

PATRICIA KOPATCHINSKAJA ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES PHILIPPE HERREWEGHE

BEETHOVEN



naïve



ludwig van beethoven 1770-1827

concerto for violin and orchestra, op.61 1806

romance no.1 for violin and orchestra, op.40 1801-1802

romance no.2 for violin and orchestra, op.50 1798

concerto for violin and orchestra, woo 5, fragment 1790-1792

patricia kopatchinskaja VIOLIN

orchestre des champs-élysées

philippe herreweghe CONDUCTOR

*Patricia Kopatchinskaja plays only the fragment without the completion by Hellmesberger's or anyone else.
Philippe Herreweghe and the Orchestre des Champs-Élysées appear by courtesy of Harmonia Mundi*

ludwig van beethoven 1770-1827

**concerto for violin and orchestra in d major | concerto pour violon
et orchestre en ré majeur | konzert für violine und orchester in d-dur op. 61**

Cadenzas by Beethoven from his piano version of the Concerto (adapted for violin by Patricia Kopatchinskaja)

- 1 Allegro non troppo 22'41
- 2 Larghetto 9'13
- 3 Rondo (Allegro) 9'05

- 4 romance no.2 for violin and orchestra in f major | romance n° 2
pour violon et orchestre en fa majeur | romanze für violine und orchester
nr. 2 in f-dur op. 50 7'28

- 5 romance no.1 for violin and orchestra in g major | romance n° 1
pour violon et orchestre en sol majeur | romanze für violine und orchester
nr. 1 in g-dur op. 40 6'01

- 6 concerto for violin and orchestra in c major, woo5, fragment
of the first movement | concerto pour violon et orchestre en ut majeur,
fragment du premier mouvement, woo 5 | konzert für violine und orchester
in c-dur woo 5, fragment des ersten satzes 7'35

orchestre des champs-élysées

philippe herreweghe DIRECTEUR MUSICAL | MUSIC DIRECTOR | CHEFDIRIGENT

VIOLONS 1 | FIRST VIOLINS | VIOLINEN I Alessandro Moccia, Ilaria Cusano, Assim Delibegovic, Pascal Hotellier, Thérèse Kipfer, Corrado Lepore, Martin Reimann, Nicole Tamestit, Sebastian Van Vucht, Marie Viaud

VIOLONS 2 | SECOND VIOLINS | VIOLINEN II Bénédicte Trotreau, Marieke Bouche, Adrian Chamorro, Isabelle Claudet, Solenne Guilbert, Jean-Marc Haddad, Clara Lecarme, Andreas Preuss, Enrico Tedde

ALTOS | VIOLAS | BRATSCHEN Catherine Puig, Marie-Elsa Bretagne, Laurent Bruni, Maillyss Cain, Delphine Grimbert, Luigi Moccia, Wendy Ruymen

VIOLONCELLES | CELLOS | VIOLONCELLI Ageet Zweistra, Fabrice Bihan, Vincent Malgrange, Jennifer Morsches, Andrea Pettinau, Harm-Jan Schwitters

CONTREBASSES | DOUBLE BASSES | KONTRABÄSSE Axel Bouchaux, Joseph Carver, Damien Guffroy, Michel Maldonado, Massimo Tore

FLûTE | FLUTE | FLÖTE Mathias Von Brenndorff

HAUTBOIS | OBOES | OBOEN Marcel Ponsele, Taka Kitazato

CLARINETTES | CLARINETS | KLARINETTEN Nicola Boud, Daniele Latini

BASSONS | BASSOONS | FAGOTTE Margreet Bongers, Jean-Louis Fiat

CORS | HORNS | HÖRNER Rafael Vosseler, Christiane Vosseler

TROMPETTES | TRUMPETS | TROMPETEN* Alain De Rudder, Leif Bengtsson

TIMBALES | TIMPANI | PAUKEN* Marie-Ange Petit

* Only in Violin Concerto

le concerto pour violon et les romances de beethoven

par robin stowell

Beethoven a composé son *Concerto pour violon en ré majeur*, opus 61, à Vienne en 1806, quelques années après son fragment de concerto pour violon WoO 5 (1790-1792) et ses deux Romances opus 40 en *sol* majeur (1801-1802) et opus 50 en *fa* majeur (vers 1798). Le destinataire en était Franz Clement (1780-1842), comme l'indique le jeu de mots amusant de Beethoven en tête de sa partition manuscrite : « Concerto par Clemenza pour Clement... » Leur amitié à cette époque était fondée sur un respect et une admiration mutuels. Clement était premier violon de l'orchestre du Theater an der Wien (1802-1811), l'un des meilleurs violonistes de son temps et l'un des rares musiciens viennois que Beethoven tenait en grande estime. Il s'était aussi fait le champion de la musique de Beethoven et en tirait manifestement beaucoup d'inspiration.

1806 fut une année de bonheur relatif pour Beethoven. Après la *Sonate* « *Waldstein* » opus 53, il avait enchaîné la composition de plusieurs chefs-d'œuvre : la petite et subtile sonate en *fa* majeur opus 54 ; les troisième et quatrième symphonies opus 55 et 60 ; l'« *Appassionata* » opus 57 ; le concerto pour piano n° 4 opus 58 ; les trois quatuors « Razumovsky » opus 59 ; et le concerto pour violon opus 61. Au cours de la même période, il avait aussi composé les deux premières versions de *Fidelio*, et son *Triple Concerto*, opus 56, était déjà bien avancé. Il avait commencé à vivre avec sa surdité, et la poésie et le bonheur qui se trouvent dans son concerto pour violon laissent supposer une satisfaction rare dans sa vie tumultueuse.

Beethoven a manifestement achevé son concerto pour violon à la hâte, ce qui a laissé peu de temps pour les répétitions. Dans son manuscrit, il a attribué quatre portées à la partie de violon solo afin de laisser de la place pour des modifications et des variantes. Clement a créé cette œuvre lors de son concert de bienfaisance annuel, le 23 décembre 1806 ; elle a été publiée à Vienne, en août 1808, avec une dédicace à l'ami du compositeur, Stephan von Breuning. Le même mois a également vu la publication du propre arrangement de l'œuvre par Beethoven sous forme de concerto pour piano, avec une dédicace à la femme de von Breuning, Julie. Aucune cadence originale ne nous est parvenue pour la version pour violon ; mais l'arrangement, dont

le compositeur, pianiste et éditeur Muzio Clementi a été l'instigateur, a inspiré à Beethoven la composition de quelques cadences originales, celle pour le premier mouvement impliquant le timbalier de l'orchestre.

Le concerto pour violon de Beethoven a reçu un accueil mitigé. Certains critiques ont fait des remarques à propos de sa longueur, de son originalité et de nombreux passages magnifiques, mais sous la plume de l'influent Johann Nepomuk Möser, on peut lire que « sa continuité semble souvent cassée et que la répétition incessante de certains passages banals a tendance à devenir fastidieuse ». Selon Schindler, une deuxième exécution, en 1807, a connu davantage de succès, mais au cours des trois décennies suivantes, les autres exécutions semblent avoir été rarissimes. Celles qu'ont données Luigi Tomasini, fils (Berlin, 1812), Pierre Baillot (Paris, 1828), Henri Vieuxtemps (Vienne, 1834) et Ulrich (Leipzig, 1836) se distinguent durant cette période où l'œuvre a été négligée. C'est un adolescent de treize ans, Joseph Joachim, qui a fait revivre ce concerto, sous la direction de Mendelssohn, à Londres le 27 mai 1844, début d'une longue et fructueuse association avec cette œuvre.

Beethoven a intégré dans son style « héroïque » de la période médiane la manière militaire d'une grande partie de la musique française de l'époque, particulièrement celle des opéras délivrance et des concertos pour violon de « l'école Viotti ». En effet, il y a des parallèles frappants entre les premiers mouvements en forme de marche de ces concertos et le mouvement initial de celui de Beethoven, où le motif entraînant des timbales apparaît sous diverses formes d'un bout à l'autre. Le lyrisme simple du Larghetto de Beethoven reflète celui des mouvements lents des concertos de Viotti ; il s'enchaîne au Rondo final et prend ses racines dans la forme variation, incorporant, comme l'a remarqué Owen Jander, un élément caractéristique de chaconne. L'écriture de Beethoven pour le soliste, surtout dans les mouvements externes, trahit aussi l'influence française. Boris Schwarz a souligné que plusieurs passages en octaves brisées et en sixtes rappellent des traits utilisés précédemment par Viotti et Kreutzer. Cependant, il y a aussi des influences autrichiennes manifestes, à commencer par le style de jeu et de composition de Clement, que l'on retrouve dans son propre concerto pour violon en *ré* majeur, qu'il avait créé une vingtaine

de mois plus tôt lors de son concert de bienfaisance au Theater an der Wien, le 7 avril 1805. Et l'opus 61 de Beethoven a tant d'éléments en commun avec cette œuvre (notamment sa conception, ses dimensions, son orchestration et de nombreuses figurations du soliste) qu'il semble avoir été influencé par elle, consciemment ou tout à fait par hasard.

