

GEPLANT: SO 10. MAI 2020  
MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST

STUDIOPRODUKTION SA 13. JUNI 2020  
WDR-FUNKHAUS

FORUM ALTE MUSIK KÖLN  
SONNTAGSKONZERTE 17H

m+k e.V.



COMPAGNIA DI PUNTO

„SALON BEETHOVEN“



Ein nur oberflächlicher Blick in die Partitur der 1. Sinfonie von **Ludwig van Beethoven** dürfte den Musikkennern unter seinen Zeitgenossen schon gezeigt haben, dass mit ihrer Komposition im Jahr 1800 etwas äußerst Bemerkenswertes geschehen war. Zwölf Jahre zuvor hatte Wolfgang Amadeus Mozart seine letzte Sinfonie vollendet, die unter dem Namen „Sinfonie mit der Schlussfuge“ und später als „Jupiter-Sinfonie“ zum Publikumsliebbling avancierte. Das ungeheure Werk in C-Dur schien etwas Endgültiges über die Kunst der Instrumentalmusik auszusagen. Und nun das: Beethoven, der Rising Star unter den Virtuosen des Wiener Musiklebens, widerborstiger Protegé und hochtrabendes Statussymbol adeliger Avantgardisten, ein so ungebärdiges wie übersensibles Genie, das mit halsbrecherischen pianistischen wie schier grenzenlosen improvisatorischen Fähigkeiten bereits in jungen Jahren die Zuhörer faszinierte. Wo er nicht gerade den Hass an die Wand gespielter Kollegen auf sich zog, galt der Komponist extravaganter Kammermusik als Geheimtipp, als er sich mit seiner C-Dur-Sinfonie erstmals an ein großes Publikum wendete. Aber wie!

Eine Septime im Eröffnungsakkord des symphonischen Erstlings stellt mit der Tonart zugleich den Sinn einer langsamen Einleitung und die weiterführenden Absichten des Autors infrage. Andererseits scheint er genau zu wissen, was er will, denn die Partitur strotzt geradezu vor Spielanweisungen: Im Vergleich zum Kopfsatz der Jupiter-Sinfonie wirkt das Bemühen Beethovens, den Musikern auf Schritt und Tritt zu zeigen, wie seine Musik zu spielen ist, geradezu manisch: Bei ähnlicher Satzlänge sind die *Forte*-Anweisungen bei Beethoven mehr als verdoppelt, der dynamische Raum um weitere 19 *Fortissimo* ausgedehnt! *Piano* setzt er nur 25 Mal, jedoch drückt er an zwei Stellen die Musik im *Pianissimo* an die Hörgrenze und fordert mit sieben *Fortepiano* unvermittelte Klangeinbrüche. 400 *Staccato*-Keile und 57 scharfe *Sforzato*-Akzente machen klar, dass diese Musik nicht gedacht ist, im Hintergrund gehört zu werden. Dazu kommen 17 *Crescendi* und zwei *Diminuendi*. Der Anblick der Handschrift muss den Schluss nahegelegt haben, dass man es mit einem Visionär oder einem Verrückten zu tun hat. (Die Zeit sollte zeigen, dass dies kein Widerspruch war.)

Beethovens akribisch konstruierte Partituren stehen in krassem Gegensatz zu seiner hieroglyphischen Handschrift. Seine Korrekturlisten, nicht selten erweitert um neue Ideen zu den bereits im Druck befindlichen Werken, müssen für Verleger ein Alptraum gewesen sein. Doch jedes Detail der Partitur rechtfertigte größte Opfer in der persönlichen Auseinandersetzung. Zu Beethovens Genugtuung war es seit der Erfindung des Metronoms möglich, Tempi verbindlich festzulegen – ein Projekt, das er begeistert verfolgt hat.

