban, à Taïwan et en Chine, ainsi que dans diverses capitales européennes. Partenaire de l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich depuis sa création, la Zürcher Sing-Akademie travaille aussi régulièrement avec des ensembles prestigieux comme le Freiburger Barockorchester, le Luzerner Sinfonieorchester, l'Orchestre de la Suisse Romande, le Kammerorchester Basel, le Musikkollegium Winterthur, la Hofkapelle München ou l'Orchestre baroque La Scintilla.

La Zürcher Sing-Akademie se produit également dans des programmes a cappella, qui incluent souvent des œuvres de compositeurs suisses. À l'origine de nombreuses commandes et créations, l'ensemble apporte une contribution significative dans le développement du répertoire choral. Depuis la saison 2017-18, la Zürcher Sing-Akademie est placée sous la direction artistique de Florian Helgath, son chef principal.

Pablo Heras-Casado poursuit une carrière exceptionnellement diversifiée, dirigeant aussi bien le grand répertoire symphonique et lyrique que des interprétations historiquement informées et des œuvres contemporaines. Très sollicité comme chef d'orchestre invité, il se produit régulièrement en Europe avec le London Symphony et le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, la Staatskapelle de Berlin, mais aussi les Orchestres de l'Académie nationale de sainte Cécile ou de la Tonhalle de Zurich et l'Orchestre philharmonique d'Israël, parmi beaucoup d'autres. En Amérique du Nord, il a dirigé les orchestres symphoniques de San Francisco, Chicago, Pittsburgh, Philadelphie et les Philharmonies de Los Angeles ou de Montréal. De 2011 à 2017, Heras-Casado a été le chef d'orchestre principal de l'Orchestra of St. Luke's, à New York, avec lequel il a enregistré et s'est produit à Carnegie Hall.

Avec le Freiburger Barockorchester, il a réalisé de nombreuses tournées et divers enregistrements pour harmonia mundi. Il occupe en outre la direction du Festival de Grenade de 2017 à 2020.

Choral Fantasia, Op. 80

Beethoven composed his Choral Fantasia hurriedly near the end of 1808, in preparation for a grand concert consisting entirely of works he had composed recently, including the Fifth and Sixth Symphonies, the Fourth Piano Concerto, and parts of the Mass in C. He decided he needed a big choral conclusion with piano for the concert, so as to make use of all the main performers from earlier in the evening. Time was short, however, and so he did not compose a new theme but borrowed one from his unpublished song *Gegenliebe*. This had been written in about 1795, and he now used the melody as the basis for a set of contrasting variations with interludes. He found a poet – believed to be Christoph Kuffner – who fitted some new words to Beethoven's pre-existing melody according to Beethoven's instructions. The poem celebrates the harmony of life, observing that when music and poetry combine, 'Nacht und Stürme werden Licht' ('Night and storms become light'). This was a message dear to Beethoven's heart, believing as he did that art could raise mankind to new heights of enlightenment. The message is also implied in his Fifth Symphony, which like the Choral Fantasia moves from the darkness of C minor to the brightness of C major. Beethoven found he had insufficient time to write out the piano part before the concert on 22 December 1808, and so at the performance he had to extemporise, including a lengthy solo introduction. He worked out the precise details in his sketchbook only some months later.

The work was first published in London by Clementi & Co. in October 1810, as a *Grand Fantasia for the Piano Forte ... with accompaniments for a full orchestra, and a grand chorus*. This was followed by an edition by the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel in 1811. Its structure of a long introduction, followed by a simple, folk-like tune and variations, interspersed with other material before the solo voices and then chorus finally enter towards the end, was entirely novel. Nevertheless, Beethoven adopted these and other features of the work when he came to write the choral finale of his Ninth Symphony some fifteen years later, in 1823.

Symphony no. 9 in D minor ('Choral'), Op. 125

Beethoven's first eight symphonies were written during a relatively short spell, 1800-1812, after which no new ones appeared for over ten years. He actually considered writing a D minor symphony immediately after completing no. 8, but this was only one of several possibilities, and he did not make a start on no. 9 until 1817, when the Philharmonic Society of London asked him for two new symphonies. He then made some sketches for the first movement, but these lay dormant for a long time, while he wrote several other major works, including the *Missa solemnis* and the Diabelli Variations. The Philharmonic Society therefore never received their two symphonies, but finally in 1822 they agreed to offer him £50 for a single new symphony, and Beethoven's work on the Ninth resumed in earnest in 1823, before being completed in early 1824.

Beethoven had long considered making a setting of Friedrich Schiller's poem *An die Freude*, known as the 'Ode to Joy', and in 1823 decided to incorporate it into his new symphony. He evidently felt the text was uneven, however, and so he selected only the more elevated passages. Those that refer to drinking and general conviviality were omitted, while those that regard joy as able to embrace the world, regardless of class or race, he gladly included: 'Alle Menschen werden Brüder / Wo dein sanfter Flügel weilt' ('All men become brothers where thy [i.e. Joy's] gentle wing tarries'). Similarly he incorporated the passage about a loving Father who dwells above the stars: 'Über Sternen muss er wohnen'.

Four-movement symphonies at that time were purely instrumental works, almost by definition, and the idea of incorporating voices into the finale of a regular symphonic structure was unprecedented. But Beethoven's decision to do so was relatively easy, and he had contemplated it for some years. The difficulty lay in making the vocal movement belong convincingly with the previous three movements, rather than appearing to function merely as a separate cantata after a three-movement instrumental work. Hints of the main 'Freude' theme were therefore carefully and surreptitiously planted in each of the first three movements, so that it does not emerge as a complete surprise.

Other links were also craftily devised. During the first three movements the music gradually becomes more vocal in style. The first movement sounds purely instrumental in character, as does the opening theme of the second movement, which Beethoven had first conceived in 1815, before he had begun work on the symphony. The central Trio section of the second movement, however, suggests a more song-like quality, which is strengthened in the third movement, marked 'cantabile' (= singing style). Here two contrasting but lyrical melodies, originally conceived entirely separately, alternate in an *ABABA* form with extended coda. The fourth movement then introduces recitative that seems to cry out for words to be added, as themes from the first three movements are heard and 'rejected' by the lower strings. They then present a simple, folksong-like tune that also implies missing words. Thus the introduction of voices shortly afterwards, after three increasingly elaborate variations, seems an inevitable culmination of what was being developed, rather than an intrusion from outside.

Schiller's poem is introduced by some words by Beethoven himself: 'O Freunde, nicht diese Töne!' ('O friends, not these tones!'), referring by implication to the first three movements, or perhaps the fierce discord that precedes these words, or perhaps simply to the key of D minor, which is never heard again as the music settles into D major. Selected passages from the poem are then presented in a series of variations, including one in Turkish style, presumably chosen to represent the non-Western world and thus reflecting Schiller's phrase 'Diesen Kuss der ganzen Welt' ('This kiss is for the whole world'). These words themselves are then heard in a slow section with an entirely new theme, introduced by a note on the bass trombone. After the slow section Beethoven combines this new theme with the original 'Freude' theme in a dazzling display of counterpoint, before the music builds to a joyful and indeed rapturous conclusion.

The first performance took place, after several postponements, on 7 May 1824 in a grand all-Beethoven concert in the Kärntnerthor Theater, Vienna. It was greeted with thunderous applause by a packed audience. Beethoven, however, was too deaf to hear it, and it is reported that the contralto soloist, Caroline Unger, had to tug him by the sleeve to turn him to face the applause. The performance was repeated on 23 May, and the symphony was eventually published by Schott's, of Mainz, in August 1826. Such an important work deserved a prominent dedicatee, and Beethoven chose the King of Prussia, Friedrich Wilhelm III, who was sent a beautiful dedicatory manuscript copy that still survives.

Beethoven did make a start on a Tenth Symphony, even before he had finished the Ninth, but its intimate and personal character, as revealed by the sketches, would never have overshadowed the majesty of the Ninth, which remains at the summit of symphonic writing and is one of Beethoven's crowning achievements.

BARRY COOPER
University of Manchester

A theme, a poem

The 'Ode to Joy' and its multiple avatars

In July 1971, the Consultative Assembly of the Council of Europe definitively adopted the 'Ode to Joy' as the 'European anthem', following a proposal made ten years earlier by the Belgian section of the Council of European Municipalities and recommended by the latter body in 1964. One of the reasons given for the final choice was that it was 'a melody already taught in schools long before it was discussed in the Council of Europe'. The piece still had to wait another fifteen years to achieve the status of 'official anthem' of the European Community itself, accompanying its first flag-raising ceremony on 29 May 1986.