Clement devait sa célébrité à sa dextérité technique et à la finesse de son jeu, ainsi qu'à sa mémoire exceptionnelle. À la lecture des critiques, on peut déduire que son style de jeu élégant et gracieux différait totalement de celui de la plupart de ses contemporains, particulièrement de celui d'autres violonistes évoluant dans le cercle de Beethoven tel Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode, George Polgreen Bridgetower et Ignaz Schuppanzigh. Comme l'écrivait le correspondant de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* en 1805, il ne se distinguait « pas par un jeu puissant, marqué, audacieux, l'Adagio captivant et saisissant, la puissance de l'archet et du son qui caractérisent l'école Rode-Viotti ». En revanche, le jeu de Clement possédait « une délicatesse, une netteté et une élégance indescriptibles, une sensibilité et une propreté absolument merveilleuses... une légèreté toute personnelle qui donne l'impression qu'il se joue tout simplement des difficultés les plus incroyables, et une assurance qui ne fait jamais défaut un seul instant ». Clement a conservé sa façon de jouer toute personnelle au mépris de l'école Viotti alors dominante et est ensuite tombé en disgrâce ; cependant, l'analyse des principaux éléments de son jeu donne un sens à une interprétation du concerto pour violon de Beethoven que peu d'interprètes ont tenté de saisir.

Dans cet enregistrement, Patricia Kopatchinskaja et Philippe Herreweghe nous offrent un nouvel aperçu du concerto de Beethoven, qui repose sur des preuves historiques, utilisant des instruments d'époque. Par exemple, Patricia Kopatchinskaja a adopté résolument les principales caractéristiques du style de jeu de Clement, tel que l'ont décrit ses contemporains. Elle joue avec un toucher léger, argentin, une assurance naturelle et une totale spontanéité. Elle a élargi cette impression de liberté en expérimentant certaines variantes incluses dans l'autographe de Beethoven, des « libertés » parfaitement légitimes puisque personne ne connaît en détail l'évolution de la

version finale imprimée de ce concerto après sa création. En outre, d'après certains témoignages, Beethoven ne considérerait pas le texte de la partie soliste de l'autographe ou de la première édition comme définitif, en particulier en ce qui concerne les indications relatives aux coups d'archet.

Patricia Kopatchinskaja livre aussi ses propres arrangements des cadences originales de la version pour piano. Ceux-ci ont inévitablement requis la superposition de plusieurs enregistrements, de manière à transcrire la totalité de la partie de piano au violon. En outre et d'une manière décisive, elle a adopté des tempos fluides, conservant en gros les indications métronomiques (Allegro non troppo : noire = 126 ; Larghetto : noire = 60 ; Rondo : noire pointée = 100) fournies par Carl Czerny pour la version pianistique dans son *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*, opus 500 (1839), tout en autorisant le *rubato* et d'autres subtilités d'expression. Ces précieuses indications de tempo, particulièrement dans le premier mouvement et dans le finale, sont les plus proches de l'idéal de Beethoven dont nous disposons. Patricia Kopatchinskaja prête au tranquille Larghetto une simplicité douce et tendre ainsi qu'une pureté de ligne qui rappellent Clement.

Les *Romances* sont également jouées ici dans un style lyrique simple, typique des mouvements lents des concertos pour violon français de la fin du XVIII^e siècle. On peut les considérer comme des précurseurs significatifs du Larghetto de l'opus 61. Certains musicologues ont même laissé entendre que l'une ou l'autre était peut-être destinée à l'origine à compléter le fragment de concerto pour violon WoO 5 de Beethoven, composé antérieurement. Comme l'a remarqué Basil Deane, elles sont écrites pour le même effectif orchestral et dans des tonalités très voisines d'*ut* majeur ; ce sont toutes des œuvres de jeunesse, de style et d'ampleur identiques. Comme dans le concerto pour violon, l'écriture de la partie soliste insiste sur le registre aigu du violon, exploitant la richesse des cordes graves avec parcimonie, mais avec efficacité.

le fragment de concerto pour violon par otto biba

De nombreuses questions qui embarrassent les interprètes se résolvent d'elles-mêmes lorsqu'ils ont la possibilité de travailler, guidés par une approche scientifique, sur le manuscrit autographe de l'œuvre concernée. Ce fut le cas de Patricia Kopatchinskaja pour la préparation de cet enregistrement. La question, pour elle, était de savoir si ce premier mouvement incomplet d'un concerto pour violon en *ut* majeur de Beethoven était une composition fragmentaire ou fragmentairement parvenue jusqu'à nous. Elle est allée interroger les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne, où le manuscrit de l'œuvre est conservé, et ce manuscrit lui a livré la réponse.

Il se présente sous la forme de cinq doubles feuillets de grand format (assemblés par la suite) : les portées, dont le trait apparaît « ondulant » et irrégulier, ont été tracées à la main avec une plume à cinq becs ; la première page a été laissée blanche par le compositeur, les dix-neuf autres présentent chacune deux systèmes superposés. Au début, sur le bord supérieur de la deuxième page, au-dessus du premier système, Beethoven a écrit « Concerto ». Le compositeur a noté les vents sur les portées supérieures, les cordes au milieu (avec les altos inhabituellement divisés) et la partie de soliste enfin sur la ligne inférieure. Tout est soigneusement écrit et donne l'impression d'une copie au net ; il ne s'agit pas d'une partition de travail : le compositeur, qui a déjà résolu tous les problèmes de composition, a manifestement mis sur le papier une œuvre qu'il jugeait achevée, du moins dans sa conception. L'écriture est celle d'un jeune homme ; le format du papier utilisé ne se trouvait pas à Vienne à cette époque, mais à Bonn. Si l'on compare les caractéristiques graphologiques, on peut dater le manuscrit des années 1790-1792, c'est-à-dire de la dernière période où Beethoven se trouvait à Bonn, avant qu'il ne parte pour Vienne en 1792, pour y recevoir l'enseignement de Josef Haydn. A-t-il interrompu sa copie ? Non, avec certitude. Car ces cinq doubles feuillets, avec leurs vingt pages, se présentent comme le premier cahier d'une partition. Les cahiers suivants doivent également avoir comporté chacun cinq doubles feuillets. Il semble hautement improbable que Beethoven ait entièrement utilisé la page 20 jusqu'à la dernière ligne, puis ait soudainement cessé d'écrire sur la page suivante (la page 21 que nous ne possédons plus). Mais il y a plus : la partie soliste présente, sur la dernière mesure de la page vingt (mesure 259), une liaison qui se poursuit au-delà de la barre de mesure, jusqu'à la première mesure de la page suivante, dont nous ne disposons pas :

une telle liaison ne saurait s'expliquer si le compositeur avait interrompu à cet endroit l'écriture du morceau. Aucun doute : il y avait plusieurs pages, au moins un deuxième cahier, peut-être plusieurs. S'agissait-il d'un premier mouvement complet ou même d'un concerto pour violon entier ? Qu'est-ce qui a été perdu de cette copie ? Et quand ? Du temps de Beethoven ou après sa mort ? Lors de la vente aux enchères de ses œuvres posthumes, fut proposé sous le numéro 182 un « mouvement d'un concerto pour violon inconnu ». Était-ce vraiment le mouvement complet ou simplement le manuscrit autographe tel que nous le connaissons, et dans ce cas une négligence de plus, et elles sont nombreuses, dans le catalogue des œuvres posthumes ? Que Beethoven ait lui-même perdu les autres cahiers (de même que la totalité de son concerto pour hautbois, remontant à la même période de jeunesse) est là une hypothèse tout à fait envisageable compte tenu de ses nombreux déménagements et de l'état assez chaotique de son ménage.

Le manuscrit autographe ne nous livre pas d'autres informations. Mais c'est déjà beaucoup, et les questions qu'elles suscitent nous sont d'une aide précieuse. Car elles nous rappellent que le jeune Beethoven était membre de la Hofkapelle de Bonn, qui comptait alors deux violonistes d'exception : le Konzertmeister Franz Anton Ries et le premier violon Andreas Romberg. Beethoven avait déjà à cette époque composé quelques ouvrages pour la Hofkapelle, dont deux grandes cantates. Il était inévitable qu'il conçoive l'idée d'écrire une œuvre concertante à l'intention du Konzertmeister ou de l'illustre premier violon. Et pourquoi pas un concerto entier ?

