

3. SINFONIE IN ES-DUR

OPUS 55 «EROICA»

LUDWIG VAN BEETHOVEN



3. SINFONIE IN ES-DUR

OPUS 55 «EROICA»

LUDWIG VAN BEETHOVEN

3. SINFONIE IN ES-DUR

Inhalt *Contents*

Titelliste	5
<i>Tracklist</i>	5
<hr/>	
Mythos, Macht und Material: Beethovens «Eroica» zwischen Zeitgeist und kompositorischer Autonomie	6
<i>Myth, might and material: Beethoven's Eroica symphony between zeitgeist and artistic autonomy</i>	18
<hr/>	
Anselm Hartinger im Gespräch mit Rudolf Lutz	12
<i>Anselm Hartinger in discussion with Rudolf Lutz</i>	24
<hr/>	
Die Künstler in dieser Aufnahme	16
<i>Artists in this recording</i>	28
<hr/>	
Impressum	31
<i>Credits</i>	31
<hr/>	

CD**0:48:31**

Titelliste
Tracklist

01	I. Allegro con brio	16:32
02	II. Marcia funebre (Adagio assai)	14:17
03	III. Scherzo (Allegro vivace)	05:45
04	IV. Finale (Allegro molto – Poco andante – Presto)	11:53

3. SINFONIE IN ES-DUR

Mythos, Macht und Material: Beethovens «Eroica» zwischen Zeitgeist und kompositorischer Autonomie

GENESE

Ludwig van Beethovens Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 weist eine Entstehungsgeschichte auf, die den Meister inmitten seiner von musikalischen Herausforderungen wie politischen Rahmenumständen geprägten Werkstatt zeigt. Dass gerade diese Sinfonie von Beginn an mit konkurrierenden Deutungen überfrachtet wurde, hat der impulsive Geheimniskrämer und notorische Spurenverwischer Beethoven selbst befördert, was manche Zusammenhänge der Werkkonzeption nur bedingt rekonstruierbar macht. Ausweislich erhaltener Skizzenbücher und Zeugnisse seines Schülerkreises begann Beethoven im Sommer 1802, an einer dritten Sinfonie zu arbeiten – ein Vorhaben, das im Zusam-

menhang mit der Vollendung seiner ebenfalls in Es-Dur stehenden Klaviervariationen op. 35 steht, die wiederum auf die 1801 komponierte Ballettmusik «Die Geschöpfe des Prometheus» zurückgehen. Aus der Ouvertüre dieses von der Veredlung des Menschen durch die Kunst kündenden und damit für einen wichtigen Schaffensimpuls Beethovens repräsentativen Werkes stammen womöglich nicht nur die wuchtigen Eingangsschläge des Kopfsatzes – sie wirkt insgesamt wie ein komprimierter Sinfoniesatz, der die Energie und den Schichtenreichtum der späteren «Eroica» andeutet.

Nachdem er sich zwischenzeitlich anderen Vorhaben wie dem Oratorium «Christus am Ölberg» zugewandt hatte, ging Beethoven im Winter 1803/04 an die nähere Ausarbeitung und Ver-

vollständigkeit. Der heute so präsenste Titel «Sinfonia eroica» geht dabei erst auf den Erstdruck von 1806 zurück; Beethoven selbst hatte noch im August 1804 in einem Brief an seinen Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel bestätigt, dass er beim Komponieren den grossen Korsen im Sinn hatte. Obwohl er irgendwann nach dessen eigenhändiger Kaiserkrönung am 2. Dezember 1804 die auf Bonaparte weisende Widmung demonstrativ ausradierte, blieb ein an anderer Stelle des Materials platzierter Verweis auf «Napoleon» stehen. Wie genau sich zwischen Sommer 1804 und Oktober 1806 Beethovens diesbezügliche Vorstellungen sortierten, können wir nur vermuten. Dass die in der Besetzung Wiens durch die Grande Armee 1805 kulminierenden, jedoch tatsächlich seit den 1790er-Jahren andauernden Auseinandersetzungen zwischen dem revolutionären Frankreich und dem österreichischen Kaiserstaat auch die Loyalitäten Beethovens einem fortgesetzten Stresstest unterzogen, vermag man sich jedoch vorzustellen. Mit der geschickten (Um-)Widmung an seinen Gönner Fürst Lobkowitz fand Beethoven einen eleganten Ausweg, wobei in der Formulierung «festeggiare il sovvenire di un grand'uomo» die elegische Rückschau gegenüber dem panegyrischen Lobpreis in den Vordergrund trat. In Lobkowitz' Wiener Stadtpalais erklang das

Werk dann im Juni 1804 in einer privaten Voraufführung, was dem von Stefan Weinzierl auch klangakustisch rekonstruierten Raum den Beinamen «Eroica-Saal» eintrug. Spätestens mit der öffentlichen Erstdarbietung am 7. April 1805 im Theater an der Wien trat das Werk seinen internationalen Siegeszug an. Der mit einem eher soldatischen Geschmack ausgestattete Napoleon hat es womöglich nie in Gänze gehört.

WERK

Jenseits der Widmungsfragen steht Beethovens Sinfonie Nr. 3 für einen alle Konventionen sprengenden Anspruch, der die «Eroica» zum eigentlichen Gründungsstück der modernen Sinfonik werden lässt. Dabei macht es einen Teil der Kunst und Haltung Beethovens aus, dass die Sinfonie nicht mit den gattungsbezogenen Errungenschaften der klassischen Vorbildepoche oder bestimmten kontrapunktischen Techniken Bachs und seiner Zeit bricht, sondern sie sowohl quantitativ wie qualitativ radikalisiert und so für einen weit darüber hinausweisenden Gestaltungswillen fruchtbar macht. Beethovens Musik klingt so immer wieder