Twenty-five years had thus elapsed between the Belgian proposal and its official adoption by the European Community, from 1961 to 1986. But the melody of the 'Ode to Joy' had become extremely famous long before the construction of Europe:



The 'Ode' has given rise to an abundant literature in the fields of both sociology and musicology, but also – given the multiple appropriations (sometimes improbable, even sinister) it has undergone – from the political viewpoint. In this last respect, readers are strongly recommended to consult Esteban Buch's study *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique* (Paris: Gallimard, 1999),¹ which has become the standard work on the subject.

Before reaching such a status, this musical theme of almost childlike simplicity had itself undergone a long gestation period, almost as long for its composer as its process of adoption by the European authorities would be some 166 years later. It is well known that Beethoven's elaboration of his music, and especially of its thematic component, went through innumerable versions/transformations/evolutions. To be convinced of this, one need only glance at his sketchbooks, which are as full of corrections, crossings-out and smudges as Mozart's manuscripts are devoid of them! Yet it would be an error to mock this working method, since it was precisely the long and tortuous gestation it entailed that gave us one of the supreme monuments of all musical literature.

So the story of this theme extends over nearly twenty years, starting in 1794-95, as Barry Cooper explains (cf. p. 14), with the second part of the song *Seufzer eines Ungeliebten* (Sigh of an unloved man), entitled *Gegenliebe* (Love returned). Beethoven regarded this two-part composition as a secular cantata, setting two poems chosen for their complementarity from a collection by Gottfried August Bürger, but it was indeed as a 'lied' that it was published by Anton Diabelli in 1837, a decade after the composer's death. What is the subject of the song? It depicts an unloved being asking Mother Nature why he is in this situation, while animals on land and sea, and even plants cannot reproduce 'ohne Gegenliebe' (without love returned). The first part, in the form of a recitative rooted in the sombre key of C minor, then leads into a bright C major, corresponding to the hoped-for redemption, 'Wüßt' ich, wüßt' ich, daß du mich / Lieb und wert ein bißchen hieltest' (If I knew, if I knew that you loved and esteemed me a little) – a response as natural as the melody to which it is set, and which could hardly be simpler:



The theme consists of a succession of quavers in conjunct motion, mostly phrased in pairs, all within the restricted compass of a sixth. The tune could have been suitable for a nursery rhyme, or even a lullaby; the fact is that the consoling fibre of these few notes is a perfect match for the sentimental aspirations of a being behind whom one might well be justified in finding more than a hint of the young Ludwig, freshly arrived in Vienna. Having come to the Austrian capital 'to receive the spirit of Mozart from the hands of Haydn', Beethoven, aged twenty-four at the time of composition, was in the midst of multiple infatuations, all equally impossible, 'all the objects of his passions being of high rank', as we are told by Franz Gerhard Wegeler.

Here we have to go back a further ten years in time. In 1785, when the teenaged Beethoven was beginning to dazzle audiences with his improvisational talents, another young man, who had until recently been a dramatist in the service of the Elector of Bavaria, wrote a poem exalting a sentiment that had returned in force with the rise of revolutionary ideas: joy, harmony among humankind. Beethoven discovered Johann Christoph Friedrich von Schiller's ode *An die Freude* around the time he turned twenty and, profoundly persuaded by its allegorical power, was already planning to set it to music. Later on, he did not hesitate to borrow a line from it in his opera *Leonore*, and it is interesting to note that an unfinished sketch from 1804, close to the theme of *Gegenliebe*, was also composed on a stanza from Schiller's poem! With this in mind, it is easier to understand that the two elements of what eventually become Beethoven's 'Ode to Joy' constantly intersected over the years, until the first major work in the sequence of events, the Fantasia for piano, chorus and orchestra of 1808 – 'the Ninth with training wheels', as Kristian Bezuidenhou is fond of calling it. On several occasions, Beethoven sketched out various musical themes based on Schiller's text; similarly, the musical context of the Fantasia is not unlike that of the song *Gegenliebe* – not only because the main theme is almost identical, but also because it adopts the same principle of a through-composed preparation (here the recitative of the song is replaced by a lengthy 'improvised' piano part) followed by a form of liberation in C major:



Four years after the Fantasia, sketches for the Eighth Symphony include this note in Beethoven's hand: 'detached fragments from Schiller's Freude brought together in a whole'. As Odile Mojon observed in May 2019: 'Beethoven's interest in the "Ode to Joy" was anything but superficial, but it posed enormous challenges stemming from the musical language itself. How could he transcribe into existing forms the "pith and marrow" of Schiller's poem as he felt and conceptualised it? Even if he was swiftly to demonstrate that, like Bach and Mozart before him, he was capable of conveying what words are powerless to say, Schiller's highly philosophical and political poem led him into a dimension never before seen in vocal art. Especially as this poem was one of the most famous of the writer's works, which had aroused genuine enthusiasm when Schiller, who already enjoyed great fame, composed it in 1785; and because Beethoven, by virtue of his character, could not but be in wholehearted agreement with the man who was to write in his *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (On the aesthetic education of man) that "the most perfect of all works of art [is] the building up of true political freedom". Yes, in the "Ode to Joy" Beethoven had perceived a new spirit, a Promethean flame echoing his conception of the world, and Schiller's subsequent revisions of it did not shake his attachment to his project. He adopted Schiller's new version, even carrying out certain modifications – cuts, inversion of the order of the stanzas – motivated in part, paradoxically, by his admiration for the poet and his conviction that it was the composer's duty to transcend the poem.'²

Other 'ghosts' of the theme we are concerned with here preceded, in various incarnations,³ its very first appearance in its definitive form in Beethoven's sketchbook in 1822, so simple that one has the impression it must always have existed:



² Odile Mojon, 'L'Hymne à la joie de Beethoven, aux sources de la créativité', <https://solidariteetprogres.fr/documents-de-fond-7/culture/Beethoven-neuvieme-symphonie-joie-de-la-liberte.html>, published 6 May 2019.

³ All Beethoven's sketches for the theme are discussed in Robert Winter, 'The Sketches for the "Ode to Joy"', *Beethoven, Performers, and Critics: the International Beethoven Congress Detroit, 1977* (Detroit: Wayne State University Press, 1980), pp. 176–214.

¹ English translation by Richard Miller, *Beethoven's Ninth: a political history* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2003).

Simplicity is more than ever the order of the day! With the exception of a leap to the lower dominant, the entire theme fits within the interval of a perfect fifth. It is not beyond the grasp of a recorder player in his or her first week of lessons. It is also very similar in periodicity to the '*Gegenliebe*-Fantasia' theme, with the same succession of equal conjunct notes, and the same *gesture*, despite an initial impulse which also starts from the third of the key, but this time to rise to the fifth, instead of the fourth as previously. The result is a sense of plenitude which, soon to be expressed by full chorus, is a perfect match for Schiller's and Beethoven's universalist intentions. The redemption idealised in the song *Gegenliebe*, which became a form of liberation in the Fantasia, this time results in an irresistible élan, that very élan which brings joy to the listener – fulfilling from the first note the extravagant hope of uniting all peoples through music. In order to understand its significance, let us leave the last word to the pianist in our recording of the Fantasia, Kristian Bezuidenhout:

'We must bear in mind the fact that the 1808 concert [*at which Beethoven himself played the piano part of the Fantasia, the entire first section of which was improvised at that stage – editor's note*] must have been a massive heartbreak for him, in the sense that he was already experiencing it as a kind of swansong because of the inexorable advance of his deafness. This was the end of the professional virtuoso he had been, one of the very last times he played in public as an improviser and a concerto soloist. He is already in the process of adapting to what he will have to offer the public; as a professional, he's adjusting to a new market, that of high art in the purely compositional sense, shorn of its dimension of "performance". He's telling his public: "This is my last testimony as a piano virtuoso; what I will have to offer you will henceforth be pure music for music's sake." We know that sixteen years later he wrote to one of his friends: "Do you remember that piece I wrote in 1808, the Choral Fantasia? I have another idea in mind, and it's going to be based on that." What's important to Beethoven is this idea of "making music together" as a metaphorical image of people coming together and accepting the supreme joy that high art has to bring them. It's a very strong message, and deeply Romantic!'