C'est en 1879 que fut publié à Vienne (Wiener Verlag Friedrich Schreiber) ce qui nous est parvenu de ce premier mouvement – l'exposition et le début du développement – dans une version complétée par Josef Hellmesberger. Hellmesberger (1828-1893) était membre de la Kaiserliche-Königliche Hofmusikkapelle, Konzertmeister de l'orchestre d'opéra de la Cour (Hofopernorchester) et de l'orchestre philharmonique de Vienne, premier violon d'un célèbre quatuor à cordes qui portait son nom. Son père (et maître) avait été l'élève du violoniste Joseph Böhm, lui-même proche de Beethoven. De telles traditions musicales laissent des traces profondes et expliquent que, malgré quelques tentatives ultérieures pour compléter ce mouvement de concerto resté à l'état de fragment, celle de Josef Hellmesberger soit demeurée de loin la plus convaincante.

patricia kopatchinskaja VIOLON

Patricia Kopatchinskaja naît en Moldavie, de parents musiciens. Elle étudie la composition et le violon à Vienne et à Berne. En 2000, elle remporte le concours international Henryk Szerynk à Mexico, puis, en 2002, le prestigieux International Credit Suisse Group Young Artist Award. En 2002-2003, elle représente l'Autriche pour la série de concerts Rising Stars, qui lui permet de se faire entendre dans de nombreuses capitales étrangères. Elle reçoit en 2004 le New Talent-SPP Award décerné par l'European Broadcasting Union (EBU) et en 2006 le Förderpreis Deutschlandfunk. Sa récente tournée avec l'Australian Chamber Orchestra en tant que soliste et chef d'orchestre invité a été consacrée par les lecteurs du magazine australien *Limelight* comme la « meilleure production de musique de chambre » de l'année 2007.

Patricia Kopatchinskaja a joué en soliste avec les plus éminentes formations orchestrales (Philharmonique de Vienne, Wiener Symphoniker, Philharmonia Orchestra de Londres, Deutsches Symphonieorchester de Berlin, SWR-Radiosymphonieorchester de Stuttgart, Deutsche Kammerphilharmonie, Mahler Chamber Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, NHK Symphony Orchestra de Tokyo) et les plus grands chefs d'orchestre (Andrey Boreyko, Bertrand de Billy, Vladimir Fedoseyev, Philippe Herreweghe, Mariss Jansons, Neeme et Paavo Järvi, Andrew Litton, Fabio Luisi, Andris Nelsons, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo). Elle s'est produite dans les salles de concert les plus prestigieuses : Carnegie Hall et Lincoln Center de New York, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, Mozarteum de Salzbourg, Philharmonie de Berlin et de Cologne, Gasteig de Munich, Concertgebouw d'Amsterdam, Wigmore Hall et Royal Festival Hall de Londres, Opéra de Sydney, Suntory Hall de Tokyo. Depuis la saison 2006-2007, elle participe aux concerts de la série « Junge Wilde » au Konzerthaus de Dortmund. En 2008-2009, Patricia Kopatchinskaja, elle-même compositrice, a interprété en première audition le concerto de Fazıl Say *1001 Nuits dans le harem*, qu'elle a fait découvrir en Allemagne, Autriche, France, Japon, Turquie et Italie, et a également exécuté en première mondiale le concerto pour violon de Farid Karajev. Elle a entrepris des tournées avec l'Orchestre des Champs-Élysées et Philippe Herreweghe (dans un programme Beethoven qui a fait l'objet du présent enregistrement) ; ainsi que des tournées avec le SWR-Orchester de Stuttgart, sous la direction de Sir Roger Norrington, et avec l'Orchestre symphonique d'État de Russie. L'année 2009 voit ses débuts avec l'Orchestre de chambre de Zurich et

l'Orchestre de chambre de Stuttgart, ainsi que l'Orchestre philharmonique de Radio France (Peter Eötvös, *Seven*). Elle joue aux festivals de Salzbourg, Lisbonne, Montpellier, Bregenz, Brême, Gstaad, et participe à l'Europäisches Musikfest de Stuttgart. Chez Naïve sont parus à ce jour des enregistrements réalisés en duo avec Fazıl Say, dont Patricia Kopatchinskaja a également enregistré en première mondiale le concerto pour violon. Des disques antérieurs ont été consacrés à des œuvres des compositeurs contemporains Johanna Doderer, Nikolai Korndorf, Dmitri Smirnov et Boris Yoffe. Un autre disque permet d'entendre trois concertos signés des compositeurs autrichiens Zykan, Kühr et Resch. Patricia Kopatchinskaja joue sur un violon Pressenda de 1834. Elle est ambassadrice de la fondation Terre des Hommes, qui subventionne des projets spécifiques d'aide aux enfants nécessiteux de Moldavie.

philippe herreweghe DIRECTION

Après des études de piano au Conservatoire de Gand, sa ville natale, Philippe Herreweghe se consacre à des études de médecine et de psychiatrie. C'est durant ces années universitaires qu'il fonde le Collegium Vocale Gent et se fait remarquer par Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt, qui l'associent à la gravure de l'intégrale des cantates de Bach.

Afin de servir de façon adéquate un répertoire s'étendant de la Renaissance à la musique moderne et contemporaine, Philippe Herreweghe a été amené à créer plusieurs ensembles à géométrie variable, avec lesquels il a enregistré pour Harmonia Mundi plus d'une soixantaine de disques : l'Ensemble Vocal Européen, le Collegium Vocale Gent (musique de Bach et de ses précurseurs), La Chapelle Royale (musique baroque française) et l'Orchestre des Champs-Élysées (répertoires classique et romantique).

Philippe Herreweghe dirige en tant que chef invité d'autres formations telles que l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, la Radio Kamer Filharmonie-Hilversum et l'Orchestre royal philharmonique des Flandres, dont il est directeur musical.

Directeur artistique du Festival de Saintes de 1982 à 2002, il a été élu Personnalité musicale de l'année 1990, Musicien européen de l'année 1991 et Ambassadeur culturel de la Flandre avec le Collegium Vocale Gent depuis 1993. Il est nommé Officier des Arts et Lettres en 1994, Docteur Honoris Causa de l'Université de Louvain en 1997 et Chevalier de la Légion d'honneur en 2003. En octobre de cette même année, Philippe Herreweghe a été anobli par le roi des Belges.

orchestre des champs-élysées

L'Orchestre des Champs-Élysées se consacre à l'interprétation, sur instruments d'époque, du répertoire allant de Haydn à Mahler. Sa création en 1991 est due à l'initiative commune d'Alain Durel, directeur du Théâtre des Champs-Élysées, et de Philippe Herreweghe. L'Orchestre des Champs-Élysées a été plusieurs années en résidence au Théâtre des Champs-Élysées, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, et s'est produit dans la plupart des grandes salles de concert : Musikverein de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Barbican Centre de Londres, Philharmonies de Munich, de Berlin et de Cologne, Alte Oper de Francfort, Gewandhaus de Leipzig, Lincoln Center de New York, Parco della Musica à Rome, auditoriums de Lucerne et de Dijon, etc. Il s'est également produit au Japon, en Corée, en Chine et en Australie. Il est placé sous la direction de Philippe Herreweghe, mais plusieurs chefs ont été invités à le diriger, parmi lesquels Daniel Harding, Christian Zacharias, Louis Langrée, Heinz Holliger, Christophe Coin et René Jacobs.

L'Orchestre des Champs-Élysées a été l'un des premiers ensembles à fonder sa propre « école » de formation. Les instrumentistes en sont les principaux formateurs. Le JOA (Jeune Orchestre Atlantique), créé à cette occasion il y a bientôt dix ans, est la seule formation en Europe permettant à de jeunes musiciens professionnels d'aborder l'interprétation du répertoire classique et romantique sur instruments d'époque.

L'Orchestre des Champs-Élysées, associé au TAP-Scène nationale et en résidence en Poitou-Charentes, est subventionné par le ministère de la Culture et par la Région Poitou-Charentes. Il est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés).

De sa discographie, citons Mozart (*Requiem*, *Messe en ut*), Beethoven (*Missa Solemnis*, symphonie n° 9), Mendelssohn (*Elias*, *Paulus*, *Le Songe d'une nuit d'été*), Brahms (*Ein deutsches Requiem*), Schumann (concerto pour piano, concerto pour violoncelle, *Scènes de Faust*, intégrale des symphonies), Berlioz (*Les Nuits d'été*, *L'Enfance du Christ*), Fauré (*Requiem*), Bruckner (symphonies n° 4, n° 5, n° 7, messe n° 3), Mahler (*Des Knaben Wunderhorn*).



beethoven: violin concerto and romances

by robin stowell

Beethoven composed his Violin Concerto in D major op.61 in Vienna in 1806, some years after his violin concerto fragment WoO5 (1790-2) and his two Romances op.40 in G major (1801-2) and op.50 in F major (c.1798). The recipient was Franz Clement (1780-1842), as indicated by Beethoven's amusing pun at the head of his manuscript score: 'Concerto par Clemenza pour Clement . . .'. Their friendship at the time was one of mutual respect and admiration. Clement was leader of the orchestra at the Theater an der Wien (1802-11), one of the finest violinists of the period and one of the few Viennese musicians of whom Beethoven thought highly. He was also a champion of Beethoven's music and clearly drew much inspiration from it.