nach Haydn'scher Vitalität, dem späten Mozart des «Don Giovanni» und der g-Moll-Sinfonie oder selbst Carl Philipp Emanuel Bach, trägt in deren Satztypen, Sequenzmodelle und abschnittsbezogene Lösungen jedoch eine bisher ungekannte Energie und strategische Massierung hinein, die man durchaus mit jener Entgrenzung der militärischen Möglichkeiten vergleichen kann, die den noch im Ancien Régime geschulten Artillerieoffizier Bonaparte an die Spitze der Mobilisierung ganzer Gesellschaften treten liess. Hierin liegt womöglich über die ambivalente Haltung Beethovens zu Napoleon hinaus eine gemeinsame Generationserfahrung, die auch dem noch im Hofdienst des geistlichen Kurfürstentums Köln angelernten Musikantensohn zuvor undenkbar Perspektiven der Selbstverwirklichung eröffnete. Wie plötzlich dieser Wandel erfolgte, lässt sich daran ablesen, dass in den drei Jahren zwischen Konzeption und Drucklegung der Sinfonie Beethovens jahrhundertalte Bonner Herkunftswelt in den Stürmen von Revolution, Reichsdeputationshauptschluss und Rheinbundgründung versank...

Beethoven war sich dieser neuartigen Anforderung an seine Ausführenden und Zuhörer bewusst, legte er Veranstaltern im Vorwort der Erstausgabe doch nahe, seine Sinfonie, da sie

«länger als üblich» sei, eher am Beginn eines Konzertes zu platzieren, damit das Publikum ihre Wirkung noch bewältigen könne. In der Tat stellte eine Stücklänge von knapp einer Stunde alles in den Schatten, was die Gattung Sinfonie bis dato hervorbrachte. Beethovens besondere Leistung liegt dabei darin, dass diese Länge kaum je als unmotivierte Ausdehnung erscheint, sondern selbst die weiträumige Exposition des Kopfsatzes ihre innere Notwendigkeit hat und der Satz nach einer Art doppelter Durchführung sogar überraschend zügig ans Ende gelangt. Den in der Schicksals-tonart c-Moll angesiedelten Verlauf eines Trauerzuges gewissermassen in Echtzeit mitzerleben, benötigt zwingend einen gewissen kompositorischen Raum. Nach dem über schwankendem Grund kompakt pulsierenden Scherzo zieht dann der als Variationsfolge ohnehin abwechslungsreiche Schlusssatz so zielstrebig seine Bahn, dass Beethoven noch Zeit findet, in einem Poco Andante von traumhafter Schönheit zu schwelgen. Überhaupt ist es die souveräne Kombination kontrastreicher Elemente sowohl auf engstem Raum wie auf langer Wegstrecke, die die «Eroica» Takt für Takt zu einem erregenden Erlebnis macht. Trotzige Tutti und hymnische Melodiezüge werden von schelmischen Flöten hinweggelächelt, battaglia-

artige Kanonaden wechseln sich mit tänzerischen Episoden und luftigen Harmoniemusiken ab. Als Meister der klingenden Farben und Reliefs vermag Beethoven ebenso mit breitem Pinsel aufzutragen wie feinste Schattierungen einzufangen. Sein musikalischer «Aufmarschplan» schliesst in aller Logik der Tonarten und Modulationen beständige Überraschungen ein, und es macht womöglich den «klassischen» Charakter der Beethoven'schen Tonsprache aus, dass er im Moment ihrer gültigen sinfonischen Ausformulierung bereits mit den selbstgeschaffenen Formmustern und Hörerwartungen spielt. Unverkennbar «klassisch» ist auch, dass die Sinfonie auf mehreren Ebenen wahrgenommen werden kann – als erzählende Programmfolge und Tableau widerstreitender Emotionen ebenso wie als Resultat genialer Materialdisposition und höchster musikalischer Handwerkskunst.

DEUTUNG

Welche Deutung wird nun diesem gewaltigen Entwurf tatsächlich gerecht? Und was können wir ihm heute über die stupende kompositorische Qualität hinaus abgewinnen? Zunächst einmal kommt

man an der von Beethoven bezeugten und durch Aussagen seines Umfeldes beglaubigten Beziehung zu Napoleon nicht vorbei. Auch die Herleitung der Sinfonie aus dem «Prometheus»-Material macht vor diesem Hintergrund Sinn – passen doch Beethovens ausgeprägtes Interesse an der antiken Mythologie und die Identifikation mit dem lichtbringenden und von den arrivierten Göttern verfolgten Prometheus bestens zum Staatskult des postrevolutionären Frankreich, der Napoleon zunächst nach einer Wiederauflage des römischen «Konsulats» streben liess und es seinen Anhängern später erlaubte, den 1804 gekrönten Kaiser als neuen «Augustus» zu verklären. Dass der 1821 auf Napoleons Tod angesprochene Beethoven einer anekdotischen Überlieferung zufolge insistierte, für diesen Anlass bereits längst die geeignete Musik geschrieben zu haben, weist ebenfalls darauf hin, dass in die Eroica mehr als nur Spuren der Auseinandersetzung mit dem charismatischen Soldatenkaiser eingegangen sind. Die zuweilen vermutete Identifikation mit dem im Oktober 1806 gefallenem preussischen Musikerprinzen Louis Ferdinand erscheint demgegenüber mehr als willkommene Camouflage. Heinrich Schenker und andere haben stattdessen einen Bezug zu Beethoven selbst hergestellt, wonach die Eroica

gewissermassen das «Heldenleben» eines Künstlers beschreibt, wobei offenbleibt, ob damit innere Kämpfe bis hin zu Beethovens zunehmender Taubheit oder doch äussere Umbrüche gemeint sind. Der Herausgeber Barry Cooper sieht in der Folge der Sätze ohnehin vier Stadien eines beschreibenden Epos am Werk, die vom Leben eines kämpferischen Protagonisten über dessen Tod und die folgende Auferstehung schliesslich bis zu seiner Apotheose auf dem Parnass reichen – wobei Letzteres dann ebenso einer klassizistischen Version der auch Musikern geweihten altfranzösischen «Tombeaus» und «Apotheoses» eines Couperin oder Marais entspräche, wie die Revolutionsmusiker eines Gossec den Trauermarsch des zweiten Satzes vorbereitet haben. Die erhebliche Schwierigkeit, in den Jagdklängen des Scherzo Auferstehungsfanfare wahrzunehmen oder die kapriziöse Anlage der Schlussvariationen als Parnassbesichtigung aufzufassen, macht allerdings deutlich, dass allzu abbildende Konzepte in Beethovens eigenen Gesetzen gehorchendem Schaffenskosmos nicht verfangen und – einem Gedanken Louis Lockwoods folgend – in der Marcia funebre eher eine Idealvorstellung denn eine konkrete Person zu Grabe getragen wird.