CHRISTIAN GIRARDIN
Translation: Charles Johnston

Christiane Karg studied singing at the Salzburg Mozarteum and at the International Opera Studio in Hamburg before joining the ensemble of the Frankfurt Opera. In 2006 she made an auspicious debut at the Salzburg Festival and has since appeared in prestigious theatres worldwide including the Theater an der Wien, the Bayerische Staatsoper Munich, the Komische Oper Berlin, the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro alla Scala, Milan and the Lyric Opera, Chicago. In concert she has sung with conductors such as Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Yannick Nézet-Séguin, Mariss Jansons, Sir John Eliot Gardiner, Riccardo Chailly and Christian Thielemann, among others. An outstanding recitalist and recording artist, she has received a number of awards, including the prestigious Brahms Prize in 2018.

Sophie Harmsen travelled extensively at an early age, her parents being German diplomats, and continues this in her professional career as an internationally successful and acclaimed mezzosoprano. She's a frequent performer at prestigious festivals (Salzburger Festspiele, Schleswig Holstein, Händelfestspiele Göttingen, Rheingau Musik Festival, Bachfest Leipzig) and has had opportunities to work with renowned conductors including David Afkham, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Pablo Heras-Casado, Teodor Currentzis, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Iván Fischer, René Jacobs, Jérémie Rhorer, Christophe Rousset. She is regularly invited to sing with celebrated ensembles such as the Freiburger Barockorchester, the Akademie für Alte Musik Berlin and Collegium 1704, with all of which she has performed extensively and recorded several award-winning CDs.

German tenor **Werner Güra**, born in Munich, received his musical training at the Mozarteum in Salzburg and completed his vocal studies with Professor Kurt Widmer. After joining the ensemble of Semperoper Dresden where he performed in many Mozart and Rossini operas, he concentrates his activities on the vocal-symphonic and Oratorio repertoire. He sang with many orchestras including Royal Concertgebouw Orchestra, Berlin and Vienna Philharmonic Orchestra, Symphony Orchestra of the Bavarian Radio with conductors such as Riccardo Chailly, Pablo Heras-Casado, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Philippe Jordan, Yannick Nézet-Séguin, etc. Lied and song recitals have taken him to Wigmore Hall in London, Musikverein in Vienna, Philharmonie de Paris and Lincoln Center New York; he has made numerous highly acclaimed recordings for harmonia mundi.

Austrian baritone **Florian Boesch** received his initial vocal training from KS Ruthilde Boesch and later studied lied and oratorio with KS Robert Holl in Vienna. He is counted as one of today's foremost lieder interpreters with appearances throughout Europe, the USA (Carnegie Hall) and Canada. He was featured as artist in residence at the Vienna Konzerthaus during the 2014/15 season and at the Wigmore Hall in London in 2016/17. Florian Boesch has worked with eminent conductors including Iván Fischer, Sir Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Sir Simon Rattle, Ivor Bolton, Pablo Heras-Casado, Robin Ticciati and Valery Gergiev. On the opera stage Florian Boesch compels as a great singer-actor, from Handel's *Orlando* (Theater an der Wien), *Messiah* and *Saul* to Alban Berg's *Wozzeck*, Schubert's *Lazarus* and Kurt Weill's *Die Dreigroschenoper*.

Kristian Bezuidenhout is one of today's most notable and exciting keyboard artists, equally at home on the fortepiano, harpsichord, and modern piano. Born in South Africa in 1979, he began his studies in Australia, completed them at the Eastman School of Music, and now lives in London. Kristian first gained international recognition at the age of 21 after winning the prestigious first prize, and audience prize in the Bruges Fortepiano Competition. Kristian is an Artistic Director of the Freiburger Barockorchester and Principal Guest Director with the English Concert. He is a regular guest with leading ensembles including Les Arts Florissants, Orchestra of the Age of Enlightenment, Koninklijk Concertgebouworkest, Chicago Symphony Orchestra and the Leipzig Gewandhausorchester; he has performed with celebrated artists including John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore and Matthias Goerne. Kristian's rich and award-winning discography on harmonia mundi includes the complete keyboard music of Mozart as well as many Concertos (Mozart, Beethoven, Mendelssohn) with the Freiburger Barockorchester.

Freiburger Barockorchester

It began with a spontaneous idea and developed into a unique musical success story: one New Year's Eve more than thirty years ago, a group of music students from Freiburg decided to found an orchestra entirely dedicated to historically informed performance practice. Under the name of 'Freiburger Barockorchester', the musicians first gave concerts in the Freiburg area in 1987 – today the orchestra is world-famous. In addition to its own concert series in Freiburg, Stuttgart and Berlin, the FBO appears as a guest in the leading international concert halls and is regarded as one of the world's most distinguished early music ensembles. It works regularly with numerous renowned soloists, including Isabelle Faust, Christian Gerhaher, Kristian Bezuidenhout, Sandrine Piau and Jean-Guihen Queyras, as well as conductors Pablo Heras-Casado and René Jacobs.

Working in close cooperation with the harmonia mundi label, it has received countless awards for its recordings: three annual prizes of the German Record Critics' Circle, two Gramophone Awards, three Edison Classical Music Awards, one Classical Brit Award, and two Grammy nominations.

Along with the ensemble recherche, the FBO has its headquarters in the Ensemblehaus Freiburg, a musical think tank in which old and new music inspire and complement each other. The two institutions pass on this inspiration to young students from all over the world every year within the framework of the 'Ensemble Akademie'.

Since its foundation in 2011, the **Zürcher Sing-Akademie** can look back on collaborations with numerous leading international conductors, among them Giovanni Antonini, Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Pablo Heras-Casado, René Jacobs, Paavo Järvi, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Jonathan Nott and David Zinman. Tours have taken the choir to Germany, Italy, Israel, the Netherlands, Lebanon, Taiwan, China and many European capitals. It has been associated with the Tonhalle Orchestra Zürich ever since its formation, and works regularly with such other outstanding orchestras as the Freiburger Barockorchester, the Luzerner Sinfonieorchester, the Orchestre de la Suisse Romande, Kammerorchester Basel, Musikkollegium Winterthur, Hofkapelle Munich and the Baroque orchestra La Scintilla. The Swiss ensemble also regularly presents a *cappella* programmes with a special focus on works by Swiss composers. It makes an important contribution to the further development of the choral repertoire by commissioning new compositions and giving world premieres. Florian Helgath has been principal conductor and artistic director of the Zürcher Sing-Akademie since the 2017/18 season.

Pablo Heras-Casado enjoys an unusually varied and broad-ranging career, encompassing the great symphonic and operatic repertoire, historically informed performances, and contemporary scores. A musical character best reflected by the quality of the long-term relationships nurtured with prestigious orchestras around the world, he continues to develop new connections and exciting programming each year.

In great demand as guest conductor, he regularly appears in Europe with the Philharmonia and London Symphony orchestras, Orchestre de Paris, Münchner Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Staatskapelle Berlin, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Tonhalle-Orchester Zürich and Israel Philharmonic Orchestra, amongst numerous others. He has also conducted the Berliner and Wiener Philharmoniker, the Mariinsky Theatre Orchestra, while in North America he is seen with the symphony orchestras of San Francisco, Chicago, Pittsburgh, Minnesota, Philadelphia, the Los Angeles Philharmonic or the Orchestre symphonique de Montréal. Heras-Casado was Principal Conductor of Orchestra of St. Luke's in New York between 2011 and 2017, having performed at Carnegie Hall and recorded together.

Chorfantasie op. 80

Als Beethoven Ende des Jahres 1808 seine Chorfantasie schrieb, tat er dies unter erheblichem Zeitdruck – sie war Teil der Vorbereitungen für ein großes Konzert, in dem ausschließlich neu komponierte Werke des Meisters erklingen sollten, darunter die 5. und 6. Sinfonien, das Vierte Klavierkonzert und Teile der Messe in C-Dur. Er hatte beschlossen, das Konzert mit einem großen Chorstück mit Klavier enden zu lassen, um sämtliche Mitwirkende des Abends noch einmal zu vereinen. Die Zeit drängte allerdings, und so erfand er kein neues Thema, sondern verwendete eine Idee aus seinem unveröffentlichten Lied „Gegenliebe“. Dieses Stück hatte er um das Jahr 1795 geschrieben, und er nutzte die Melodie nun als Grundlage für eine Reihe von kontrastierenden Variationen mit Zwischenspielen. Er fand einen Dichter – man nimmt an, dass es sich um Christoph Kuffner handelte –, der nach seinen Anweisungen zu der bereits existierenden Melodie einige neue Worte erfand. Das Gedicht feiert die Harmonie des Lebens und führt aus: Wenn Musik und Dichtung sich vereinen, „Nacht und Stürme werden Licht“. Diese Botschaft lag Beethoven am Herzen, denn er war der Überzeugung, dass die Kunst die Menschheit zu neuen Höhen der Erkenntnis führen könne. Diese Botschaft vertritt auch seine 5. Sinfonie, die genau wie die Chorfantasie vom düsteren c-Moll zum lichten C-Dur strebt. Da ihm nicht genügend Zeit blieb, vor dem Konzert am 22. Dezember 1808 noch die Klavierpartie auszuschreiben, musste er während der Aufführung improvisieren, einschließlich einer ausgedehnten solistischen Einleitung. Die genauen Details der Komposition arbeitete er erst einige Monate später in seinem Skizzenbuch aus.