The year 1806 was one of relative happiness for Beethoven. From the 'Waldstein' Sonata op.53 onwards he had produced several masterpieces in close succession: the small, subtle F major Sonata op.54; the Third and Fourth Symphonies opp.55 and 60; the 'Appassionata' op.57; the Fourth Piano Concerto op.58; the three 'Razumovsky' Quartets op.59; and the Violin Concerto op.61. During that same period he had also composed the first two versions of *Fidelio*, and his Triple Concerto op.56 was already well advanced. He had begun to live with his deafness, and there is poetry and happiness in his Violin Concerto that suggest contentment rare in his turbulent life. Beethoven evidently completed his Violin Concerto in some haste, allowing little time for rehearsal. He assigned four staves to the solo violin part in his manuscript in order to allow room for alterations and variants. The work was premiered by Clement at his annual benefit concert on 23 December 1806 and published in Vienna in August 1808 with a dedication to the composer's friend Stephan von Breuning. That same month also witnessed the publication of Beethoven's own arrangement of the work as a piano concerto, with a dedication to von Breuning's wife Julie. No original cadenzas have survived for the violin version; but the arrangement, instigated by the composer, pianist and publisher Muzio Clementi, inspired Beethoven to write some original cadenzas, one for the first movement involving the orchestral timpanist.

Beethoven's Violin Concerto had a mixed reception. Some critics remarked on its length, its originality, and its many beautiful passages, but the influential Johann Nepomuk Möser considered that 'its continuity frequently appears broken, and the ceaseless repetition of some commonplace

passages is apt to become tiresome'. A second performance in 1807 is reported by Schindler to have been more successful, but further performances in the next three decades appear to have been few and far between. Those given by Luigi Tomasini jr. (Berlin, 1812), Pierre Baillot (Paris, 1828), Henri Vieuxtemps (Vienna, 1834) and Ulrich (Leipzig, 1836) stand out during this period of the work's neglect. It was left to the thirteen-year-old Joseph Joachim to resurrect the concerto, under Mendelssohn's baton, in London on 27 May 1844, and begin his long and fruitful association with the work.

Beethoven absorbed into his 'heroic', middle-period style the military manner of much contemporary French music, particularly that of rescue operas and the violin concertos of the 'Viotti school'. Indeed, there are close parallels between the march-like first movements of these concertos and the opening movement of Beethoven's, the latter's pulsating timpani motif appearing in various guises throughout. The simple lyricism of Beethoven's *Larghetto* reflects that of Viotti's concerto slow movements; leading without break into the final rondo, it has its roots in variation form, incorporating, as Owen Jander has observed, a distinct *chaconne* element. Beethoven's solo writing, particularly in the outer movements, also betrays French influence, Boris Schwarz pinpointing several passages in broken octaves and sixths that recall passagework employed previously by Viotti and Kreutzer. However, there are also important Austrian influences in evidence, not least Clement's style of performance and composition, as exemplified in his own Violin Concerto in D major, which he premiered some twenty months earlier at his benefit concert in the Theater an der Wien on 7 April 1805. For Beethoven's op.61 has so many elements in common with this work (notably its design, dimensions, orchestration, and numerous solo figurations) that he seems, consciously or coincidentally, to have been influenced by it.

Clement became celebrated for the technical dexterity and finesse of his playing and his exceptional memory. Reviews suggest that his elegant and graceful performing style differed from that of many of his contemporaries, particularly other violinists in Beethoven's circle such as Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode, George Polgreen Bridgetower, and Ignaz Schuppanzigh. As the correspondent of the *Allgemeine musikalische Zeitung* observed (1805), its hallmarks were 'not

the marked, bold, powerful playing, the gripping, striking Adagio, the power of bow and tone which characterise the Rode-Viotti School'. By contrast, Clement's playing had 'an indescribable delicacy, neatness and elegance, an extremely delightful tenderness and cleanness . . . a wholly individual lightness, which makes it seem as if he merely toys with the most incredible difficulties, and an assurance that never deserts him for a moment'. Clement maintained his individual manner of playing in defiance of the ascendant Viotti school and subsequently fell out of favour; however, an appreciation of its principal elements lends a significance to an interpretation of Beethoven's Violin Concerto that few performers have attempted to embrace.

Patricia Kopatchinskaja and Philippe Herreweghe offer us fresh insights into Beethoven's concerto based on historical evidence, using period instruments. For example, Kopatchinskaja has purposefully adopted the principal characteristics of Clement's style of playing, as described by his contemporaries. She plays with a light, silvery touch, a natural poise, and a totally unforced spontaneity. She has extended that sense of freedom by experimenting with some of the variants included in Beethoven's autograph, 'liberties' which are perfectly justifiable, since nobody knows the full detail regarding the evolution of the concerto's final printed version after its premiere. Furthermore, evidence suggests that Beethoven did not regard the text of the solo part in the autograph or first edition as definitive, particularly in respect of the bowing indications.

Kopatchinskaja also contributes her own arrangements of Beethoven's original cadenzas for the piano version; these have inevitably required some 'overdubbing' in order to realise the piano part on the violin. Crucially, too, she has adopted flowing tempi, essentially preserving the metronome marks (Allegro non troppo: crotchet = 126; Larghetto: crotchet = 60; Rondo: dotted crotchet = 100) provided by Carl Czerny for the piano version in his *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule* op.500 (1839), while allowing for rubato and other subtleties of expression. These slick tempo indications, particularly for the first movement and the finale, are the nearest we have to Beethoven's ideal. The tranquil Larghetto is given a soft and tender simplicity and a purity of line reminiscent of Clement.

The Romances, too, are performed here in a simple, lyrical style typical of the slow movements of late eighteenth-century French violin concertos. They may be viewed as significant precursors of the Larghetto of op.61. Some scholars have even suggested that either may originally have been intended to complement Beethoven's early violin concerto fragment WoO 5. As Basil Deane has observed, they are scored for the same orchestral forces; their tonalities are closely related to C major; they are all early works and are of similar style and scale. As in Beethoven's Violin Concerto op.61, their solo writing emphasises the violin's upper register, exploiting the richness of the lower strings only sparingly, but with telling effect.

beethoven: fragment of a violin concerto

by otto biba

Many problems that trouble performers are resolved almost automatically when they have the chance to study the autograph manuscript of the work in question under the guidance of a musicologist. Such was the case with Patricia Kopatchinskaja during the preparation of this recording. Her question was whether the incomplete first movement of a violin concerto in C major by Ludwig van Beethoven, WoO 5, was a fragmentary composition, or one that had merely come down to us in fragmentary form. She came to visit the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, where Beethoven's manuscript of this work is held, and got her answer from the manuscript itself.

Before her lay five double sheets of paper in upright format (gathered at a later date): the staves were drawn by hand with a five-nibbed pen and thus look 'wavy' and irregular; the first page was left blank by the composer, while the other nineteen each contain two systems, one beneath the other. At the beginning of the piece, that is on the upper margin of the second page, above the first system, Beethoven marked 'Concerto'. He noted the wind parts on the upper staves of the score, the strings (unusually, with divided violas) in the middle, and the solo part on the bottom line. Everything is tidily written out, and gives the impression of a fair copy; this is not a working score: Beethoven has already resolved all compositional questions and set down on paper a completed work, at least in its conception. It is the handwriting of a young man, and the paper format is of a kind that did not then exist in Vienna, but certainly did in Bonn. On the basis of comparative handwriting analysis, the manuscript can be dated to around 1790/92, that is to say Beethoven's final years in Bonn, before he left at the end of October 1792 to take lessons from Joseph Haydn in Vienna.

Did he break off writing out this fair copy? No, we can be quite certain of that. For these five double leaves with their twenty pages appear to be the first gathering of a score. Each of the following gatherings will also have consisted of five double leaves. It is highly unlikely that Beethoven would have filled page 20, the last page of the first gathering, right up to the margin and then suddenly have written nothing on the next page (page 21, which has not come down to us). But something more can be observed. In the last bar on page 20 (bar 259), the solo part

features a tie that continues over the bar-line to the next bar on the following page, which we do not possess: someone who had no intention of continuing to the next page would not have written out a tie with such a flourish. There can be no doubt: there were more pages, at least a second gathering, and perhaps even more than that. Was it a complete first movement or even a complete violin concerto? How much of this fair copy has been lost? And was it lost in Beethoven's own time, or after his death? At the auction of his estate a 'movement from an unknown violin concerto' was offered as lot no.182. Was it really the whole movement, or only the now extant autograph? If the latter, this would have been another of the many careless errors in the inventory of the estate. In any case, it is easy to imagine that it was Beethoven himself who lost the additional gatherings (as he did a whole oboe concerto from this early period), in view of the frequency with which he changed lodgings and the chaotic circumstances of his household. The autograph gives us no more information than this. But it is already a great deal, and even the questions these elements throw up are helpful. For they remind us that the young Beethoven was a member of the electoral orchestra (Hofkapelle) in Bonn, which boasted two outstanding violinists: the Konzertmeister Franz Anton Ries and the leader Andreas Romberg. Beethoven wrote several works for the Hofkapelle at this time, including two large-scale cantatas. Nothing could have been more logical than for him to compose a concerto for the Konzertmeister or the eminent first violinist. So why should it not have been a complete violin concerto?