Dies nun könnte eine Deutung sein, die unserer von der Wiederkehr altautoritärer Machtkonzepte samt dem Krieg als Mittel der Politik gezeichneten Zeit gut zu Gesicht stünde. Den von Beethovens finaler Widmung nahegelegten Gedanken der erinnernden Verabschiedung einer Heldengestalt könnte man über das Durchstreichen des Namens Napoleon hinaus als generelle Distanzierung von jenem Wirken geschichtsmächtiger Warlords und Strongmen lesen, bei denen der Preis des gewaltsamen Fortschritts regelmässig dessen Segnungen übersteigt. Der ausgedehnte Trauermarsch wäre dann zugleich ein Requiem für alle Opfer dieser Ambitionen und Umbrüche. Hier nun könnte die Anlage des Finalsatzes als Fingerzeig dienen, dessen elftaktige Eröffnungskaskade ja eindeutig als operistische Einleitungsgeste zu verstehen ist, auf die dann aber kein pathetischer Auftritt folgt, sondern der verschmitzt leise Pizzicato-Beginn einer gänzlich unpräntiösen Tonfolge. So also geht geschichtsbewusster Humor à la Beethoven: Auf der mit maximalem Aplomb bereiteten Bühne nehmen weder Kaiser noch Kriegshelden Platz, sondern ein charmant grantelnder Schalk von der Art eines Josef Hader, der einen hintersinnigen Witz macht und ins launige Fabulieren gerät. Am Ende des Satzes beginnen dann

zur rahmenden Wiederkehr der Streicherunisoni Vorhang und Bühnenwände gänzlich ohne Protagonist zu tanzen – eine musikalisch unübertroffene Bejahung des in dauernder Veränderung begriffenen und alle Politik überdauernden Daseins. Das bewegliche Klangbild historischer Instrumente lässt uns dabei hinter aller martialischen Wucht auch die funkelnde Eleganz dieser Sinfonie wahrnehmen, die letztlich nichts anderes auszurufen scheint als das autonome Kaiserreich der Musik.

Anselm Hartinger, 2022

3. SINFONIE IN ES-DUR

Anselm Hartinger im Gespräch mit Rudolf Lutz

AH Was fasziniert dich an Beethovens Tonsprache?

RL Über Beethoven zu sprechen, löst bei mir so viel Begeisterung aus, dass es gar nicht leicht ist, da etwas herauszuheben. Zunächst kommt mir meine Grossmutter in den Sinn, die eigentlich Sängerin und Pianistin werden wollte und mir mit viel Emphase Beethovens Motivik nahebrachte. Wir haben beim gemeinsamen Mittagessen öfters die Eroica gehört, und von daher verbindet sich Beethoven bei mir auch mit feinen Fleischspeisen und köstlichem Gemüseintopf... Im Studium begegnete ich dem Meister in den ausbildungstypischen Sonaten; dabei waren generell Brahms und Beethoven meine Favoriten, während ich Bach und

Mozart erst später richtig schätzen lernte. Gerade in der Kammermusik Beethovens nahm mich die Präzision seiner Tonsprache schon früh gefangen.

Was ich jetzt als Beethoven-Liebhaber und langjährig Spielerfahrener an ihm so schätze, ist die Fähigkeit, aus einem manchmal einfach scheinenden thematischen Kern heraus immer neue Folgerungen abzuleiten – so wie man einen konzentrierten Sossenfond einkocht, um daraus herrliche Gerichte zuzubereiten. Der eröffnende Dreiklang der Eroica ist dafür ebenso ein Beispiel wie die ganze 9. Sinfonie – diese von Bach, seinen Söhnen, Haydn und Mozart übernommene Entwicklungstechnik verbindet sich bei Beethoven mit einem feinen Gespür für formale Zusammenhänge sowie einer radikalen Sprengkraft der motivischen

Erfindung. Das ist wirklich eine neue Welt, die sich in der Eroica erstmals Bahn bricht.

Wenn ich sehe, wie Beethoven einzelne Akkorde zelebrieren, aber auch plötzlich in zarteste Äusserungen übergehen kann, dann rückt er mir als Mensch und Künstler sehr nahe. Ich glaube, dass diese Verbindung von elementarer Wucht und intensiver Zärtlichkeit auf die sensiblen Seelen seiner adligen Förderer und weiblichen Verehrer grossen Eindruck machte – diese vielschichtige Faszination versuche ich musikalisch umzusetzen.

AH Welche Stellung nimmt für dich die Eroica in Beethovens Œuvre und Entwicklung ein?

RL *Ich kenne Beethovens Entwicklung nicht lückenlos, nehme aber doch gewisse Linien und Zäsuren wahr. Wenn man etwa das Klaviertrio op. 1 Nr. 1 von 1795 spielt, dann ist das noch sehr klassisch, aber man spürt bereits den Druck, Satzanlagen auszuweiten und in Richtung einer romantischen Eigenbezogenheit zu transformieren. Der Anfang der Eroica mit den zwei wuchtigen Schlägen wirft dann alle Konventionen einer langsamen Einleitung über Bord, und mit dem in die Dreiklangsfolge eingefügten Cis – einem veri-*

tablen «Knick» in der thematischen Linie – zieht Beethoven uns sowohl den Boden unter den Füssen weg wie er uns gleichzeitig mit Schwung über diesen Abgrund hinwegreisst. Dann natürlich die massive Ausweitung der Länge – ein Werk von mehr als 50 Minuten –, bei der allein der Kopfsatz so viel Raum einnimmt wie manche komplette ältere Sinfonie, war ebenso grundstürzend wie die Einbeziehung eines Trauermarsches, der seine Vorbilder aus der französischen Revolutionsmusik allerdings weit in den Schatten stellt. Beethoven lässt hier eine eruptive Besessenheit erkennen, ohne Wenn und Aber die eigenen Ideen umzusetzen. Die in der Mitte des Trauermarsches hörbaren «Schrecken des Todes» lassen kaum Raum für glättende Kompromisse; ich habe dem Orchester diese Radikalität in aller Freundlichkeit auch abgefordert.