Verbietet es sich vor diesem Hintergrund nicht, Beethovens Musik in irgendeinem Detail anzutasten? Geschweige denn, sie zu arrangieren? Antworten wir mit einer

Verbietet es sich vor diesem Hintergrund nicht, Beethovens Musik in irgendeinem Detail anzutasten? Geschweige denn, sie zu arrangieren? Antworten wir mit einer

Gegenfrage: Warum hat Beethoven sich selbst, den Kopisten und Verlegern die mühevollen Arbeit zugemutet, quasi jeden Ton mit einer Spielanweisung zu versehen? Er wusste, dass seine Musik des neuen Weges für die Zeitgenossen nicht ohne weiteres verständlich war; sie mussten sie erst hören lernen. Zum tragenden Gerüst werden harmonische Entwicklungen, die durch den dramatischen Einsatz von Dynamik, Rhythmik und Artikulation so ungeheuer an Gestalt und Bewegungsrichtung gewinnen, dass der melodische Anteil mitunter sekundär wird. Die Musik gewinnt jedoch neue Dimensionen. Aus rhetorischen Floskeln und melodischen Gesten werden räumliche Gebilde, Kadenzten öffnen Tore in unbekannte Räume, und anstelle von Charakterdarstellungen entstehen ganze Welten.

Doch Beethoven war auch zutiefst ein Kind seiner Zeit. Ebenso beflügelt wie beklommen schaute man auf die Ereignisse um die Französische Revolution und den titanischen Feldzug Napoleons durch Europa. Die Hoffnung auf den Anbruch eines neuen Zeitalters erfasste alle Gesellschaftsschichten und riss Beethoven zunächst in Begeisterung, dann in der bekannten Wut und Enttäuschung über Napoleons Größenwahn mit sich. Doch unabhängig von den Ereignissen und der darauffolgenden gesellschaftlichen Erstarrung ist Beethoven seinen Weg in die Freiheit weiter gegangen. Um das zu hören, ist es weniger wichtig, mit welchen Instrumenten, also *was* gespielt, sondern mit welchem Ausdruck, nämlich *wie* gespielt wird. Nach Aussage seines Schülers Ferdinand Ries konnte Beethoven falsche Töne leicht verzeihen – Fehler waren eine Frage des Zufalls. Mangel an Ausdruck, Charakter oder ein fehlendes Crescendo deutete er dagegen als unverzeihlichen Mangel an Kenntnis. Ries war wohl einer der Ersten, der die dritte Sinfonie, die „Eroica“, zu hören bekam, und zwar gespielt von Beethoven persönlich, allein am Klavier. Wir können ahnen, wie beeindruckend der Vortrag gewesen sein mag, wenn Ries in der Erwartung eines Orchesterkonzertes schreibt: *„Ich glaube Himmel und Erde muß unter einem zittern bei ihrer Aufführung.“*

Die Uraufführung der ersten Sinfonie am 2. April 1800 war ein ebenso voller Erfolg wie die der rasch folgenden zweiten und dritten (privat 1804, öffentlich 1805). Doch das Verdienst kommt dem Komponisten nicht ganz allein zu. Der junge Beethoven war ein gefundenes Fressen für die Jungen Wilden unter den extravagant lebenden Wiener Adligen. Im idealistischen wie hoffnungslosen Versuch, einander über die Standesbarrieren hinweg als Freunde zu begegnen, räumten sie dem Künstler alle nur denkbaren Steine aus dem Weg. Den aristokratischen Himmelsstürmern war keine Ausgabe zu hoch und exzellente Musik ein Statussymbol ersten Ranges. Eine Ironie des Schicksals, dass sich Fürsten ruinierten, indem sie die funkensprühende Fackel einer Kunst vorantrugen, die entzündet war von den Idealen einer Revolution und sie selbst zu stürzen trachtete. Doch bis es so weit kam, fand Beethoven in den Palais der Fürsten Lichnowsky, Kinsky und Lobkowitz perfekte Arbeitsbedingungen. In ihren privaten Konzertsälen konnte er mit Top-Musikern wie dem Streichquartett um Ignaz Schuppanzigh seine Musik ausprobieren, sie verbessern und die Wirkung ihrer Ef-

fekte studieren, bevor sie einem breiten Publikum präsentiert wurde.