It was in 1879 that what has survived of the first movement of the concerto, namely the exposition and the beginning of the development, was published by the Viennese firm of Friedrich Schreiber with a completion of the rest of the movement by Joseph Hellmesberger (1828-93), who was a musician of the imperial chapel (Kaiserliche-Königliche Hofmusikkapelle), Konzertmeister of the court opera orchestra (Hofoper) and the Vienna Philharmonic, and leader of the celebrated string quartet that was named after him. His father (and teacher) had been a pupil of the violinist Joseph Böhm, a close associate of Beethoven. Such musical traditions leave their mark, and explain why, despite a number of subsequent attempts at completing the extant fragment of this concerto movement, Joseph Hellmesberger's has remained the most convincing.

patricia kopatchinskaja VIOLIN

Patricia Kopatchinskaja was born in Moldavia (now Moldova); both her parents are musicians. She studied composition and the violin in Vienna and Berne. In 2000 she won first prize in the International Henryk Szeryng Competition in Mexico, followed two years later by the prestigious Crédit Suisse Group Young Artist Award. In 2002/03 she represented Austria in the 'Rising Stars' concert series, with appearances in many of the world's leading musical centres. In 2004 she received the New Talent-SPP Award from the European Broadcasting Union (EBU) and in 2006 the Förderpreis Deutschlandfunk. Her recent tour as guest conductor and soloist with the Australian Chamber Orchestra was voted best chamber music production of 2007 by readers of the Australian magazine *Limelight*.

Patricia Kopatchinskaja has appeared as a soloist with many leading orchestras, including the Vienna Philharmonic and Vienna Symphony Orchestras, the Philharmonia Orchestra (London), the Deutsches Symphonieorchester Berlin, the SWR Orchester-Stuttgart, the Deutsche Kammerphilharmonie, the Mahler Chamber Orchestra, and such conductors as Andrey Boreyko, Bertrand de Billy, Vladimir Fedoseyev, Philippe Herreweghe, Mariss Jansons, Neeme and Paavo Järvi, Andrew Litton, Fabio Luisi, Andris Nelsons, Sir Roger Norrington and Sakari Oramo. She has played in the world's most prestigious concert halls, among them Carnegie Hall and Lincoln Center in New York, the Vienna Musikverein and Konzerthaus, the Salzburg Mozarteum, the Philharmonie in Berlin and Cologne, the Gasteig in Munich, the Amsterdam Concertgebouw, the Wigmore Hall and Royal Festival Hall in London, the Sydney Opera House, and Suntory Hall in Tokyo. Since the 2006/07 season she has been an artist in the 'Junge Wilde' series at the Konzerthaus in Dortmund.

In the 2008/09 season Patricia Kopatchinskaja, who is herself a composer, premiered Fazil Say's new violin concerto *1001 Nights in the Harem* in Germany, Austria, France, Japan, Turkey, and Italy, and also gave the first performance of Faradsh Karajev's new violin concerto. Her other engagements included tours with the Orchestre des Champs-Élysées and Philippe Herreweghe (in the Beethoven programme recorded here), the SWR-Orchester Stuttgart under Sir Roger Norrington, and the Russian State Symphony Orchestra, and debuts with the Stuttgart and Zurich Chamber Orchestras, the Orchestre Philharmonique de Radio France (Peter Eötvös, *Severn*), and many other ensembles. Her schedule took her notably to the Salzburg, Gstaad, Lisbon, Montpellier, Bregenz, Bremen, and Stuttgart Festivals.

Her long-term contract with the naïve label has already seen the release of a recital with her duo partner Fazıl Say and a live recording of the premiere of Say's Violin Concerto. Her earlier CDs feature music by the contemporary composers Johanna Doderer, Nikolai Korndorf, Dmitri Smirnov, and Boris Yoffe. Another recording is devoted to three contemporary Austrian violin concertos, by Zykan, Kühr, and Resch.

Patricia Kopatchinskaja plays a violin made by Giovanni Francesco Pressenda in 1834. She is a 'goodwill ambassador' for the 'Terre des Hommes' foundation, supporting special aid projects for needy children in Moldova.

philippe herreweghe CONDUCTOR

Philippe Herreweghe was born in Ghent and studied the piano at the Conservatory there before going on to study medicine and psychiatry. While still at medical school he founded Collegium Vocale Gent and attracted the attention of Nikolaus Harnoncourt and Gustav Leonhardt who subsequently invited him to collaborate in their recordings of the complete cantatas of Bach.

In an endeavour to do adequate justice to a repertory ranging from the Renaissance to modern and contemporary music, Philippe Herreweghe felt the need to create several ensembles of flexible size with which he has made more than sixty recordings for Harmonia Mundi, namely the Ensemble Vocal Européen (Renaissance polyphony), Collegium Vocale Gent (music of Bach and his forerunners), La Chapelle Royale (French Baroque music), and the Orchestre des Champs-Élysées (Classical and Romantic repertory).

Philippe Herreweghe frequently appears as guest conductor with such groups as the Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, the Mahler Chamber Orchestra, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Radio Kamer Filharmonie-Hilversum, and the Flanders Royal Philharmonic Orchestra, of which he is music director.

He was artistic director of the Saintes Festival from 1982 to 2002. He was voted Musical Personality of the Year in 1990, European Musician of the Year in 1991, and Cultural Ambassador of Flanders with his Collegium Vocale in 1993. Philippe Herreweghe was appointed Officier des Arts et Lettres in 1994, and named Doctor Honoris Causa of Louvain University in 1997. In 2003 he was appointed Chevalier de la Légion d'Honneur, and in October of that same year he was knighted by the King of the Belgians.

orchestre des champs-élysées

The Orchestre des Champs-Élysées devotes its activities to period-instrument performance of the repertory that runs from Haydn to Mahler. It was formed in 1991 on the joint initiative of Alain Durel, then director of the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, and Philippe Herreweghe. The orchestra was for several years ensemble in residence at the Théâtre des Champs-Élysées and the Palais des Beaux-Arts in Brussels. It has performed in most of the world's leading concert halls, including the Vienna Musikverein, the Amsterdam Concertgebouw, the Barbican Centre in London, the Munich Philharmonie, Berlin Philharmonie, and Cologne Philharmonie, the Alte Oper in Frankfurt, the Leipzig Gewandhaus, Lincoln Center in New York, the Parco della Musica in Rome, the Lucerne Auditorium, and the Dijon Auditorium. It has also performed in Japan, Korea, China, and Australia. The orchestra is placed under the direction of Philippe Herreweghe, but several other conductors have also been invited to appear with it, including Daniel Harding, Christian Zacharias, Louis Langrée, Heinz Holliger, Christophe Coin, and René Jacobs.

The Orchestre des Champs-Élysées was one of the first ensembles to create its own 'training orchestra'. Its musicians provide most of the teaching themselves. The JOA (Jeune Orchestre Atlantique), founded nearly ten years ago, is the only training scheme in Europe that enables young pre-professional musicians to tackle interpretation of the Classical and Romantic repertory on period instruments.

The Orchestre des Champs-Élysées, associated with the TAP-Scène Nationale and in residence in Poitou-Charentes, is funded by the French Ministry of Culture and the Poitou-Charentes Region. It is a member of FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés).

Highlights of the orchestra's discography include Mozart's Requiem and Mass in C minor; Beethoven's *Missa Solemnis* and Symphony no.9; Mendelssohn's *Elias*, *Paulus*, and *A Midsummer Night's Dream*; Brahms's *Ein deutsches Requiem*; Schumann's Piano Concerto, Cello Concerto, complete symphonies, and *Szenen aus Goethes Faust*; Berlioz's *Nuits d'été* and *L'Enfance du Christ*; Fauré's Requiem; Bruckner's Symphonies nos.4, 5 and 7, and Mass no.3; and Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*.

beethovens violinkonzert und romanzen

von robin stowell

Beethoven komponierte sein Violinkonzert D-Dur op. 61 1806 in Wien. Es entstand einige Jahre nach seinem nur fragmentarisch überlieferten Violinkonzert WoO 5 (1790/92) und seinen Romanzen in G-Dur op. 40 (1801/02) und F-Dur op. 50 (ca. 1798). Adressat war Franz Clement (1780-1842), wie das amüsante Wortspiel auf der Titelseite des Manuskripts zeigt: „Concerto par Clemenza pour Clement“. Die Freundschaft beruhte auf gegenseitiger Bewunderung und Respekt. Clement war 1802 bis 1811 Konzertmeister am Theater an der Wien, einer der wenigen Wiener Musiker, die der Komponist gelten ließ. Zudem war er ein früher Parteigänger Beethovenscher Kompositionen und stand unverkennbar unter deren Einfluss.

Das Jahr 1806 war ein relativ glückliches im Leben Ludwig van Beethovens. Beginnend mit der Waldstein-Sonate op. 53 entstand Schlag auf Schlag eine erstaunliche Reihe von Meisterwerken: die kleine, aber feine F-Dur-Sonate op. 54, die Symphonien 3 und 4 opp. 55 und 60, die Appassionata op. 57, das 4. Klavierkonzert op. 58, die drei Rasumowsky-Quartette op. 59, schließlich das Violinkonzert op. 61. Daneben komponierte Beethoven die ersten beiden Fassungen seiner einzigen Oper *Fidelio* und brachte das Tripelkonzert op. 56 weit voran. Er hatte begonnen, sich an seine Taubheit zu gewöhnen, und die Poesie und Heiterkeit seines Violinkonzertes strahlen eine Zufriedenheit aus, die uns in seinem turbulenten Leben selten begegnet.