AH Du hast dich in den letzten Jahren vor allem mit Bach und der Musiksprache des Barock auseinandergesetzt. Was bedeutet diese Prägung für deinen Beethoven-Zugang, und was kann ein daran geschultes Originalklang-Ensemble da einbringen?

RL *Beethovens Eroica aufführen zu können, war für mich ein grosses Lebensgeschenk. Dass*

ich dabei mit der erweiterten Kerngruppe «meines» Orchesters arbeiten konnte, erlaubte es mir, ohne Rückspiegel und Handbremse diesen futuristischen «Alltimer» zu steuern – die ausgeprägte Bereitschaft und Neugier unserer bewährten Fahrgemeinschaft war der vielleicht wichtigste Erfolgsgarant. Dabei machte ich wieder einmal die faszinierende Erfahrung, dass sich klanglich-dynamische Details mit schlankerer Besetzung und authentischem Instrumentarium viel natürlicher ausführen lassen. Mit einem solchen Apparat vermeidet man die typische «Überfettung» mancher moderner Sinfonik; Wucht und Beweglichkeit kommen organisch zusammen.

Mit einem an Bach geschulten Ensemble wird auch die Bedeutung des Thomaskantors für Beethoven – etwas, das man sonst als musikhistorische Fussnote eher so mit «abbucht» – sinnlich erlebbar. Beethovens Fugati und Sequenzpassagen werden von uns mit besonderer Emphase dargeboten – wir sind da gewissermassen «zu Hause» und gewinnen ebenso wie er aus diesen Traditionsidiomen die nötige Kraft, um die umgebenden romantischen Kraterlandschaften zu erklettern.

Zudem erhält Beethoven bei einem solchen Zugang seine oft unterschätzte vokale Qualität zurück. So habe ich alle wichtigen Themen für

mich «betextet», was wunderbar funktioniert und eine zärtliche Kantabilität erblühen lässt, die es als Gegengewicht zu den disruptiven Energien und überraschenden Brüchen der Musik unbedingt braucht.

AH Komponiertes Heldenleben oder sinfonische Grossform – wie siehst du das Verhältnis von musikalischer Logik und deutendem Programm bei Beethoven und besonders in der Eroica?

RL Ich habe natürlich wie immer Hintergründe und biographische Annäherungen studiert, die mich schon im Frühwerk bestimmte Charakterzüge Beethovens erkennen lassen. Wenn bereits Haydn seinen Schüler Beethoven augenzwinkernd als «Grossmogul» bezeichnete, dann sagt das eine Menge auch über seinen Werkstil aus. Eine gewisse primadonnenhafte Eigenwilligkeit verbindet sich bei ihm mit dem Bewusstsein für die in rapider Veränderung begriffenen Zeitaläufe und sicher auch dem Schwärmen für eine alle Bindungen sprengende Grösse, die das Versprechen der Aufklärung radikal einzulösen versprach. Sinfonische Werke sind in dieser Logik nicht nur Resultat musikalischer Entwicklungen – in ihnen wird auch

ein starkes ethisches Moment wirksam. Musik dieser Art will vielleicht weniger ein bestimmtes «Programm» umsetzen, sondern geformter Ausdruck epochenprägender Ideen sein – wie eine riesige Eiche, die aus ihrem Boden Kraft zieht, die umgebende Landschaft aber auch weithin prägt. Nicht Napoleon wird also dargestellt, sondern Beethoven beantwortet in der Eroica gewissermassen die Frage, wie man im Kontext umfassender Veränderung und auf Augenhöhe mit dem Schicksal gültige Musik schreiben und damit neue Autonomie gewinnen kann. Deshalb gibt es berührende Momente wie das letzte Poco Andante im vierten Satz, aber auch Beispiele für Beethovens umwerfenden Humor, dem man als Ausführender ebenso gewachsen sein muss wie dem heroischen Sog dieses musikalischen Gewaltmarsches.

3. SINFONIE IN ES-DUR

Die Künstler in dieser Aufnahme

RUDOLF LUTZ

Künstlerische Leitung

Rudolf Lutz (*1951) ist ein international gefragter Pianist, Organist, Cembalist, Komponist, Dirigent und Improvisator. Bis 2013 war er Organist an der evangelischen Stadtkirche St.Laurenzen in St.Gallen und bis 2008 leitete er den Bach-Chor St.Gallen. Zu seiner langjährigen Tätigkeit als Dozent zählten Lehrstühle an der Schola Cantorum Basiliensis (Improvisation), an der Hochschule für Musik Basel (Generalbass) und an der Musikhochschule Zürich (Oratorienkunde).

Heute widmet sich Rudolf Lutz regelmäßigen und vielseitigen Konzertengagements und Meisterkursen in Europa und Asien. Die Darstel-

lung einer Partitur in umfassender Weise ist dem Dirigenten Lutz ein grosses Anliegen. Durch seine intensive Auseinandersetzung mit der historischen Aufführungspraxis und durch seine breitgefächerte Konzerttätigkeit bringt er entscheidende künstlerische Impulse in die verschiedenen Chöre und instrumentalen Ensembles, welche er dirigiert. Dass dabei ungebremste Musizierfreude und sinnlicher Ausdruck ebenso zum Tragen kommen, ist für ihn zentral.

Als Komponist ist Rudolf Lutz für Werke wie beispielsweise seine Sinfonia für die Kantate BWV 158 von Bach oder sein vielbeachtetes Weihnachtsoratorium in englischer Art («An English Christmas») bekannt. Im 2017 wurde seine Kantate zur Ehre Luthers mit Libretto von

Karl Graf – ein Auftragswerk von Deutschlandfunk Kultur – auf der Wartburg uraufgeführt. 2018 wurde die Landsgemeindekantate, auch mit Text von Karl Graf, in Trogen uraufgeführt.