Spielen wir heute die zeitgenössischen Kammerfassungen seiner Sinfonien, müssen wir unweigerlich an die Entstehung der Originale denken. Von Ries wissen wir, dass Beethoven solchen Bearbeitungen nicht grundsätzlich ablehnend gegenüberstand – nur waren sie für ihn eine Sache von höchster Kunstfertigkeit. Eben weil der Charakter der Instrumente festgelegt und ihre Rolle nicht austauschbar war, stellte Beethoven an ein Arrangement den Anspruch einer Neukomposition. Bei aller Skepsis muss er auch ein gewisses mediales und finanzielles Interesse an der gängigen Arrangements-Praxis gehabt haben: In einer Zeit ohne Tonträger fand groß besetzte Musik vor allem in reduzierter Besetzung den Weg in bürgerliche und adlige Salons und damit die willkommene Verbreitung in die Peripherie der kulturellen Epizentren. Beethoven hat immerhin vier seiner Werke selbst arrangiert und Ries weitere Arbeiten übertragen, diese durchgesehen und unter eigenem Namen verkauft.

Wir stellen im heutigen Programm Arrangements von Beethovens Jahrgangsgenossen **Carl Friedrich Ebers** vor, der in Berlin aufwuchs und 1799 in die Hofkapelle des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin eintrat, wo er es bis zum Vizekapellmeister brachte. In eine finanzielle Notlage geraten, finden wir Ebers als Musikdirektor kleinerer Theater 1805 in Budapest, 1814 in Dresden und 1817 in Magdeburg. Aus dem Berufsleben zieht er sich schon in den 1820er Jahren zurück; 1836 stirbt er in Berlin. Seine Arrangements der beiden Beethoven-Sinfonien 1 und 3 sind 1809 bzw. 1818 für die renommierten Notenverleger Johann André in Offenbach und Friedrich Hofmeister in Leipzig entstanden. Sie reißen sich ein in eine Vielzahl von verkaufsträchtigen kleineren musikalischen Arbeiten nach dem Zeitgeschmack, die dem verarmten Musiker ein bescheidenes Auskommen sichern sollten.

Den oben skizzierten hohen kompositorischen Anspruch Beethovens an ein Arrangement hat Ebers in seinen Sinfoniefassungen auf seine Weise eingelöst. Er treibt die individuell geführten Instrumente an die Grenze des Möglichen, ohne gegen ihre idiomatischen Eigenarten zu verstoßen. Umso mehr erstaunt, dass die Spielanweisungen zu Dynamik und Artikulation mit Beethovens akribischen Originalpartituren kaum einmal übereinstimmen. Die Abweichungen scheinen völlig zufällig oder willkürlich, als hätte jemand eine frühklassische Sinfonie bezeichnet, ohne mit der Charakteristik von Beethovens Musik vertraut zu sein.

Heute ist nicht nachvollziehbar, welche Quellen Ebers zur Verfügung standen und wo die Angaben zum *Wie* verloren gegangen sind, doch bestätigt das im Nachhinein das berechtigte Misstrauen Beethovens gegenüber Arrangeuren, Kopisten und Verlegern. Daher haben wir grundlegend in Ebers' Arrangements eingegriffen, die Stimmen vollständig redigiert und die Spielanweisungen Beethovens übernommen, ohne jedoch den Notentext zu ändern. Das erscheint uns im Licht der historischen Situation gerechtfertigt und für die Vollständigkeit der Musik notwendig. In Beethovens Sinne sind die Maßnahmen vermutlich allemal.

**Christian Binde**

## PROGRAMM

### **Ludwig van Beethoven (1770–1827)**

#### **Sinfonie Nr. 1 C-Dur, op. 21**

in der Bearbeitung für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Klarinetten und 2 Hörner  
von Carl Friedrich Ebers (Offenbach 1809)

*Adagio molto – Allegro con brio*

*Andante cantabile con moto*

*Menuetto (Allegro molto e vivace)*

*Adagio – Allegro molto e vivace*

#### **Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, „Eroica“**

in der Bearbeitung für 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner und Bass  
von Carl Friedrich Ebers (Leipzig 1818)