Wie das Autograph zeigt, vollendete Beethoven sein Violinkonzert in so großer Eile, dass er kaum noch Zeit für Proben hatte. Unter dem Solo-Part ließ er drei Notensysteme frei, um Raum für Änderungen und Varianten zu haben. Clement brachte das Werk im Rahmen seines jährlichen Benefizkonzerts am 23. Dezember 1806 zur Uraufführung. Im August 1808 erschien es mit einer Widmung an Beethovens Freund Stephan von Breuning im Druck. Im selben Monat erschien auch Beethovens eigenhändige Bearbeitung für Klavier und Orchester mit einer Widmung an von Breunings Gattin Julie. Originalkadenzen der Violin-Fassung haben sich nicht erhalten. Als der Komponist, Pianist und Verleger Muzio Clementi einen Klavierauszug herausgab, ließ sich Beethoven jedoch dadurch anregen, nachträglich noch Kadenzen zu schreiben, von denen diejenige für den 1. Satz sogar die Pauke mit einbezieht. Die Aufnahme des Werks war gemischt. Der einflussreiche Kritiker Johann Nepomuk Möser ließ sich zwar positiv über seine Länge, „Originalität und mannigfaltigen schönen

Stellen“ aus, bemängelte aber, „dass der Zusammenhang oft ganz zerrissen erscheine, und dass die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten.“ Eine Wiederholung des Konzerts im folgenden Jahr soll Beethovens erstem Biographen Anton Schindler zufolge zwar erfolgreicher gewesen sein. Weitere Aufführungen in den nächsten drei Jahrzehnten sollten jedoch Seltenheitswert behalten. Die berühmten Interpretationen von Luigi Tomasini jr. (Berlin, 1812), Pierre Baillot (Paris, 1828), Henri Vieuxtemps (Wien, 1834) und Ulrich (Leipzig, 1836) waren die Ausnahmen der Regel. Das Werk wurde kaum beachtet. Es blieb dem 13-jährigen Joseph Joachim überlassen, dem Konzert unter Mendelssohns Leitung am 27. Mai 1844 in London zu einer Renaissance zu verhelfen, die für ihn zugleich zum Ausgangspunkt einer langjährigen und fruchtbaren Beschäftigung mit der Komposition wurde.

In seiner mittleren, „heroischen“ Periode nahm Beethoven viel vom militärischen Geist der zeitgenössischen französischen Musik, namentlich vom Tonfall der so genannten „Rettungsopern“ und der Violinkonzerte der Viotti-Schule auf. Die Parallelen zwischen den Marsch-ähnlichen Kopsätzen dieser Konzerte und dem pulsierenden Paukenmotiv bei Beethoven, das sich von den ersten Takten an in unterschiedlichsten Verwandlungen durch den Satz zieht, sind unverkennbar. Der einfache Gesang des Beethovenschen *Larghetto* erinnert an denjenigen der langsamen Sätze bei Viotti. Er geht nahtlos in ein Final-Rondo über, das seine Wurzeln in der Form des Variationen-Zyklus hat und, wie Owen Jander zeigen konnte, deutlich *chaconne*-Elemente integriert. Auch die Behandlung des Solo-Instruments weist auf französische Einflüsse hin, vor allem in den Seitensätzen. Boris Schwarz macht sie vor allem in Passagen mit gebrochenen Oktaven und Sexten dingfest, die an das Passagenwerk Viottis und Kreutzers erinnern. Doch sollte man auch den österreichischen Anteil nicht übersehen, nicht zuletzt Clements Musizier- und Kompositions-Stil selbst, wie er sich in seinem eigenen, knapp zwei Jahre vorher am 7. April 1805 ebenfalls in einem Benefiz-Konzert im Theater an der Wien uraufgeführten Konzert für Violine und Orchester in D-Dur manifestiert. Mit diesem Konzert hat Beethovens Opus 61 soviel gemein (Anlage, Länge, Instrumentation, Solo-Figurationen), dass es bewusst oder unbewusst unter dessen Einfluss gestanden haben muss.

Clement wurde vor allem für die technische Virtuosität und das Raffinement seines Spiels sowie für sein außerordentliches musikalisches Gedächtnis geschätzt. Die Rezensionen lassen erahnen, dass er sich mit seinem eleganten und geschmeidigen Stil von vielen seiner Zeitgenossen abhob, vor allem von anderen Geigern aus Beethovens Umkreis wie Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode, George Polgreen Bridgetower und Ignaz Schuppanzigh. Der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* führte 1805 aus, dass „nicht das markante, kühne, kraftvolle Spiel“ seine Stärke seien, nicht „das packende, überraschende Adagio, die Gewalt des Bogens und des Tons, die der Rode-Viotti-Schule eigen sind“. Clements Spiel sei vielmehr „von einer unbeschreiblichen Zartheit, Klarheit und Eleganz, von einer entzückenden Lieblichkeit und Reinheit... einer ganz eigenartigen Leichtigkeit, die den Anschein erzeugt, als würde er mit den unbeschreiblichsten Schwierigkeiten nur spielen, und von einer Selbstsicherheit, die ihn keinen Moment lang verlässt.“ Clement blieb seinem persönlichen Stil auch treu, als die Viotti-Schule begann, den Ton anzugeben, und er bezahlte dafür, indem er aus der Mode kam und in Armut starb. Es lohnt sich jedoch, sich die Hauptcharakteristika seines Stils noch einmal zu vergegenwärtigen, könnten sie doch zu einer Lesart des Beethovenschen Konzerts führen, der sich bisher nur wenige Interpreten zu stellen versuchten.

Patricia Kopatchinskaja und Philippe Herreweghe gewähren uns auf der Grundlage historischer Quellenforschung und unter Verwendung von Instrumenten der Entstehungszeit einen neuen Blick auf das Werk. So macht sich Kopatschinskaja vorsätzlich einige Eigentümlichkeiten des Clementschen Musizierens zu eigen, wie sie von den Zeitgenossen beschrieben werden. Sie spielt, den natürlichen Bogendruck nutzend, mit leichtem, silbrigem Strich und vollkommen ungezwungener Spontaneität. Sie hat mit einigen Varianten im autographen Notentext Versuche angestellt und kam so zu einem erweiterten Gespür für die Möglichkeiten, die diese keineswegs in Stein gemeißelte Komposition offen lässt. Dieser Rückgriff auf die Varianten und unterschiedlichen Schichten der Niederschrift legitimiert sich insofern, als der Entstehungsprozess des Violinkonzerts vom ersten Entwurf bis zur Drucklegung in seiner genauen Abfolge bis heute nicht restlos aufgeklärt ist. Zudem gibt es Hinweise, dass Beethoven den Notentext des Solo-Parts, wie er im Autographen und im Erstdruck zu lesen ist, nicht als definitiv ansah, und zwar vor allem, was die Bogenstriche betrifft.

Außerdem greift Kopatchinskaja auf eigene Arrangements der originalen Beethoven-Kadenzen für die Klavier-Fassung zurück. Dazu war es notwendig, die Violin-Stimme zweikanalig zu überblenden, um den vollstimmigen Klaviersatz auf der Violine zu realisieren. Von großer Bedeutung ist auch die Wahl fließender Tempi, die sich mehr oder weniger an den Metronom-Angaben orientieren [Allegro non troppo: Viertel = 126; Larghetto: Viertel = 60; Rondo: punktierte Viertel = 100], die Beethovens Schüler Carl Czerny für die Klavier-Fassung in seiner *Vollständigen theoretisch-praktischen Pianoforte-Schule* op. 500 (1839) überliefert, wobei er *tempo rubato* und andere Nuancen im Dienste ausdrucksvollen Spiels ausdrücklich zulässt. Diese raschen Tempi (besonders im 1. Satz und im Finale) sind die zeitlich Beethoven am nächsten liegenden Zeugnisse, die wir von seinem Autorenwillen haben. Ihre Berücksichtigung gibt Kopatchinskajas Interpretation einen erfrischend neuen Charakter, vor allem im Kopfsatz und im witzig-verspielten Finale. Das in sich ruhende *Larghetto* bekommt dadurch eine sanfte, zärtliche Einfachheit und Reinheit der Linie, die an Clement erinnern.

Auch die Romanzen werden hier in jener einfach-lyrischen Weise dargestellt, die typisch für die langsamen Sätze französischer Violinkonzerte des späten 18. Jahrhunderts ist. Wer mag, kann in ihnen bedeutende Vorläufer des *Larghetto*s aus Opus 61 sehen. Einige Forscher vermuten sogar, dass sie ursprünglich für das unvollendete Violinkonzert WoO 5 bestimmt waren. Basil Deane machte darauf aufmerksam, dass sie dieselbe Instrumentation verwenden, tonartlich in enger Verwandtschaft zum C-Dur des Fragments stehen, alle drei dem Frühwerk zuzurechnen sind, sich stilistisch ähneln und den gleichen Tonumfang aufweisen. Wie beim Violinkonzert op. 61 bewegt sich der Solopart bevorzugt im oberen Violin-Register und macht sich den vollen Klang des unteren Registers nur äußerst selten, dann aber mit großer Wirkung, zu Nutze.