Die interdisziplinäre Erfahrung von Rudolf Lutz machte ihn zum prädestinierten musikalischen Leiter der Gesamtauführung von Bachs Vokalwerk, des gigantischen Projekts der J. S. Bach-Stiftung St. Gallen – eine Aufgabe, die er seit 2006 erfüllt. Im selben Jahr erhielt Rudolf Lutz den Kulturpreis des Kantons St. Gallen. Für sein Lebenswerk wurde Rudolf Lutz mit dem STAB-Preis der Stiftung für Abendländische Ethik und Kultur (2015) und dem Schweizer Musikpreis (2019) geehrt. Seit 2016 ist Rudolf Lutz Mitglied des Direktoriums der Neuen Bachgesellschaft e. V. Leipzig. Im April 2021 wurde Rudolf Lutz die Doktorwürde der Theologischen Fakultät der Universität Zürich verliehen.

ORCHESTER DER J. S. BACH-STIFTUNG

Das Orchester der J. S. Bach-Stiftung wurde 2006 von Rudolf Lutz gegründet, um das gesamte Vokalwerk von J. S. Bach gemäss Auftrag der

J. S. Bach-Stiftung aufzuführen und zu dokumentieren. Das Ensemble besteht aus Berufsmusikerinnen und -musikern, die in der historischen Aufführungspraxis zu Hause sind und diese undogmatisch in den Dienst einer modernen, vitalen Interpretation stellen. Das Orchester verfügt über zwei verschiedene Stammbesetzungen, die je nach Erfordernis der Werke ergänzt werden. Dessen Konzertmeisterinnen sind Renate Steinmann und Eva Borhi.

Seit seiner Gründung erarbeitet das Ensemble im Monatsrhythmus das gesamte Vokalwerk von Bach. Diese kontinuierliche Arbeit unter der Leitung von Rudolf Lutz hat das Ensemble zusammenwachsen und reifen lassen. Heute verfügt es über einen homogenen, aber facettenreichen Klang und eine grosse Erfahrung in der Interpretation von Bach. Über Bach hinaus gehören Werke anderer Stilrichtungen (u.a. religiöse und symphonische Werke von Händel, Haydn und Beethoven) zum Repertoire des Ensembles.

Das Orchester der J. S. Bach-Stiftung ist mittlerweile ein national und international gefragtes Ensemble und tritt in wichtigen Bach-Stätten und Konzerthäusern Europas auf.

ORCHESTER DER J. S. BACH-STIFTUNG

Violine.....Éva Borhi, Lenka Torgersen, Peter Barczy, Christine Baumann,
Petra Melicharek- Csaplarova, Ildikó Sajgó, Cecilie Valter, Judith von der Goltz,
Dorothee Mühleisen, Markéta Knittlová, Hannah Visser, Eva Miribung,
Jörn-Sebastian Kuhlmann

Viola.....Martina Bischof, Matthias Jäggi, Regula Sager, Sonoko Asabuki, Rafael Roth

Violoncello.....Maya Amrein, Daniel Rosin, Esmé de Vries, Jakob Valentin Herzog, Stefan Mühleisen

Violone.....Markus Bernhard, Georg Schuppe, Niklas Sprenger, Shuko Sugama

Oboe.....Andreas Helm, Thomas Meraner

Traversflöte.....Tomoko Mukoyama, Daniela Lieb

Klarinette.....Rita Karin Meier, Philippe Castejon

Fagott.....Adrià Sanchez Calonge, Julia Marion

Horn.....Daniele Bolzonella, Gijs Laceulle, Ricardo Rodriguez

Trompete.....Jaroslav Rouček, Karel Mřuk

Pauken.....Georg Tausch

LEITUNG

.....Rudolf Lutz

SYMPHONY NO. 3 IN E-FLAT MAJOR

*Myth, might and material:
Beethoven's Eroica symphony between
zeitgeist and artistic autonomy*

GENESIS

The origins of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 3 in E-flat Major op. 55 reveal the master in his workshop as he grapples with musical challenges and the political events of his times. That precisely this work has been beset by competing interpretations since its inception is due in no small part to Beethoven himself – an impulsive mystery-monger who was notorious for covering his tracks, and whose intrigues limit the extent to which certain factors in the work's conception can be reconstructed. Nonetheless, based on the composer's surviving sketch books and accounts from his students, it is known that in the summer of 1802, Beethoven began working on a third symphony – an

undertaking that was related to the completion of his Piano Variations in E-flat Major op. 35, which in turn harked back to the 1801 ballet *The Creatures of Prometheus*. The overture to this representative work announcing the ennoblement of humankind through art – a key creative impulse for Beethoven – likely contributed more than its powerful opening chords to the *Eroica*. Indeed, this earlier composition has the overall effect of a compressed symphonic movement that presages the energy and rich complexity of the later symphony.

After focusing on other projects such as the oratorio *Christ on the Mount of Olives*, Beethoven returned to the task of developing and completing the symphony in the winter of 1803/04. The now-familiar title “*Sinfonia eroica*” was first used

upon the work's initial publication in 1806; to be sure, as late as in August 1804, Beethoven himself confirmed in a letter to his Leipzig publisher Breitkopf & Härtel that he had composed the work with the great Corsican in mind. Although he demonstratively removed the dedication to Bonaparte at some stage after the latter crowned himself emperor on 2 December 1804, another reference to "Napoleon" in a different section of the material remained intact. We can only conjecture as to how much Beethoven's thoughts on the matter evolved between summer 1804 and October 1806. Nevertheless, it seems fair to assume that the conflict between revolutionary France and the Austrian Empire, which had been ongoing since the 1790s and culminated in the occupation of Vienna by the Grande Armée in 1805, had sorely tested Beethoven's loyalties. Although the composer found an elegant solution by adroitly rededicating the work to his patron, Prince Lobkowitz, the wording "festeggiare il sovenire di un grand'uomo" (to celebrate the memory of a great man) shifted the focus from admiring tribute to elegiac reflection. In June 1804, the work was premiered in a private performance in Lobkowitz's Vienna palace; to this day, the room, which has been reconstructed (also acoustically) by Stefan Weinzierl, is known as the

"Eroica hall". With the first public performance on 7 April 1805 at "Theater an der Wien", the wheels were set in motion for the work's international triumph. Napoleon, whose tastes had a more military bent, possibly never heard it in full.