Die Erstausgabe des Werks erschien im Oktober 1810 bei Clementi & Co. in London unter dem Titel *Grand Fantasia for the Piano Forte... with accompaniments for a full orchestra, and a grand chorus*. 1811 folgte eine Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die Struktur des Werks war absolut neu – auf eine lange Einleitung folgt eine einfache, volkstümliche Melodie mit Variationen, unterbrochen von fremdem musikalischem Material, bevor zum Ende hin die Solisten und schließlich der Chor einstimmen. Beethoven übernahm diese und weitere Aspekte des Werks, als er 1823 – rund fünfzehn Jahre später – das Chorfinales seiner Neunten Sinfonie schrieb.

Sinfonie Nr. 9 in d-Moll op. 125

Die ersten acht Sinfonien Beethovens entstanden innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums zwischen 1800 und 1812; danach schrieb er mehr als ein Jahrzehnt keine weiteren Werke in dieser Gattung. Unmittelbar nach Vollendung der 8. Sinfonie erwog er zwar, eine Sinfonie in d-Moll zu komponieren, dies war jedoch nur eine von mehreren Optionen und tatsächlich nahm er die Arbeit an der Neunten erst im Jahr 1817 auf, als die Philharmonic Society of London bei ihm zwei neue Sinfonien in Auftrag gab. Zu diesem Zweck entwarf er einige neue Skizzen für den ersten Satz, die er dann aber lange Zeit ruhen ließ, während er mehrere andere größere Werke schuf, darunter die *Missa solemnis* und die Diabelli-Variationen. Die Philharmonic Society erhielt daher nie ihre zwei Sinfonien; 1822 beschloss der Verein dann schließlich, Beethoven für eine einzige neue Sinfonie £50 anzubieten. Daraufhin machte der Komponist sich 1823 ernsthaft an die Arbeit und vollendete seine 9. Sinfonie Anfang des Jahres 1824.

Beethoven hatte schon seit Längerem erwogen, Friedrich Schillers Ode *An die Freude* zu vertonen, und nun beschloss er, sie in seine neue Sinfonie zu integrieren. Da der Text ihm jedoch unausgewogen erschien, wählte er zur Vertonung lediglich die erhabeneren Segmente aus. Passagen, die vom Trinken und allgemeiner Geselligkeit handeln, ließ er aus, während er die Abschnitte, die von der weltumspannenden, Unterschiede von Klasse oder Abstammung ignorierenden Freude handeln, einbezog: „Alle Menschen werden Brüder / Wo dein sanfter Flügel weilt“. Auch die Passage über den liebenden Vater jenseits der Sterne vertonte er: „Über Sternen muss er wohnen“.

Viersätzig Sinfonien waren zu der Zeit fast schon per definitionem reine Instrumentalwerke, und für die Idee, in das Finale einer regulären sinfonischen Struktur Vokalstimmen einzubauen, gab es keinerlei Vorbild. Beethoven liebäugelte mit diesem Formkonzept allerdings bereits seit Jahren und so fiel ihm die Entscheidung recht leicht. Die besondere Herausforderung lag darin, den Vokalsatz überzeugend mit den vorangehenden drei Sätzen zu verknüpfen, anstatt ihn wie eine an ein dreisätziges Instrumentalwerk angehängte separate Kantate wirken zu lassen. Aus diesem Grund baute Beethoven an verschiedenen Stellen in den ersten drei Sätzen unauffällig Anspielungen an das zentrale „Freude“-Thema ein, sodass es im Finale nicht völlig überraschend auftauchen würde.

Und er schuf noch andere subtile Verbindungen. So eignet die Musik sich in den drei ersten Sätzen zunehmend ein vokales Idiom an. Der erste Satz klingt vom Charakter her ausgesprochen instrumental, ebenso das Anfangsthema des zweiten, das Beethoven bereits 1815 erfunden hatte, also noch bevor er die Arbeit an der Sinfonie aufnahm. Der zentrale Trioabschnitt des zweiten Satzes hingegen transportiert bereits eine eher liedhafte Qualität, die in dem mit der Spielanweisung „cantabile“ versehenen dritten Satz noch verstärkt wird. Hier alternieren zwei kontrastierende, doch gleichermaßen lyrische Themen, die gänzlich unabhängig voneinander entstanden waren, in einer *ABABA*-Form mit ausgedehnter Coda. Der vierte Satz schließlich beginnt mit einem Rezitativ, das geradezu nach einer Textunterlegung verlangt, während verschiedene Themen aus den ersten drei Sätzen in den tiefen Streichern erklingen, von diesen aber gleich wieder „verworfen“ werden. Dann aber präsentieren sie eine einfache volksliedhafte Melodie, die ebenfalls auf fehlende Worte hindeutet. Das bald schon folgende Einsetzen der Vokalstimmen – nach drei zunehmend komplexen Variationen – erscheint somit als zwingender Höhepunkt der vorausgehenden Entwicklung und nicht wie ein aufgestülpter Fremdkörper.

Schillers Dichtung wird von einigen eigenen Worten Beethovens eingeleitet: „O Freunde, nicht diese Töne!“ Dies mag sich auf die ersten drei Sätze beziehen oder aber auf die massive Dissonanz, die diesen Worten vorausgeht, oder vielleicht auch einfach auf die Tonart d-Moll, die hier ein letztes Mal erklingt, bevor die Musik sich nach D-Dur wendet. Nun werden ausgewählte Passagen der Dichtung in einer Reihe von Variationen präsentiert – darunter eine im türkischen Stil, die vielleicht die nicht-westliche Welt repräsentieren und damit Schillers Formulierung „Diesen Kuss der ganzen Welt“ spiegeln soll. Eben diese Worte erklingen sodann in einem langsamen Abschnitt mit einem ganz neuen Thema, das von einem Ton in der Bassposaune eingeführt wird. Hierauf verknüpft Beethoven in einer überwältigenden Demonstration seiner kontrapunktischen Fähigkeiten diesen neuen Gedanken mit dem ursprünglichen „Freude“-Thema, bevor die Musik ihrem freudigen und in der Tat hinreißenden Ende entgegensteilt.

Die Erstaufführung des Werks fand nach mehreren Verzögerungen am 7. Mai 1824 in einem großartigen, ausschließlich der Musik Beethovens gewidmeten Konzert im Wiener Theater am Kärntnertor statt. Der ausverkaufte Saal reagierte auf die Komposition mit tosendem Applaus. Beethoven war allerdings inzwischen zu taub, um diesen zu hören, und es heißt, die Altsolistin Caroline Unger habe ihn am Ärmel zupfen müssen, damit er sich der applaudierenden Menge zuwandte. Das Konzert wurde am 23. Mai wiederholt und die Sinfonie wurde im August 1826 bei Schott in Mainz veröffentlicht. Eine solch wichtige Komposition verlangte nach einem prominenten Widmungsträger, und Beethoven entschied sich für den König von Preußen, Friedrich Wilhelm III.; die kostbar gestaltete Widmungshandschrift ist noch heute erhalten.

Noch bevor er die Neunte Sinfonie vollendet hatte, begann Beethoven mit der Arbeit an einer Zehnten, deren an den Skizzen ablesbarer inniger, persönlicher Charakter sich mit der majestätischen Wirkung der Neunten allerdings nie hätte messen können. Bis heute markiert die Neunte den absoluten Gipfel sinfonischen Schaffens und bildet zugleich eine von Beethovens krönenden Errungenschaften.

BARRY COOPER
Übersetzung: Stephanie Wollny

Ein Thema, ein Gedicht

Die „Ode an die Freude“ und ihre vielfältigen Avatare

Im Juli 1971 machte die Beratende Versammlung des Europarats die *Ode an die Freude* definitiv zur „Europahymne“, zehn Jahre nachdem sie von der belgischen Sektion des Rats der Gemeinden Europas vorgeschlagen worden war und nachdem dieser Rat sie 1964 in einer Vollversammlung empfohlen hatte. Einer der Gründe für diese endgültige Entscheidung lag darin, dass es sich dabei um eine Melodie handelte, die „in den Schulen bereits vermittelt wurde, lange bevor sie im Europarat ein Thema war“. Es dauerte weitere fünfzehn Jahre, bis der Status „offizielle Hymne“ von der Europäischen Gemeinschaft festgesetzt wurde, und am 29. Mai 1968 schließlich wurde die Europaflagge erstmals zu den Klängen der Europahymne aufgezogen.