Robin Stowell ist Verfasser der Werkmonographie *Beethoven: Violin Concerto* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998)

beethovens violinkonzertfragment

von otto biba

Viele Fragen, die Interpreten bewegen, lösen sich geradezu von selbst, wenn sie die Möglichkeit haben, unter wissenschaftlicher Anleitung die autographe Niederschrift des entsprechenden Werkes zu studieren. So ging es auch Patricia Kopatchinskaja bei der Vorbereitung dieser CD-Einspielung. Ist der unvollständige Stirnsatz eines Violinkonzertes in C-Dur von Ludwig van Beethoven, WoO 5, eine fragmentarische Komposition oder fragmentarisch überliefert, lautete ihre Frage. Sie suchte das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien auf, wo Beethovens Handschrift dieses Werkes verwahrt wird, und holte sich von diesem Manuskript die Antwort.

Da lagen fünf (später geheftete) Doppelblätter im Hochformat vor ihr: Die Notenlinien mit einer fünf-pratzigen Feder mit der Hand entsprechend „wellig“, also nicht gleichmäßig gerade, gezogen, die erste Seite vom Komponisten leer gelassen und dann 19 beschriebene Notenseiten, jede mit zwei Partitursystemen übereinander. Am Beginn, also am Oberrand der zweiten Seite, über dem ersten Partitursystem, hat Beethoven „Concerto“ geschrieben. In der Partitur hat Beethoven oben die Bläser, in der Mitte die Streicher (ungewöhnlich die geteilten Bratschen) und in der untersten Zeile erst die Solostimme notiert. Alles ist sauber geschrieben und macht den Eindruck einer Reinschrift; es ist keine Arbeitspartitur, sondern hier hat der Komponist, für den es keinerlei kompositorische Fragen mehr gab, ein für ihn sozusagen fertiges oder fertig konzipiertes Werk zu Papier gebracht. Es ist die Schrift eines jungen Menschen und ein Papierformat, das es in Wien damals nicht gegeben hat, wohl aber in Bonn. Vergleicht man Schriftcharakteristika, so ist die Niederschrift etwa in die Jahre 1790/92 zu datieren, also in Beethovens letzte Bonner Zeit, bevor er Ende Oktober 1792 nach Wien ging, um bei Joseph Haydn Unterricht zu nehmen.

Hat er diese Reinschrift abgebrochen? Mit größter Sicherheit nicht. Denn diese fünf Doppelblätter mit ihren zwanzig Seiten wirken wie die erste Lage einer Partitur. Die folgenden Lagen werden wieder jeweils fünf Doppelblätter gezählt haben. Daß Beethoven die Seite 20, also die letzte Seite der ersten Lage, bis an den Rand voll geschrieben und dann plötzlich auf der nächsten Seite (der nicht mehr vorhandenen Seite 21) nicht weiter geschrieben hat, ist sehr unwahrscheinlich. Da ist aber noch etwas zu sehen. Die Solostimme hat in diesem letzten auf Seite 20 enthaltenen Takt (Takt 259) einen Bindebogen, der über den Taktstrich hinaus geht und zum nächsten Takt auf der nächsten

Seite führt, die freilich nicht vor uns liegt: Wer nicht in einem Zug auf der nächsten Seite weiter schreibt, macht nicht einen so schwungvollen Bindebogen zur nächsten Seite hin. Kein Zweifel: Es gab mehr Seiten, mindestens eine zweite Lage, vielleicht noch mehr Lagen: War es ein kompletter erster Satz oder gar ein komplettes Violinkonzert? Wieviel von dieser Reinschrift ist in Verlust geraten? Bei Beethoven selbst oder nach seinem Tod? Bei der Versteigerung seines Nachlasses wurde unter der Nummer 182 ein „Satz eines unbekannten Violinkonzert“ angeboten. War es wirklich der ganze Satz oder doch nur das vorhandene Autograph und somit einer der vielen Schlampigkeitsfehler in der Auflistung des Nachlasses? Daß Beethoven selbst die weiteren Lagen verloren hat (ebenso wie sein ganzes ebenfalls aus dieser Jugendzeit stammendes Oboenkonzert) ist im übrigen bei seinen oftmaligen Übersiedlungen und chaotischen Haushaltszuständen leicht nachzuvollziehen.

Mehr Auskünfte gibt uns das Autograph nicht. Aber das sind schon sehr viele, und auch die Fragen, die sich im Anschluß an diese Informationen aufdrängen, sind hilfreich. Denn sie lassen uns daran erinnern, dass der junge Beethoven Mitglied der Bonner Hofkapelle war, in der es zwei hervorragende Geiger gab: den Konzertmeister Franz Anton Ries und den Primgeiger Andreas Romberg. Beethoven hat in dieser Zeit für die Bonner Hofkapelle etliche Werke, darunter zwei große Kantaten, geschrieben. Nichts war nahe liegender, als für den Konzertmeister oder den hervorragenden Primgeiger ein Konzert zu schreiben. Warum soll es also nicht ein ganzes Violinkonzert gewesen sein?

1879 wurde das, was vom ersten Satz des Konzertes überliefert ist, also die Exposition und der Beginn der Durchführung mit einer zum Satzende führenden Ergänzung durch Josef Hellmesberger im Wiener Verlag Friedrich Schreiber veröffentlicht. Hellmesberger (1828-1893) war Mitglied der K. K. Hofmusikkapelle, Konzertmeister des Hofopernorchesters und der Wiener Philharmoniker sowie Primarius eines berühmten, nach ihm benannten Streichquartetts. Sein Vater (und Lehrer) war Schüler des Beethoven nahe stehenden Geigers Joseph Böhm gewesen. Solche musikalische Traditionen hinterlassen ihre Spuren und sind wohl der Grund dafür, dass trotz etlicher späterer Komplettierungsversuche Josef Hellmesbergers Ergänzung dieses fragmentarisch überlieferten Konzertsatzes die überzeugendste geblieben ist.

patricia kopatchinskaja VIOLINE

Patricia Kopatchinskaja wurde in Moldawien geboren. Beide Eltern sind Musiker. Sie studierte Komposition und Violine in Wien und Bern. Im Jahr 2000 gewann sie den Internationalen Henryk Szeryng-Wettbewerb in Mexiko, 2002 den hochdotierten „International Credit Suisse Group Young Artist Award“. 2002/3 vertrat sie Österreich in der Konzertreihe „Rising Stars“ mit Auftritten in vielen Weltmetropolen. 2004 wurde ihr der „New Talent - SPP Award“ der European Broadcasting Union (EBU) verliehen und 2006 der „Förderpreis Deutschlandfunk“. Ihre Tournee als Gastdirigentin und Solistin mit dem Australian Chamber Orchestra wurde von den Lesern des Australischen Limelight Magazine zur besten Chamber Music Performance 2007 gewählt. Patricia Kopatchinskaja konzertiert mit führenden Orchestern (u.a. den Wiener Philharmonikern und Symphonikern, dem Philharmonia Orchestra London, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, SWR-Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Deutsche Kammerphilharmonie, Mahler Chamber Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, NHK Symphony Orchestra Tokyo und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen) und Dirigenten (u.a. Andrey Boreyko, Bertrand de Billy, Vladimir Fedoseyev, Philippe Herreweghe, Mariss Jansons, Neeme und Paavo Järvi, Andrew Litton, Fabio Luisi, Andris Nelsons, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo). Sie tritt in den großen Konzertsälen der Welt auf, u.a. in der Carnegie Hall und im Lincoln Center New York, im Wiener Musikverein und Konzerthaus, im Salzburger Mozarteum, in den Philharmonien von Berlin, Köln und München, im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Wigmore und Royal Festival Hall, in der Suntory Hall Tokio und im Sydney Opera House. Seit 2006/07 ist sie Künstlerin der renommierten Konzertreihe Junge Wilde im Konzerthaus Dortmund.

2008/09 bringt Kopatchinskaja, die auch selbst komponiert, Fazil Says neues Violinkonzert *Tausend und eine Nacht im Harem* in Deutschland, Österreich, Frankreich, Japan, Italien und der Türkei zur Erstaufführung. Auf ihrem Terminkalender stehen die Uraufführung des neuen Violinkonzerts von Faradsch Karajev, Tourneen mit dem Orchestre des Champs-Élysées unter Philippe Herreweghe (Werke von Beethoven, einschließlich CD-Aufnahmen), dem SWR-Orchester Stuttgart unter Sir Roger Norrington und dem Russischen Staatlichen Sinfonieorchester sowie die Debuts mit dem Stuttgarter und Zürcher Kammerorchester, dem Orchestre Philharmonique de Radio France mit Peter Eötvös' Violinkonzert *Seven* und vieles andere mehr. Sie gastiert unter anderem bei den Festivals von Salzburg, Gstaad, Lissabon, Montpellier, Bregenz, Bremen und Stuttgart. Im Rahmen eines langfristigen Vertrags mit dem

französischen Label naïve erschienen bereits CDs mit ihrem Duo-Partner Fazıl Say und der Mitschnitt der Uraufführung seines Violinkonzerts. Zuvor spielte sie für das Label col legno eine Anthologie zeitgenössischer Violinkonzerte aus Österreich (Gerd Kühr, Gerald Resch und Otto M. Zykan) sowie für andere Labels weitere Werke zeitgenössischer Komponisten ein (Johanna Doderer, Nikolai Korndorf, Dmitri Smirnov, Boris Yoffe). Patricia Kopatchinskaja spielt eine Violine von Giovanni Pressenda aus dem Jahre 1834. Sie ist Good-Will-Botschafterin der Stiftung *Terre des Hommes* und unterstützt vor allem Hilfsprojekte für Not leidende Kinder in Moldawien.

philippe herreweghe DIRIGENT

Am das Klavierstudium am Konservatorium seiner Heimatstadt Gent schloss Philippe Herreweghe eine zweite Ausbildung in den Fächern Medizin und Psychiatrie an. Während dieser Universitätsjahre gründete er das Collegium Vocale Gent, mit dem er die Aufmerksamkeit Nikolaus Harnoncourts und Gustav Leonhardts erregte. Beide luden das Ensemble ein, an ihrer legendären Gesamtaufnahme der Bach-Kantaten mitzuwirken.