WORK

Beyond the issues surrounding its dedication, Beethoven's Symphony No. 3 represents a convention-toppling aspiration that elevates the Eroica to the founding composition of the modern symphony. Moreover, the composition reflects an integral part of Beethoven's art and approach in that it neither breaks with the achievements of the classical period in the symphonic genre nor does it eschew certain contrapuntal techniques of Bach and his times. Rather, Beethoven radicalises these aspects qualitatively and quantitatively, thus transforming them into generative devices for more ambitious compositions. Beethoven's music contains echoes of Haydn's vitality, the Don Giovanni and G minor symphony of Mozart's later years, and even Carl Philipp Emanuel Bach, yet he imbues their movement forms, sequence models and section-specific

conventions with an unprecedented energy and strategic force – a massing of firepower that can be fairly compared with the new military capabilities that enabled Bonaparte, an artillery officer of the Ancien Régime, to rise and mobilise whole societies. Therein lies, perhaps – above and beyond Beethoven's ambivalent stance on Napoleon – a common generational experience that freed Beethoven, a musician's son who learned his trade in the ecclesiastical Electorate of Cologne, to pursue unprecedented opportunities for self-actualisation. The sudden nature of this shift is illustrated by the fact that within the three years between the conception and printing of the symphony, the century-old ruling order in the composer's hometown of Bonn had been completely subsumed beneath the waves of revolution, the Imperial Recess of 1803 and the founding of Napoleonic Germany.

Beethoven was well aware of the novel demands he was placing on both musicians and audiences. In the preface to the first edition of the *Eroica*, he exhorted concert organisers to place his symphony, which was “uncommonly long”, at the beginning of the programme so that audiences would have time to process its effect. Indeed, a work of almost one hour eclipsed all symphonic works hitherto composed. Beethoven's distinct

achievement in this regard, however, is that the work's length rarely seems gratuitous. Even the long exposition of the opening movement has its own internal logic, and after the quasi-double development, the setting comes to a surprisingly rapid conclusion. Likewise, the real-time experience of the funeral march, set in the fateful key of C minor, demands a certain compositional breadth. After the scherzo – a compact, vibrant setting over an unpredictable bass – the closing movement, which, as a series of variations, is by definition diverse, forges so purposefully ahead that Beethoven still finds time to indulge in a *Poco Andante* of divine beauty. Indeed, it is the masterful combination of contrastive elements both small and large that renders every bar of the *Eroica* a thrilling experience. Cheeky flute passages laugh away defiant tutti sections and hymnic melodies, while *battaglia*-esque cannonades alternate with dance-like episodes and airy small-ensemble music. As a master of timbre and musical reliefs, Beethoven is equally adept with a broad brush as he is at capturing the finest of shadings. His musical “march plan” presents constant surprises despite the clear logic of the keys and modulations, and what probably constitutes the “classical” character of Beethoven's musical language is that, in the moment

of its actual symphonic realisation, he is already toying with his newly created forms and listener expectations. Unmistakeably “classical”, too, is that the symphony can be appreciated on multiple levels – as a narrative programme, a tableau of contradictory emotions or the result of inspired treatment of material combined with exceptional craftsmanship.

INTERPRETATION

What interpretation, then, does this towering composition justice? And, beyond the work’s staggering compositional quality, what lessons can we draw from it today? First, there is no way around the inherent connection to Napoleon, which was attested to by Beethoven himself and confirmed by his associates. Against this backdrop, the symphony’s derivation from the Prometheus material also makes sense – Beethoven’s great interest in classical mythology and the association with Prometheus, light-bringer and victim of the ruling gods, fits well with the cult of state in post-revolutionary France that Napoleon strived to attain after installing a Roman-style consulate, and that allowed his

supporters to declare the newly crowned emperor (1804) as the new “Augustus”. Furthermore, the anecdote that Beethoven, when addressed following the death of Napoleon in 1821, insisted that he had long written the appropriate music for the occasion, also suggests that the Eroica contains more than a trace of the charismatic soldier emperor. In comparison, the idea raised from time to time that the work is connected with the Prussian musician-prince Louis Ferdinand, who fell in battle in October 1806, seems more like a welcome form of camouflage. By contrast, Heinrich Schenker and others see a connection to Beethoven himself, in which the Eroica describes the “heroic life” of an artist – although it remains open whether this refers to inner turmoil, to Beethoven’s increasing deafness or, after all, disruptive external events. Editor Barry Cooper, for his part, interprets the four movements as four stages of an epic poem on a valiant protagonist, spanning his life, death, resurrection and ultimate apotheosis on Mount Parnassus – a classicistic parallel that could equally be applied to the old French Tombeaus and Apotheoses written by composers such as Couperin and Marais for their fellow musicians as well as the revolution music of the likes of Gossec that paved the way for the funeral march of the second move-

ment. The evident difficulty of hearing fanfares of resurrection in the hunt figures of the scherzo or of reading the capricious setting of the closing variations as a visit to Parnassus, however, suggests that all-too-descriptive concepts are hardly compatible with the inherent laws of Beethoven's creative cosmos, and that – in line with an idea put forward by Louis Lockwood – what is carried to the grave in the Marcia funebre is more an ideal than an actual person.