*Allegro con brio*

*Marcia funebre (Adagio assai)*

*Scherzo (Allegro vivace)*

*Finale: Allegro molto – Poco andante – Presto*

**Die Aufzeichnung sendet WDR 3  
am Mittwoch, dem 7. Oktober 2020, ab 20:04 Uhr.**

## DIE MITWIRKENDEN



Die im Jahr 2010 gegründete **Compagnia di Punto** ist ein Ensemble der historischen Aufführungspraxis, das Musik vom Barock bis zur Frühromantik in fließenden Übergängen vom Kammerensemble bis zur Orchesterformation spielt. Neben dem gängigen Repertoire dieser Epochen haben sich die Musiker der Entdeckung eines unbekannteren und selten gespielten Repertoires in der Instrumentierung von Flöten, Hörnern und Streichern verschrieben. Zwei CD-Produktionen mit Weltersteinspielungen von Kammermusik und Orchesterwerken Antonio Rosettis in Kooperation mit dem Deutschlandfunk wurden von der Fachpresse als Referenzaufnahmen gefeiert. Auftritte bei Veranstaltungen wie dem Mozartfest Würzburg, den Tagen Alter Musik in Herne, dem Festival Mitte Europa, dem Haydn Festival Eisenstadt und bei den Brühler Schlosskonzerten sowie Rundfunkmitschnitte durch Deutschlandfunk und WDR haben das Ensemble einem breiten Publikum bekannt gemacht. Die persönlichen Geschichten der Musiker beginnen in Asien, Amerika und Europa – in Millionenmetropolen, zwischen Kohlebergen, in Kulturzentren und in der endlosen Weite von Wäldern und Meer. Ihre gemeinsame Geschichte nahm ihren Anfang in der Kölner Szene für Alte Musik: Sie alle haben in führenden Positionen herausragender Ensembles einen internationalen Ruf als Künstler und Pädagogen erworben und arbeiten heute als Solisten, Kammermusiker, Dirigenten, Universitätslehrer oder Dozenten verschiedenster Akademien in Europa und Übersee. Als Compagnia ist es ihnen ein zentrales Anliegen, die Aktualität Alter Musik in der Gegenwart zu vermitteln. Dazu wird die Musik bis hin zu ihren archaischen Wurzeln ergründet und im Licht zeitgenössischer Kompositionen reflektiert. Innovative Konzertformen brechen formale Grenzen auf und stellen Verbindungen zu Literatur und Dramaturgie her.



In Duisburg geboren und in verschiedenen Städten des Ruhrgebiets aufgewachsen, wurde **Christian Binde** von den Kontrasten der Industrie-Kultur seiner Heimatregion geprägt. Nach vier Jahren in Festanstellungen zog es ihn musikalisch zur Alten Musik und geographisch nach Wien. Seither freischaffend, wurde für Christian Binde der Kontrast zwischen Neuer und Alter Musik sowie die Arbeit in den unterschiedlichsten Ensembles prägend: Concerto Köln, Klangforum Wien, RSO Wien, Akademie für Alte Musik Berlin, Freiburger Barockorchester, MusicAeterna Perm, Les Musiciens du Louvre Paris. Begegnungen mit Künstlern wie René Jacobs, Louis Langrée, Teodor Currentzis und Patricia Kopatchinskaya erweiterten seinen Horizont ebenso wie die Reisen durch Europa, den nahen und fernen Osten und nach Nord- und Südamerika. Seit 2007 lebt Christian Binde wieder in Deutschland, wo er 2010 das Ensemble Compagnia di Punto gründete.

Die Compagnia di Punto spielt heute in folgender Besetzung:

Evgeny Sviridov, Anna Dmitrieva – Violine  
Corinna Golomoz – Viola  
Alexander Scherf – Violoncello  
Christopher Scotney – Kontrabass  
Annie Laflamme – Flöte  
Markus Schön, Sebastian Kürzl – Klarinette  
Christian Binde, Jörg Schulteß – Horn

**Veranstalter** WDR 3 gemeinsam mit musik + konzept e.V.  
**Förderer** Kulturamt der Stadt Köln, Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen,  
F. Victor Rolff-Stiftung, Kunststiftung NRW  
**Programm** Maria Spering / musik + konzept e.V., Dr. Richard Lorber / WDR 3  
**Programmhefte** Bernd Heyder; Copyright bei den Autoren  
**Gestaltung** Johannes Ritter  
**Druck** Druckhaus Süd  
**Nachweis der Abbildungen** Compagnia di Punto (Fotos), Wien Museum (Ludwig van Beethoven,  
Porträt von Josef Willibrord Mähler, um 1805)  
**Vorverkauf, Abonnement und Information** musik+konzept e.V., Fon 0221.552558, mspering@hotmail.com  
**www.forum-alte-musik-koeln.de**