Um ein Repertoire, das sich von der Renaissance bis zur Moderne und Zeitgenössischer Musik erstreckt, adäquat interpretieren zu können, gründete Herreweghe mehrere Ensembles unterschiedlicher Besetzung, mit denen er knapp 60 Tonträger für *Harmonia Mundi* einspielte: das Ensemble Vocal Européen, das Collegium Vocale Gent (für die Musik Bachs und seiner Vorläufer), La Chapelle Royale (für französische Barockmusik) und das Orchestre des Champs-Élysées (für Klassik und Romantik).

Als Gastdirigent wird Philippe Herreweghe regelmäßig vom Concertgebouw Orchester Amsterdam, Mahler Chamber Orchestra, Gewandhaus-Orchester Leipzig und der Rundfunk-Kammerphilharmonie Hilversum (seit 2008/09 als fester Gastdirigent) eingeladen. Seit 1999 leitet er das Königliche Philharmonische Orchester von Flandern. 1982 bis 2002 war er Künstlerischer Leiter des Festivals im französischen Saintes.

Zu seinen zahlreichen Auszeichnungen gehören die Titel der *Personnalité musicale* (1990), des *Musicien européen* (1991), des Kulturbotschafters von Flandern (seit 1993, gemeinsam mit dem Collegium Vocale Gent), des *Officier des Arts et Lettres* (1994), des Doktors h.c. der Universität Löwen (1997) und des *Chevaliers* der Ehrenlegion (2003). Im Oktober 2008 wurde Philippe Herreweghe vom belgischen König in den Adelsstand erhoben.

orchestre des champs-élysées

Das Orchestre des Champs-Élysées interpretiert Werke von Haydn bis Mahler auf Instrumenten ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Es wurde 1991 von Alain Durel, dem Intendanten des Théâtre des Champs-Élysées, und Philippe Herreweghe gegründet und war über viele Jahre hinweg Hausorchester des berühmten Pariser Theaters sowie des Palais des Beaux-Arts in Brüssel. Darüber hinaus trat es in allen bedeutenden Konzertsälen der Welt auf: im Wiener Musikverein, Amsterdamer Concertgebouw, Londoner Barbican Centre, Münchner Gasteig, Leipziger Gewandhaus, New Yorker Lincoln Center, Kultur- und Kongresszentrum Luzern, in den Philharmonien von Köln und Berlin, im Parco della Musica Rom, Auditorium von Dijon und vielen anderen. Ausgedehnte Tourneen führten es durch Japan, Korea, China und Australien. Unter der künstlerischen Oberleitung von Philippe Herreweghe wurden Dirigenten wie Daniel Harding, Christian Zacharias, Louis Langrée, Heinz Holliger, Christophe Coin und René Jacobs eingeladen.

Das Orchestre des Champs-Élysées ist eines der ersten Ensembles, das mit dem Jeune Orchestre Atlantique vor fast 10 Jahren seine eigene Nachwuchsförderungs-Einrichtung schuf. Das JOA ist das einzige Jugendorchester Europas, in dem junge Menschen vor Antritt einer professionellen Karriere klassisch-romantisches Repertoire auf Instrumenten der Entstehungszeit erarbeiten können. Den Lehrkörper stellen die Musikerinnen und Musiker des Mutterorchesters.

Das Orchestre des Champs-Élysées ist dem Kulturzentrum TAP-Scène nationale in Poitiers angeschlossen und hat seinen Sitz im Département Poitou-Charentes. Es wird vom französischen Kulturministerium und der Region Poitou-Charentes subventioniert und gehört der FEVIS (*Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés*) an.

Aus seiner umfangreichen Diskographie seien folgende Einspielungen herausgegriffen: Mozarts *Requiem* und C-Dur-Messe, Beethovens *Missa solemnis* und 9. Symphonie, Mendelssohns *Elias*, *Paulus* und *Sommernachtstraum*, Brahms' *Requiem*, Schumanns Cello- und Klavierkonzert, Symphonien und *Faust-Szenen*, Berlioz' *Les Nuits d'été* und *L'Enfance du Christ*, Faurés *Requiem*, Bruckners Symphonien Nr. 4, 5 und 7 sowie die Messe Nr. 3 und Mahlers *Des Knaben Wunderhorn*.

also available | également disponibles

beethoven, bartók, ravel, say
Sonatas & Romanian Folk Dances
with Fazıl Say
V 5146

say
1001 Nights in the Harem
with Luzerner Sinfonieorchester, John Axelrod
Burcu Soysev, Aykut Köseleli,
Celalettin Biçer, Fazıl Say
V 5147

Recording producer and editing: Jean-Pierre LOISIL

Recording engineers: Thomas DAPPELO

Sound assistant: Étienne GROSSEIN

Naïve classique, Director: Didier MARTIN dmartin@naive.fr

Recorded in October 2008 at the Arsenal de Metz (France)

Live and studio recording

Recording system

Preamplifier: Millenia HV-3D, DAD AX 24

A/D Converter: DAD AX 24

Microphones: Neumann TLM50, DPA 4003, DPA 4006,

Neumann TLM170, Neumann U87, Neumann KM140, Schoeps Mk4V

Recorded and edited using Pyramix

Articles and biographies translated by Michel CHASTEAU (French),

Charles JOHNSTON (English), Boris KEHRMANN (German), Marie-Stella PARIS (French)

Photos: © Marco BORGREVE, p.35 © Christian LEGAY

Artwork: naïve

www.patriciakopatchinskaja.com www.kaechartists.com www.orchestredeschampseelysees.com

Thanks to : Michèle PARADON, Pierre CHOFFE, Eva COUTAZ

© & © 2009 Naïve V 5174



Arsenal - Metz



ARSENAL

C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement en octobre 2008.

Avec l'Arsenal réinventé en 1989 par Ricardo Bofill dans un ancien arsenal militaire du XIX^e siècle, Metz offre à l'Europe l'une des plus belles salles pour la musique que le génie actuel de l'architecture a produites. La Grande Salle en constitue l'élément majeur – 1350 places encadrent la scène et les artistes. Des frontons, pilastres, colonnes de bois, hêtre clair et sycomore griffés de lignes de laiton doré, enrichissent l'acoustique et suscitent une atmosphère d'extrême harmonie.

Ouvert à toutes les musiques, l'Arsenal l'est aussi à toute la danse, à toutes les cultures. Un public éclectique y croise les plus grands artistes du monde.

It was in this prestigious setting that this recording was made in October 2008.

With the Arsenal, reinvented by Ricardo Bofill in 1989 in a former military arsenal of the nineteenth century, Metz offers Europe one of the finest concert halls that this genius of modern architecture and acoustics has produced. The Main Auditorium constitutes the principal element – 1350 seats surround the stage and the artists. Pediments, pilasters, wooden columns, light beech and sycamore stamped with lines of gilded brass enrich the acoustic and create an atmosphere of great harmony.

The Arsenal is open to every kind of music, but also to every kind of dance and every kind of culture. An extremely diversified audience encounters the world's finest artists there.

Diese Aufnahme wurde im Oktober 2008 im renommierten Metzger Arsenal eingespielt. Mit dem Arsenal, 1989 durch Umnutzung eines alten Zeughauses aus dem 19. Jahrhundert entstanden, hat Ricardo Bofill einen der schönsten europäischen Konzertsäle der jüngeren Architekturgeschichte geschaffen. Im Mittelpunkt steht der Große Saal, der 1350 Zuhörern rund um die Bühne und die Künstler Platz bietet. Giebel, Pilaster, Holzsäulen, Tafelungen aus hellem Buchenholz und Sykomore in vergoldeten Messing-Fassungen schaffen eine warme Akustik und harmonische Atmosphäre.

Das Arsenal stellt allen Musikrichtungen, dem Tanz und allen Weltkulturen offen. Ein gemischtes Publikum trifft hier auf die bedeutendsten Künstler aus aller Welt.

www.mairie-metz.fr/arsenal