This last notion may well represent an interpretation beneficial for our modern era, which has seen a revival of old authoritarian concepts of power, including war as a political tool. Here, Beethoven's final dedication suggesting a commemorative farewell to the hero figure can – beyond the striking-through of Napoleon's name – be interpreted as a general split with the workings of history-making warlords and strongmen, under whom the cost of enforced progress regularly exceeds the blessings. The extended funeral march, then, could equally form a requiem for all victims of such ambition and upheaval. The closing movement, for its part, may function as a pointed hint: the cascading eleven-bar introductory figure, an unmistakably operatic gesture, is followed not by an emotionally charged scene but the impish, soft

pizzicato opening of a wholly unpretentious melody. That, then, is how history-savvy humour à la Beethoven works: on a stage prepared with a maximum of pomp, it is neither emperor nor war hero who takes centre stage, but a charming grump in the mould of cabaret artist Josef Hader, who opens with an oblique joke and moves on to spin witty yarns. At the end of the movement, as the return of the unison strings brings the setting full circle, the curtains and stage settings themselves seem to dance entirely without a protagonist – a musically unmatched affirmation of our human existence that, although buffeted by perpetual change, will ultimately outlast all political machinations. In this recording, the versatile sound of historical instruments allows us to discern the sparkling elegance behind the martial force of a symphony that, in essence, seems to proclaim nothing other than the autonomous empire of music.

Anselm Hartinger, 2022

SYMPHONY NO. 3 IN E-FLAT MAJOR

Anselm Hartinger in discussion with Rudolf Lutz

Translation by Alice Noger-Gradon

AH What is it about Beethoven's musical language that fascinates you?

RL *I find talking about Beethoven so inspiring that it's hard to single out one thing. What leaps to mind first is my grandmother, who had dreamt of becoming a singer and pianist, and who gave me a thorough introduction to Beethoven's motifs. We often listened to the Eroica symphony over lunch together, so Beethoven also conjures memories of wonderful meat dishes and hearty vegetable stews. During my studies, I got to know Beethoven more through the standard repertoire of sonatas one must learn; at the time, he and Brahms were my favourite composers, and it wasn't until later that I developed a true appreciation of Bach and*

Mozart. With Beethoven, I was captivated by the precision of his musical language – especially that of his chamber music – from the very outset.

As a Beethoven aficionado with years of performance experience, what I've come to admire most is his ability to derive endless iterations from a sometimes deceptively simple thematic element – rather like a chef who conjures an array of delicious dishes from a basic, concentrated stock. The opening triad of the Eroica symphony, like the entire Symphony No. 9, is a case in point: Beethoven adopts the techniques of thematic development – as elaborated by Bach and his sons as well as by Haydn and Mozart – and combines them with a keen instinct for formal relationships and a radical, explosive power of motivic invention. Indeed,

it's a new compositional world that dawns with the Eroica symphony.

When I see how Beethoven revels in individual chords only to segue seamlessly into phrases of the utmost gentleness, then his music resonates with me as both a human and an artist. I believe his combination of elemental force and intense tenderness made a great impression on the sensitive souls of his noble patrons and female admirers – and I strive to render this multi-layered fascination in my musical interpretation.

AH How do you view the role of Eroica in Beethoven's oeuvre and compositional development?

RL *Although my knowledge of Beethoven has certain gaps, I do detect various developments and turning points in his oeuvre. If we take his Piano Trio Opus 1 No. 1 from 1795, for instance, we see a still very classical approach, but we also already detect an urge to expand the form of the movements and transform them in a Romantic, inward-looking direction. The Eroica, then, with its two powerful opening chords, abandons all conventions of a gradual introduction, and the unexpected C-sharp in the triadic figure – a veritable*

kink in the thematic line – pulls the carpet out from under our feet while simultaneously sweeping us across the ensuing divide. Then, there's the work's extended length – over 50 minutes, with an opening movement as long as many an earlier symphony – and this was equally as earth-shattering as the work's inclusion of a funeral march that eclipses all previous examples from music of the French Revolution. Here, Beethoven reveals an eruptive compulsion to implement his own musical ideas without compromise. Indeed, the audible spectre of death in the middle of the funeral march leaves no room for soothing concessions, and I respectfully demanded this radical spirit from the orchestra, too.

AH In recent years, you've focused primarily on Bach and the musical language of the Baroque. How does this influence your approach to Beethoven, and what can an orchestra trained in Baroque historical performance practice contribute to the interpretation of his music?

RL *The opportunity to perform Beethoven's Eroica symphony was the gift of a lifetime for me. And being able to work with the expanded line-up*

of “my” orchestra gave me the freedom to navigate this “futuristic classic”, so to speak, without an eye on the rear-view mirror or a hand on the brake. Indeed, the exceptional will and curiosity of my tried and trusted crew was perhaps the decisive factor in the project’s success. And, once again, I made the fascinating discovery that Beethoven’s timbral and dynamic nuances can be realised more naturally with a smaller, period instrument group: the typical excesses of many a modern symphony orchestra are avoided, while power and agility meld into an organic whole.

With an orchestra trained in Bach performance practice, the significance of the Thomas-cantor for Beethoven – generally glossed over as a footnote of music history – becomes audible. Beethoven’s fugal and sequence passages certainly received particular emphasis in our performance – that’s our “home turf”, to an extent, and, just like Beethoven, we drew strength from these traditional idioms to scale the the craggy Romantic landscapes in the rest of the piece.

In a historically informed performance, the oft underappreciated vocal quality of Beethoven’s music also returns to the fore. In fact, I actually wrote my own personal texts for all the key themes. This worked wonderfully, and it fostered

a tender cantabile style that forms a vital counterweight to the disruptive energies and unexpected ruptures in the work.

AH A hero’s life in music versus large-scale symphony – what’s your view on the relationship between musical logic and programmatic exposition in Beethoven’s oeuvre and particularly the Eroica symphony?