Es vergingen also 25 Jahre vom Vorschlag der Belgier 1961 bis zur offiziellen Bestätigung auf europäischer Ebene 1986. Die Melodie der *Ode an die Freude* war freilich schon lange vor dem Aufbau von Europa bekannt:



Sie gab Anlass zu zahlreichen Abhandlungen soziologischer und musikwissenschaftlicher Natur, insbesondere aber auch politischer Art als Folge der vielfältigen (zuweilen fragwürdigen oder sogar unheilvollen) Wiederverwertungen. In diesem Zusammenhang kann man die Lektüre des zum Schlüsselwerk gewordenen Buchs *Beethovens Neunte* von Esteban Buch (Propyläen Verlag, Berlin 2000) gar nicht nachdrücklich genug empfehlen.

Bevor dieses musikalische Thema, dem eine quasi kindliche Einfachheit innewohnt, diesen Status erreichte, war es Gegenstand einer langwierigen Beschäftigung, wobei der Komponist sich damit fast ebenso lange auseinandersetzte wie die europäischen Behörden 166 Jahre nach ihm. Es ist bekannt, dass Beethovens musikalische und vor allem thematische Arbeit von unzähligen Versionen / Veränderungen / Entwicklungen geprägt war. Um sich davon zu überzeugen, genügt es sein Skizzenbuch anzusehen, wo es von gestrichelten oder durchgestrichenen Passagen und gekritzelten Korrekturen nur so wimmelt – im Vergleich dazu ist ein Manuskript von Mozart geradezu leer! Es wäre jedoch fehl am Platz, sich darüber lustig zu machen, ist es doch gerade diesem langen, fast undurchschaubaren Prozess geschuldet, dass eines der bedeutendsten Tondenkmäler der Musikgeschichte entstanden ist, um das man noch weniger herumkommt als um andere.

Die Schaffensgeschichte erstreckt sich in der Tat über fast zwanzig Jahre und begann laut Barry Cooper (cf. S. 23) 1794/95 mit dem zweiten Teil – *Gegenliebe* – des Liedes *Seufzer eines Ungeliebten*. Beethoven betrachtete diese zweiteilige Komposition, die zwei Gedichte aus einer Sammlung von Gottfried August Bürger ergänzend zusammenführt, als eine weltliche Kantate, doch wurde sie dann 1837 von Anton Diabelli posthum als Lied veröffentlicht. Worum geht es hier? Um ein unglücklich verliebtes – weil ungeliebtes – Wesen, das sich eindringlich bei der Natur über seine Situation beklagt, wo doch die an Land und im Wasser lebenden Tiere und die Pflanzen sich „ohne Gegenliebe“ vermehren können... Der erste Teil ist rezitativisch und in düsterem c-Moll gehalten und mündet in ein strahlendes C-Dur, was der erhofften Erlösung entspricht: „Wüßst' ich, daß du mich lieb und werth ein bißchen hieltest...“ Eine Aussage so klar wie die entsprechende melodische Wendung, die im Übrigen sehr einfach daherkommt:



Das Thema besteht aus einer Folge von zusammenhängenden, oft paarweise auftretenden Noten von gleichbleibendem Wert, wobei der Tonumfang nicht mehr als eine Sexte beträgt. Das hat die Art eines Abzählreims oder eines Wiegenlieds. Im Grunde kommt in diesen paar tröstlich klingenden Noten die Sehnsucht nach Liebe eines Wesens zum Ausdruck,

hinter dem man – das ist nicht verboten – den jungen, gerade in Wien eingetroffenen Ludwig sehen könnte. Der 24-jährige Beethoven war gekommen, „aus den Händen Haydns den Geist Mozarts zu empfangen“, und sollte wiederholt unmögliche Liebschaften haben: Laut Franz Gerhard Wegeler war „jede seiner Geliebten höheren Ranges“.

An dieser Stelle ist es angebracht, um zehn Jahre zurückzugehen: Im Jahre 1785, als der halbwüchsige Beethoven mit seinem Improvisationstalent das Publikum verzauberte, schrieb ein anderer junger Mann, der Theaterdichter im Dienst des Kurfürsten von Bayern war, ein langes Gedicht zum Ruhme eines Gefühls, das durch revolutionäre Ideen sehr an Bedeutung gewonnen hatte: das Gefühl der Freude, des Zusammenlebens der Menschen in völliger Harmonie. Beethoven sollte diese *Ode an die Freude* von Johann Christoph Friedrich von Schiller mit etwa zwanzig Jahren entdecken, um sogleich ihre Vertonung zu planen, zutiefst überzeugt von ihrer sinnbildlichen Kraft. Später würde er einen Vers daraus in seiner Oper *Leonore* verwenden, und es ist nicht uninteressant festzustellen, dass es eine unvollendete Skizze der Vertonung einer Strophe des Schillerschen Gedichts aus dem Jahr 1804 gibt, deren Thema dem der *Gegenliebe* ähnelt. So ist noch besser zu erkennen, dass sich die beiden Elemente dessen, was zu der heutigen „Hymne an die Freude“ geworden ist, im Laufe der Jahre in Beethovens Geist immer wieder getroffen haben vor dem ersten großen, breit angelegten Unternehmen: der *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester* von 1808, dieser „Neunten mit Stützrädern“ („training wheels“), wie Kristian Bezuidenhout sie gerne zu nennen pflegt. Mehrmals skizzierte Beethoven verschiedene musikalische Themen über den Text von Schiller. Und es ist ebenfalls festzustellen, dass das Hauptthema der *Chorfantasie* an das des erwähnten Liedes *Gegenliebe* erinnert – nicht nur, weil es fast identisch ist, sondern auch weil es dem gleichen vorbereitenden Prinzip des „Durchkomponierens“ folgt (das Rezitativ überlässt dem Klavier einen wichtigen, „improvisierenden“ Part), bevor eine Freisetzung nach C-Dur stattfindet:



Vier Jahre nach der *Chorfantasie* findet sich in den Skizzen zu Beethovens achter Symphonie folgende Anmerkung von seiner Hand: „... ein Ganzes schaffen mit den einzelnen Teilen der *Freude* von Schiller“. Odile Mojon stellt im Mai 2019 dazu fest: „Das Interesse Beethovens für die *Ode an die Freude* war alles andere als oberflächlich, doch stellte es in Bezug auf die musikalische Sprache auch eine große Herausforderung dar. Wie sollte das eigentliche Wesen von Schillers Gedicht, so wie der Komponist es empfand und konzipierte, in herkömmliche Formen umgesetzt werden? Auch wenn es sich rasch erweisen sollte, dass er, wie Bach und Mozart vor ihm, durchaus in der Lage war, das, was Worte nicht auszudrücken vermögen, zu vermitteln, so gelangte er dennoch mit diesem sehr philosophischen und politischen Gedicht von Schiller in einen Bereich, den es bisher in der Gesangskunst nicht gab. Und dies umso mehr, als das Gedicht zu einem der bekanntesten des Dichters geworden war und eine große Begeisterung auslöste, nachdem der bereits berühmte Schiller es 1785 geschaffen hatte. Und durch seinen Charakter musste Beethoven gleich empfinden mit diesem Dichter, der in seiner in Briefform verfassten Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* schrieb, dass das „vollkommenste Kunstwerk [...] der Bau einer wahren politischen Freiheit“ sei. In der Tat hat Beethoven mit der *Ode an die Freude* einen neuen Geist eingefangen, eine Prometheus-Flamme, die seine Auffassung der Welt wiedergibt, und Schillers spätere Überarbeitung brachte den Komponisten nicht von seinem Projekt ab. Er übernahm die neue Fassung und brachte zudem eigene Modifikationen an – Kürzungen, Änderung der Reihenfolge der Strophen –, die paradoxerweise zumindest teilweise seiner Bewunderung für Schiller sowie seiner Überzeugung geschuldet waren, dass der Musiker über die Dichtung hinausgehen sollte.“⁴

Andere „Geister“ des Themas, das uns beschäftigt, tauchen bei Beethoven an verschiedenen Stellen auf, bevor es 1822 in seinem Skizzenbuch zum ersten Mal in seiner definitiven Form erscheint, von so einfacher Art, dass man den Eindruck gewinnt, es hätte schon immer existiert:



⁴ Odile Mojon, „L'Hymne à la joie de Beethoven, aux sources de la créativité“. Solidarité & progrès, veröffentlicht im Internet am 6. Mai 2019

⁵ Zu den Skizzen der *Ode an die Freude* siehe den Artikel von Robert Winter: „The Sketches for the Ode to Joy“, Beethoven, Performers, and Critics, Detroit 1977, S. 176-214

Einfachheit ist mehr denn je angebracht! Abgesehen von einem Sprung auf die untere Dominante bewegt sich das Thema immer innerhalb einer reinen Quinte. Das ist für einen Flötenspieler in seiner ersten Woche als Anfänger ohne weiteres zu schaffen. Übrigens weist es bezüglich seines Formats große Ähnlichkeit mit dem Thema der *Gegenliebe* und der *Chorfantasie* auf, es gibt die gleiche Folge von gleichwertigen, zusammenhängenden Noten, den gleichen Gestus, den gleichen anfänglichen Schwung, der von der Terz ausgeht, hier freilich zu der Quinte hinaufgeht statt wie vorher zu der Quarte. Es geht von ihm ein Gefühl der Fülle aus, das bald vom Chor klar zum Ausdruck kommt und so die universalen Absichten des Gespanns Schiller/Beethoven künstlerisch perfekt umsetzt. Die idealisierte Erlösung im Lied nimmt in der *Chorfantasie* die Form einer Befreiung an und bekommt dann in der *Ode* einen unwiderstehlichen Schwung, und es ist eben dieser Schwung, der die Zuhörer in Freude versetzt – und von der ersten Aufführung an die verrückte Hoffnung nährt, mit der Musik eine Völkerverbindung schaffen zu können. Um die ganze Tragweite zu verdeutlichen, überlassen wir das letzte Wort Kristian Bezuidenhout, dem Pianisten der *Chorfantasie* in unserer Aufnahme:

„Wir müssen berücksichtigen, dass das Konzert von 1808 [in dem der Komponist in der *Chorfantasie* selbst den Klavierpart spielte, vor allem auch den ganzen ersten, damals improvisierten Teil, A.d.A.] Beethoven das Herz brechen musste, weil er es nämlich wie eine Art Schwanengesang erlebte angesichts des unaufhaltsamen Fortschreitens seiner Taubheit. Das bedeutete sein Ende als professioneller Virtuose, und es war vielleicht das letzte Mal, dass er öffentlich als Solist und Improvisator spielte. Er war bereits dabei, sich auf das einzustellen, was er dem Publikum künftig bieten sollte; beruflich stellte er sich gewissermaßen auf einen neuen Markt ein, den Markt der Hohen Kunst, auf die Tätigkeit des reinen Komponierens, ohne weiterhin ein ausübender Künstler zu sein. Er war dabei, dem Publikum mitzuteilen: „So, das ist mein letzter Auftritt als Klaviervirtuose; was ich euch künftig bieten kann, ergibt sich aus der rein forschenden Beschäftigung mit der Musik.“ Wir wissen, dass er sechzehn Jahr später an einen seiner Freunde schrieb: „Erinnerst du dich an das Stück, das ich 1808 geschrieben habe, die Chorfantasie? Ich habe eine andere Idee im Kopf, die darauf aufbaut.“ Was für Beethoven wichtig war, das war die Idee, „gemeinsam Musik zu schaffen“, und das ist wie ein Sinnbild der Vorstellung von Menschen, die sich zusammentun, um diese höchste Freude zu erleben, zu der nur die Hohe Kunst verhelfen kann. Das ist eine starke Botschaft, und sie ist zutiefst romantisch!“

CHRISTIAN GIRARDIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

He enjoys a fruitful collaboration with Freiburger Barockorchester, featuring extensive touring and recording projects, including appearances at Mostly Mozart Festival at Lincoln Center, Festival d'Aix-en-Provence, BBC Proms and Het Concertgebouw in Amsterdam, as part of a residency as Spotlight Artist of the NTR Matinee series of the historic hall. Recently he developed a close partnership with Verbier Festival and was Director of the Granada Festival since 2017.

Christiane Karg studierte Gesang am Salzburger Mozarteum und am Internationalen Opernstudio in Hamburg, bevor sie zum Ensemble der Frankfurter Oper stieß. Im Jahr 2006 feierte sie ihr beeindruckendes Debüt bei den Salzburger Festspielen; seither ist sie auf den renommiertesten Bühnen der Welt aufgetreten, darunter das Theater an der Wien, die Bayerische Staatsoper München, die Komische Oper Berlin, das Royal Opera House in Covent Garden, das Teatro alla Scala in Mailand und die Lyric Opera in Chicago. Auf dem Konzertpodium hat Christiane Karg mit Dirigenten wie Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Yannick Nézet-Séguin, Mariss Jansons, Sir John Eliot Gardiner, Riccardo Chailly und Christian Thielemann zusammengearbeitet. Auch im Recital und im Aufnahmestudio hat Christiane Karg auf sich aufmerksam gemacht und ist für ihre herausragenden Leistungen mit einer Reihe von Preisen ausgezeichnet worden, darunter der prestigeträchtige Brahms-Preis des Jahres 2018.

Als Kind deutscher Diplomaten schon früh weit gereist, studierte **Sophie Harmsen** zunächst in Südafrika und anschließend in Deutschland bei Edith Wiens. Auf Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Rheingau Musikfestival, den Internationalen Händelfestspielen Göttingen und dem Bachfest Leipzig ist sie gerne zu Gast. Sie konzertiert mit Dirigenten wie David Afkham, Howard Arman, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Pablo Heras-Casado, Teodor Currentzis, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Iván Fischer, René Jacobs, Jérémie Rhorer, Christophe Rousse, usw. Mit den renommiertesten Barockensembles wie dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin und dem Collegium 1704 hat sie eine Vielzahl von Konzerten bestritten, und gemeinsame CD-Aufnahmen wurden mehrfach ausgezeichnet.

Werner Güra wurde in München geboren und studierte am Mozarteum Salzburg sowie bei Kurt Widmer, Nicolai Gedda, Margreet Honig und Wessela Zlateva. Nachdem er seit den 1990er Jahren die bedeutenden Partien der Mozart- und Rossini-Opern gesungen hatte, widmet er sich heute als Interpret vornehmlich der symphonischen Vokalmusik, dem Lied und dem Oratorium. Er hat Auftritte in den großen Konzertsälen unter der Leitung insbesondere von Riccardo Chailly, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Philippe Jordan, Ton Koopman, Franz Welser-Möst. Werner Güra machte sich in den renommiertesten Musiksälen auch als Liedinterpret einen Namen und hat regelmäßig Auftritte in der Londoner Wigmore Hall, im Concertgebouw Amsterdam, in der Kölner Philharmonie, am Lucerne Festival, im Lincoln Center von New York und an den Schubertiaden von Schwarzenberg und Barcelona. Seit 2009 unterrichtet Werner Güra an der Musikhochschule Zürich.

Der österreichische Bariton **Florian Boesch** zählt zu den großen Liedinterpreten unserer Zeit mit Auftritten in allen renommierten Sälen in Europa und Nordamerika. Als „artist in residence“ war er in der Saison 2014/15 in der Wigmore Hall sowie in der Saison 2016/17 im Wiener Konzerthaus zu erleben. Als gern gesehener Gast auf dem Konzertpodium hatte Florian Boesch Auftritte mit so bedeutenden Dirigenten wie Iván Fischer, Sir Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Sir Simon Rattle, Ivor Bolton, Pablo Heras-Casado, Robin Ticciati und Valery Gergiev. Zu wichtigen Produktionen seiner Karriere zählen auch Alban Bergs *Wozzeck*, Handels *Saul* und *Orlando*, Schuberts *Lazarus* und Handels *Messias* sowie Kurt Weills *Die Dreigroschenoper* am Theater an der Wien sowie Méphistophélès in Berlioz' *La Damnation de Faust* an der Staatsoper Berlin.