RL When I study a work, I always research the relevant background and biographical information, which enables me to identify certain character traits already in Beethoven’s early works. The fact that Haydn, with a knowing wink, described his protégé Beethoven as a “Great Mogul” certainly speaks volumes about the latter’s working style. Beethoven combined a prima-donna-like individualism with a keen awareness of the rapidly changing world around him – not to mention a burning wish for a revolutionary leader who would radically fulfil the promise of the Enlightenment. Seen through this lens, symphonic works aren’t merely the result of musical developments – they also embody a powerful ethical impetus. Music of this kind isn’t programmatic per se, but instead

lends form and expression to epoch-making ideas – like a giant oak that draws strength from the earth while also shaping the landscape for miles around. As such, Eroica isn't a portrayal of Napoleon, but an exploration of how a composer, faced with far-reaching change and the force of destiny, can conceive a valid artistic response and thus gain a new degree of autonomy. That's why the symphony encompasses many moving sections, such as the final Poco Andante of the fourth movement, as well as flashes of Beethoven's sparkling wit – and we musicians must be equal to capturing these aspects as effectively as we express the irresistible heroism of this relentless musical march.

SYMPHONY NO. 3 IN E-FLAT MAJOR

Artists in this recording

RUDOLF LUTZ

Artistic Director

Rudolf Lutz (*1951) is an internationally acclaimed pianist, organist, harpsichordist, composer, conductor and improviser. He was organist of the Sankt Laurenzen church in St. Gallen from 1973–2013, and conductor of the Bach-Chor St. Gallen from 1986–2008. Rudolf Lutz is a former lecturer for improvisation at the Schola Cantorum Basiliensis, and he has taught thorough-bass at the School of Music in Basle and oratorio studies at the Zurich University of the Arts. Today, he dedicates his time to diverse concert engagements and leads masterclasses in Europe and Asia. As a conductor, Rudolf Lutz strives to achieve a

highly nuanced interpretation of a score. His in-depth studies of historical performance practice and his extensive experience as a concert artist furnish the various choral and instrumental ensembles that he conducts with significant artistic insight. Nonetheless, musical expression and unhindered joy in music making remain central to his approach.

Rudolf Lutz is a respected composer; his sinfonia for cantata BWV 158 by Bach and his Christmas oratorio “An English Christmas” have garnered particular acclaim. In 2017, his cantata in homage to Luther – a work commissioned by “Deutschlandfunk Kultur” – received its world premiere at Wartburg castle. In 2018, his second cantata (“Landsgemeindekantate”), which is based

on a traditional Swiss hymn, also received its premiere. The librettist for both cantatas was Karl Graf. Rudolf Lutz's extraordinary breadth of experience singles him out as the ideal conductor for the performance of Bach's entire vocal oeuvre, the mammoth project undertaken by the J. S. Bach Foundation of St. Gallen. He assumed this role in 2006, the same year he received the Canton of St. Gallen's prize for culture. In 2015, Rudolf Lutz was awarded the prize of the "Stiftung für Abendlandische Ethik und Kultur" for his lifetime achievement; in 2019 he was awarded the Swiss music prize. In 2016, Rudolf Lutz was named a board member of the Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig, and in April 2021, he was awarded an honorary doctorate from the Faculty of Theology at the University of Zurich.

ORCHESTRA OF THE J.S. BACH FOUNDATION

The Orchestra of the J. S. Bach Foundation was founded by Rudolf Lutz in 2006 to realise the Foundation's mission of performing and recording the complete vocal oeuvre of J. S. Bach.

The ensemble is made up of professional musicians who are experienced in historical performance practices and who relish the challenge of exploring a contemporary and vital interpretation of Bach's cantatas. The Orchestra comprises two alternate formations that are led by Renate Steinmann and Eva Borhi. Additional instrumentalists are engaged when required for larger works.

Conducted by Rudolf Lutz, the Orchestra has been performing Bach's cantatas in a monthly concert cycle since October 2006. Throughout the ongoing work of the Foundation's project, the ensemble has continually developed and matured. Today, the Orchestra is renowned for its homogenous yet nuanced sound and its extensive experience in the interpretation of Bach's oeuvre. The ensemble's repertoire also includes works of other genres, including sacred and symphonic works by Handel, Haydn and Beethoven.

The Orchestra has garnered a strong international following and performs in renowned Bach festivals and concert halls throughout Europe.

ORCHESTRA OF THE J.S. BACH FOUNDATION

ViolinÉva Borhi, Lenka Torgersen, Peter Barczy, Christine Baumann,
 Petra Melicharek- Csaplarova, Ildikó Sajgó, Cecilie Valter, Judith von der Goltz,
 Dorothee Mühleisen, Markéta Knittlová, Hannah Visser, Eva Miribung,
 Jörn-Sebastian Kuhlmann

ViolaMartina Bischof, Matthias Jäggi, Regula Sager, Sonoko Asabuki, Rafael Roth

Violoncello Maya Amrein, Daniel Rosin, Esmé de Vries, Jakob Valentin Herzog, Stefan Mühleisen

VioloneMarkus Bernhard, Georg Schuppe, Niklas Sprenger, Shuko Sugama

OboeAndreas Helm, Thomas Meraner

Transverse fluteTomoko Mukoyama, Daniela Lieb

ClarinetRita Karin Meier, Philippe Castejon

BassoonAdrià Sanchez Calonge, Julia Marion

HornDaniele Bolzonella, Gijs Laceulle, Ricardo Rodriguez

TrumpetJaroslav Rouček, Karel Mřuk

TimpaniGeorg Tausch

CONDUCTOR

.....Rudolf Lutz

IMPRESSUM / CREDITS

Texte (CD-Booklet) / Texts

Anselm Hartinger, Rudolf Lutz

Übersetzungen / English translations

Alice Noger-Gradon

Gestaltung / Layout Design

Studio Silvio Seiler / Graphik und Design GmbH

Aufnahmeort / Recording location

Tonhalle St. Gallen, Schweiz, 17. August 2022, Eröffnungskonzert Appenzeller Bachtage 2022

Tonhalle St. Gallen, Switzerland, 17 August 2022, opening concert of the 2022 Appenzeller Bachtage

Produktion / Production

2022 SRF Schweizer Radio und Fernsehen, Schweiz

Produzentin / Producer

Valerio Benz

Tonmeister / Recording supervisor

Ueli Würth

Tontechnik / Recording technician

Hedi Massaoudi

Aufnahmebearbeitung / Recording editor

Stefan Ritzenthaler, GALLUS MEDIA AG, Schweiz