Kristian Bezuidenhout – einer der bemerkenswertesten und großartigsten Klaviervirtuosens unserer Zeit – ist gleichermaßen vertraut mit dem Fortepiano, dem Cembalo und dem modernen Klavier. Er wurde 1979 in Südafrika geboren und begann seine Ausbildung in Australien, vollendete sein Studium an der Eastman School of Music und lebt heute in London. Erste internationale Anerkennung gewann er im Alter von 21 Jahren, als er den renommierten Ersten Preis und den Publikumspreis der Bruges Fortepiano Competition gewann. Kristian Bezuidenhout ist Künstlerischer Leiter des Freiburger Barockorchesters und Erster Gastdirigent des Ensembles English Concert. Er ist regelmäßiger Gast einer Reihe führender Ensembles, darunter Les Arts Florissants, das Orchestra of the Age of Enlightenment, das Koninklijk Concertgebouworkest, das Chicago Symphony Orchestra und das Leipziger Gewandhausorchester. Bezuidenhout hat mit gefeierten Künstlern wie John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore und Matthias Goerne zusammengearbeitet. In seiner umfassenden und mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten Diskographie bei harmonia mundi finden sich unter anderem die vollständige Klaviermusik von Mozart, Mendelssohns und Beethovens Klavierkonzerte mit dem Freiburger Barockorchester.

Freiburger Barockorchester

Es begann mit einer spontanen Idee und entwickelte sich zu einer einzigartigen, musikalischen Erfolgsgeschichte: in einer Silvesternacht vor mehr als 30 Jahren entschlossen sich Freiburger Musikstudenten dazu, ein Orchester zu gründen, das sich ganz der historisch informierten Aufführungspraxis widmet. Als „Freiburger Barockorchester“ konzertierten die Musiker und Musikerinnen erstmals 1987 im Freiburger Umkreis – heute ist der Klangkörper weltberühmt. Neben den eigenen Konzerteihen in Freiburg, Stuttgart und Berlin gastiert das FBO in den bedeutendsten, internationalen Konzertsälen und gilt als eines der profiliertesten Alte-Musik-Ensembles weltweit. Zahlreiche namhafte Solisten arbeiten regelmäßig mit dem Ensemble zusammen, darunter Isabelle Faust, Christian Gerhaher, Kristian Bezuidenhout, Sandrine Piau, Jean-Guihen Queyras oder Pablo Heras-Casado und René Jacobs, mit dem das FBO eine langjährige, bereichernde Freundschaft verbindet.

Doch nicht nur in konzertanter, sondern auch in diskographischer Hinsicht setzt das FBO Maßstäbe. In enger Kooperation mit dem Label harmonia mundi konnte das Ensemble für seine Aufnahmen zahllose Preise entgegen nehmen: drei Jahrespreise der Deutschen Schallplattenkritik, zwei Gramophone Awards, drei Edison Classical Music Awards, einen Classical Brit Award, sowie zwei Grammy-Nominierungen.

Zusammen mit dem ensemble recherche hat das FBO seinen Stammsitz im 2012 bezogenen Ensemblehaus Freiburg, einer musikalischen Ideenschmiede, in der sich alte und neue Musik gegenseitig inspirieren und ergänzen. Diese Inspiration geben die beiden Institutionen jährlich im Rahmen der „Ensemble Akademie“ an junge Studierende aus aller Welt weiter.

Seit seiner Gründung im Jahre 2011 kann **Die Zürcher Sing-Akademie** auf die Zusammenarbeit mit zahlreichen internationalen Spitzendirigenten wie Giovanni Antonini, Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Pablo Heras-Casado, René Jacobs, Paavo Järvi, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Jonathan Nott oder David Zinman zurückblicken.

Tourneen führten den Chor nach Deutschland, Italien, Israel, in die Niederlande, in den Libanon, nach Taiwan und China sowie in diverse Hauptstädte Europas. Seit seiner Gründung mit dem Tonhalle-Orchester Zürich verbunden, arbeitet der Chor auch regelmäßig mit überragenden Klangkörpern wie dem Freiburger Barockorchester, dem Luzerner Sinfonieorchester, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Kammerorchester Basel, dem Musikkollegium Winterthur, der Hofkapelle München oder dem Barockorchester La Scintilla zusammen.

Die Zürcher Sing-Akademie präsentiert ausserdem regelmässig A-cappella-Programme; ein Schwerpunkt liegt dabei auf Werken von Schweizer Komponisten. Mit der Vergabe von Kompositionsaufträgen und mit Uraufführungen leistet sie einen wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung des Chorrepertoires. Seit der Saison 2017/18 ist Florian Helgath Chefdirigent und künstlerischer Leiter der Zürcher Sing-Akademie.

Pablo Heras-Casado ist ein ungewöhnlich vielseitiger Dirigent, der sich im Lauf seiner Karriere ein breites Repertoire erarbeitet hat, wozu die großen Symphonien und Opernwerke ebenso gehören wie historisch informierte Interpretationen und zeitgenössische Werke. Als Gastdirigent ist er sehr gefragt, und so hat er in Europa regelmäßig Auftritte mit dem Philharmonia Orchestra in London und dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, den Münchner Philharmonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Staatskapelle Berlin und vielen anderen. In Nordamerika leitete er die Sinfonieorchester von San Francisco, Chicago, Pittsburgh, Minnesota, Philadelphia, die Los Angeles Philharmonic und die Sinfonieorchester von Montreal. Er war von 2011 bis 2017 Chefdirigent des Orchestra of St. Luke's in New York, mit dem er in der Carnegie Hall auftrat und Aufnahmen machte. Eine sehr fruchtbare Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Freiburger Barockorchester, mit dem er ausgedehnte Tourneen unternimmt und Plattenprojekte durchführt. Jüngst ging er eine enge Partnerschaft mit dem Verbier Festival ein, und seit 2017 ist er Leiter des Granada Festival.

Ode „An die Freude“

Friedrich von Schiller

*O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere anstimmen
und freudenvollere!*

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott!

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen.
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder! Über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

Ode “à la joie”

Traduction d'Hector Berlioz

*Ô amis, pas ces sons !
Entonnons plutôt quelque chose d'agréable
et de joyeux !*

O Joie ! belle étincelle des Dieux,
fille de l'Élysée,
nous entrons tout brûlants du feu divin
dans ton sanctuaire !
Un pouvoir magique réunit
ceux que le monde et le rang séparent ;
tous les hommes deviennent frères
à l'ombre de ton aile si douce.

Celui qui a le bonheur d'être
devenu l'ami d'un ami ;
celui qui possède une femme aimable ;
oui, celui qui peut nommer sienne
une âme sur cette terre,
que sa joie se mêle à la nôtre !
Mais que l'homme à qui cette félicité ne fut pas
accordée se glisse en pleurant hors du lieu qui
nous rassemble !

Tous les êtres boivent la joie
au sein de la nature ;
les bons et les méchants
suivent des chemins de fleurs.
La nature nous a donné l'amour, le vin
et la mort, cette épreuve de l'amitié.
Elle a donné volupté au ver,
le chérubin est debout devant Dieu.

Gai ! Gai ! comme les soleils roulent
sur le plan magnifique du Ciel, de même,
frères, courez fournir votre carrière,
pleins de joie comme le héros qui marche à la
victoire.

Que des millions d'êtres, que le monde entier
se confondent en un même embrassement !
Frères, au-delà des sphères
doit habiter un père bien-aimé.
Millions, vous vous prosternez ?
Reconnaissez-vous l'œuvre du Créateur ?
Cherchez l'auteur de ces merveilles
au-dessus des astres, car c'est là qu'il réside.

Ode to Joy

Translated by Derek Yeld

*O Joy, not these tones!
But let us intone ones more pleasant
and more joyous!*

Joy, fair spark of the gods,
Daughter of Elysium,
We enter, enraptured
With divine fire, thy sanctuary!
Thy magic spells reunite
That which custom harshly rent;
All men become brothers
Beneath thy gentle wing.

Let him who has the good fortune
To be the friend of a friend,
Let him who has won a fair woman
Intermingle his joy with ours!
Yea – even he who but a soul
Doth call his own upon this earth!
And he who has never known it,
Let him steal weeping from this league.

All beings imbibe joy
At Nature's breasts,
The good and the wicked
Follow her rose-strewn steps.
She gave us kisses and the vine;
And a friend, tried by death,
Was given to delight the worm,
And the Cherub stands before God.

Glad as its suns fly
Through the skies' superb design,
Run, brothers, your course,
Joyous as a hero to victory.

Be embraced, o, ye millions!
Be this kiss unto all the world!
Brothers, up above the starry tent
A loving Father surely dwells.
Do you fall prostrate, o, ye millions?
Do you divine the Creator, o world?
Seek Him above the starry tent!
Above the stars he surely dwells.

Fantasie für Klavier, Chor und Orchester op.80

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
unsres Lebens Harmonien,
und dem Schönheitssinn entschwungen
Blumen sich, die ewig blühn.
Fried und Freude gleiten freundlich
wie der Wellen Wechselspiel.
Was sich drängte rau und feindlich,
ordnet sich zu Hochgefühl.

Wenn der Töne Zauber walten
und des Wortes Weihe spricht,
muss sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht.
Äuss're Ruhe, inn're Wonne
herrschen für den Glücklichen.
Doch der Künste Frühlingssonne
lässt aus beiden Licht entstehn.

Großes, das ins Herz gedrungen,
blüht dann neu und schön empor.
Hat ein Geist sich aufgeschwungen,
hält ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
froh die Gaben schöner Kunst:
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
Lohnt den Menschen Göttergunst.

Fantaisie pour piano, chœur et orchestre op.80

Avec grâce, charme et douceur résonnent
Les harmonies de notre vie,
Et le sens de la beauté engendre
Les fleurs qui fleurissent éternellement
Paix et joie avancent en parfait accord,
Comme le jeu alternant des vagues ;
Tous les éléments durs et hostiles
Se rendent au sentiment du sublime.

Lorsque règne la magie des sons
Et que parle le sacré du mot,
Cela engendre forcément le merveilleux,
La nuit et la tempête deviennent lumière,
Calme au dehors, profonde joie à l'intérieur
Règnent pour le bienheureux.
Cependant, le soleil printanier des arts
Fait naître des deux la lumière.

Quelque chose de grand, entré dans le cœur,
Fleurit alors à nouveau dans toute sa beauté,
Qu'un esprit ait pris son essor,
Et tout un chœur d'esprits retentit en réponse.
Acceptez donc, ô vous belles âmes,
Joyeusement les dons de l'art.
Lorsque s'unissent l'amour et la force,
La faveur des dieux récompense l'homme.

Fantasia for piano, chorus and orchestra op.80

Caressing, fair and charming is the sound
Of our life's harmonies,
And from our sense of beauty emerge
Flowers that bloom eternally.
Peace and joy glide gently
Like lapping waves;
All that surged up, harsh and hostile,
Is transformed into elevated sentiment.

When the enchantments of music prevail
And the consecration of the word speaks,
Something wondrous must occur,
Night and storms become light.
Calm without, bliss within
Reign for happy humanity.
But the spring sun of the arts
Creates light from them both.

Grandeur that has penetrated the heart
Then blossoms anew in all its beauty;
When a spirit has soared upwards,
Always a whole choir of spirits echoes it.
Therefore, you fair souls, accept
With gladness the gifts of beautiful art:
When love and strength are wedded,
Divine grace rewards humanity.

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

Il n'est pas très difficile de deviner, derrière tout cela, un créateur d'une tout autre consistance, en prise avec la matière musicale comme Rodin le sera plus tard avec la glaise. Mais si l'on veut aller plus loin, commence alors un long travail d'exploration : il faut consulter les manuscrits, couverts de ratures, comparer les éditions originales, bousculer les traditions d'interprétation si nécessaire. Ce travail d'*interprète* au sens propre se situe au cœur du projet harmonia mundi. Par exemple, les symphonies seront jouées non seulement sur instruments d'époque (et parfois sans “chef” au sens moderne du terme), mais aussi en compagnie d'autres œuvres marquantes de leur temps. Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin ont su mettre en perspective *Le Portrait musical de la nature* d'un certain Knecht (ca 1784) avec la *Symphonie Pastorale*, de vingt-trois ans sa cadette, et ceux des Siècles, la *Symphonie à 17 parties* de Gossec (1809) avec la presque contemporaine *Cinquième* (1808). Pablo Heras-Casado raconte l'histoire de la *Neuvième* en remontant à sa source, l'énigmatique *Fantaisie chorale*. Et quoi de plus excitant pour Kristian Bezuidenhout que de relever sur un piano d'époque le défi des Concertos face aux virtuoses du Freiburger Barockorchester ? Andreas Staier explore ce moment crucial où Beethoven, au bord du désespoir, s'engage dans “un nouveau chemin”. Avec la *Missa Solemnis*, René Jacobs questionne le rapport entre l'Artiste et son Créateur ; dans *Leonore*, il décèle un idéal d'opéra que ne sera jamais *Fidelio*. La démarche sera aussi prolongée sur instruments modernes : Nikolai Lugansky et Paul Lewis portent un regard nouveau sur les dernières sonates et les *Bagatelles*, tandis que l'Ensemble Resonanz interroge d'autres versions des concertos pour piano (n° 4) et pour violon.

Cette liste, en rien exhaustive, montre à quel point les artistes harmonia mundi se sont efforcés de 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! Beethoven was to be the most innovative of these “Classical composers”, and, indeed, was to lay to rest the trappings of an era still beholden to the Ancien Régime, at a time when the extravagant Romanticism of a Berlioz or the more delicate version of it favoured by Schubert was already in the bud. Both these men played a role, sometimes despite themselves, in the erection of the “Commandatore's statue” of Beethoven; we know what happened after that, symbolised in particular by the portrait of Joseph Karl Stieler, which became an icon in its turn before being hijacked by Andy Warhol.

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

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

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

Translation: Charles Johnston

„Beethoven lebt!“ : Diese scheinbar abgedroschene Aussage steht für ein Vorhaben, in das die Gemeinschaft der Künstler von harmonia mundi eingebunden wird: die Reihe 2020-2027, die sich auf die Zeitspanne vom 250. Geburtstag Beethovens bis zu seinem 200. Todestag bezieht. Hinter der Geschichte des Misanthropen verbirgt sich ein wirklicher Mensch aus Fleisch und Blut, einer, den die Unbilden der menschlichen Existenz treffen und der einen täglichen Kampf mit der musikalischen Materie führt und der raffiniertesten Klangkonstruktionen seiner Zeit schafft, ohne dass er auch nur ein minimales Resultat davon zu hören bekommt. Will man sich Beethoven „verlebbendigen“, 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 Stielers Porträt als ein Symbol steht, das dann selbst zur Ikone wurde, bevor sich Andy Warhol seiner bediente, usw.

Sieht man die populären Abbildungen, die seit 200 Jahren unablässig im Umlauf sind – heute auf den Streaming-Plattformen –, fällt es nicht schwer, dahinter einen musikalischen Schöpfer ganz anderer Art zu sehen, der nämlich mit seiner Materie kämpfte wie später Rodin mit dem Modellierten. Will man noch weiter gehen, muss man sich einer aufwändigen Arbeit hingeben: Manuskripte durchsehen, in denen es von Streichungen wimmelt, alte Editionen abgleichen und gängige Interpretationen wenn nötig von Grund auf ändern. Diese Arbeit der *Interpretation* im wörtlichen Sinn stellt das Herzstück dieses Projekts von harmonia mundi dar. So werden z.B. die Symphonien nicht nur auf historischen Instrumenten gespielt (und manchmal ohne den Dirigenten der modernen Art), sondern auch zusammen mit anderen bedeutenden Werken jener Epoche. Die Akademie für Alte Musik Berlin hat *Le Portrait musical de la nature* (ca 1784) eines gewissen Knecht mit der 23 Jahre später entstandenen *Pastorale* in den Blick genommen und das Orchester Les Siècles die *Symphonie à 17 parties* (1809) von Gossec mit der fast zeitgleich entstandenen *Fünften Symphonie* (1808). Pablo Heras-Casado erzählt die Geschichte der *Neunten*, indem er zu deren Quelle zurückgeht, der rätselhaften *Chorfantasie*. Und was könnte es für Kristian Bezuidenhout Spannenderes geben als zusammen mit dem virtuosen 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

2020 2027

Beethoven

harmonia mundi edition

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

Missa Solemnis
RIAS-Kammerchor & Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos
Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'
Vol. 2: nos. 1 & 3
Vol. 3: no. 4 & Overtures
Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

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

Triple Concerto
Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)
Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

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

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

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

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

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

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

Symphony no. 9 'An die Freude'
'Choral Fantasy' op. 80 for piano*, choir & orch.
Bagatelles opp. 33, 119 & 126
Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
*Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester & Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conducting

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 2019-2020 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 Haguenaue, Georges Pludermacher

A special thanks to the Fontana-Stiftung Baden-Baden
without the support of this foundation this recording could not have been realized



harmonia mundi musique s.a.s.

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

Coproduction harmonia mundi, Freiburger Barockorchester, Zürcher Sing-Akademie

Réalisation : Teldex Studio Berlin (Allemagne), novembre 2019

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller / Montage : Wolfgang Schiefermair, Julian Schwenkner

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

Photo Pablo Heras-Casado : © Igor Cortadellas, 2019

Photo Kristian Bezuidenhout : © Marco Borggreve

Illustration Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, Photo Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902431.32