

*Immortal
Beloved*

CHEN
REISS

BEETHOVEN ARIAS

ACADEMY OF
ANCIENT MUSIC

RICHARD EGARR



There is much 'received wisdom' about Beethoven's compositions for the voice – that his vocal compositional style is awkward, unidiomatic, even deliberately cruel to singers, whom he treated as just another instrument. It is true that some of his music is challenging, displaying an extreme vocal range and featuring sequences that are uncomfortable to sing, that don't sit where the voice (or the audience) would like them to sit. But singing these mainly early works has been a fascinating journey into the musical and personal psyche of a young man trying to map out his path, to drag his art to a new place: no longer for salon society alone, but now a matter of life and death, of liberty and justice, something that can forge a new and better world.

The earliest aria on the recording, 'Fliesse, Wonnezähre, fliesse!', shows Beethoven working within the boundaries of tradition and 'conventional' purpose. Here the voice of an angel glorifies the new emperor, but for all the piece's vocal drama and sheer technique, this is not bravura singing for its own sake – the voice is already on the threshold, breathing the air of a higher, spiritual realm.

'Primo amore' displays a startlingly mature way of looking at love's complexities, with its disjointed structure, inner turmoil and restlessness. The music – both instrumental and vocal – is strange, almost brutal in comparison with that of his contemporaries. You feel how a young man is throwing in all his ideas here, pushing the boundaries of sound to express his emotions. For many years it was believed that 'Primo amore' was written during the time Beethoven studied with Antonio Salieri in Vienna. However, research has since shown that the piece was actually composed during his Bonn years (to the text of a German poem, the Italian translation of which was added to the autograph later, in a different handwriting) and may have been written for the soprano Magdalena Willmann, who was engaged as first soprano at the Bonn National Theater. Willmann was a daughter of his neighbour in Bonn and may have been his *primo amore* (first love). For her he also later wrote the aria 'Soll ein Schuh nicht drücken'. She was famous for her unusually deep low register, which may explain the many low passages in both arias. Nothing serious came out of this infatuation except these two beautiful arias, which – though challenging in terms of vocal range – I wanted to include on the album because of the circumstances in which they were conceived.

'No, non turbarti' was indeed written when Beethoven was studying with Salieri, and like 'Primo amore' it remained unpublished (despite Beethoven's later efforts to get it issued). Both arias seem to predict the misfortunes in love he was to experience later in life. In 'No, non turbarti', I have incorporated

elements from Beethoven's sketches and notebooks that Salieri later 'corrected' – the unrevised thoughts again feel much more true to Beethoven.

I think of Mozart's women as deep, smart, resourceful, even manipulative, but at their core always 'of this world' and of their time. For me Beethoven's music, however, opens the window onto women of another sort. The spectrum of the music and its dramatic continuity widens, the intensity deepens. These women are shown reaching for ideals of sacrifice and courage rarely offered to them in their own world. Marzelline's love is yearning, untried, idealistic – but could she do what she sees Leonore do: risk her life and go to jail in order to save her husband? Clärchen longs to dress as a man and fight alongside her lover Egmont; the real-life Eleonore Prochaska did fight (and was mortally wounded) in the Napoleonic wars. Beethoven worships their fervour and idealism! Often though, his high critical standards and restless searching bring only disappointment, for where could he possibly find such women in his time? Was the only companion for this tormented man – the one muse he could truly rely on and invest his strength in – his art itself? He pushed everyone, singers included, to give everything they could. In the end is it the music that was his 'Immortal Beloved'?

Chen Reiss, 2019

An erratic father's ambitions for his son, the musical tastes of an enlightened ruler and an explosion of hard work at the right time. These were among the markers of Beethoven's early years in Bonn, a city small in size yet significant as the residence of the prince elector of Cologne. The composer's childhood coincided with the electoral court's acceptance of new ideas in philosophy, politics and the arts. The accession in 1784 of the Elector Maximilian Franz, son of the Habsburg Empress Maria Theresia, brought with it an acceleration of liberal reform. Thanks to its dynastic ties, Bonn took its lead from Vienna, where Maria Theresia's successor, Joseph II, was busy overturning the ossified practices of church and state.

Young Ludwig received his first music lessons from his heavy-drinking father, Johann, a tenor in the electoral court chapel, who reinforced his son's tuition with physical and verbal abuse. The boy's natural talent for improvising at the keyboard, which Johann discouraged, helped secure his appointment in 1782 as assistant court organist. Two years later Ludwig was promoted to the paid post of deputy court organist. Christian Gottlob Neefe had moved to Bonn in 1779 as the music director for Grossman-Hellmut's theatre troupe and became court organist soon after. He was so impressed by Beethoven's inventive musicianship that he taught the 'youthful genius' how to compose.

Maximilian Franz became aware of Neefe's star pupil and in 1787 sent Beethoven to Vienna to study with Mozart. Beethoven, whose ailing mother died within weeks of his return to Bonn, composed little after his homecoming. He was spurred into creative action by the patronage of Count Ferdinand Ernst Waldstein, who arrived at the Bonn court in early 1788. Beethoven's output over the next two years must have been considerable, even though much of it has not survived; he was clearly rated highly by early 1790, when Bonn's Lesegesellschaft invited him to compose a cantata on the death of Emperor Joseph II. The work, to words by the young poet Severin Anton Awerdonk, led soon after to another Lesegesellschaft commission, the *Cantata on the Accession of Emperor Leopold II*, to another Awerdonk libretto. Neither the *Joseph Cantata* nor the *Leopold Cantata*, the latter completed in October 1790, were performed during Beethoven's lifetime, perhaps because of the demands they placed on Bonn's orchestral players. 'Fliesse, Wonnezähre, fliesse!' stands proud as the *Leopold Cantata's* showpiece, a joyful soprano aria with obbligato parts for flute and cello.

Biographical mythmakers and a surfeit of great instrumental works have obscured the importance of vocal music to Beethoven's development as composer. The bare facts, however, show that around half of his 600 surviving scores are for voice. The pieces on this recording – the earliest from his time in Bonn, the latest connected to them in spirit – belong to his small output for solo voice and orchestra. 'Primo amore, piacer del ciel', a scene for soprano and orchestra, was published posthumously by Breitkopf & Härtel in 1888. It was bracketed with Beethoven's early Vienna works until the bicentenary of his birth, when a forensic analysis of the young composer's autograph scores showed that it was composed in Bonn around 1790–92. The composition's anonymous text, through its evocation of the joy and pain of true love, held clear meaning for Beethoven: it surely evoked memories of Jeanette d'Honrath, his own 'first love ... a beautiful, vivacious blonde, of good upbringing and friendly character', as the Bonn physician Franz Gerhard Wegeler recalled. Jeanette lived in Cologne but was a regular guest of the Breunings, a prominent Bonn family described by Beethoven as his 'guardian angels'. She married an Austrian recruiting officer in 1788 but not before teasing Beethoven by singing a popular song of the time: 'To leave you today/ And not be able to delay./ Is too delicate for my heart'. It is likely that she also performed some of his youthful songs and, from the composer's much later conversation books, certain that he retained deep feelings for her.

About seven weeks before his father's death at the end of 1792, Beethoven returned to Vienna to study with Haydn. He gave his first public concert at the imperial city's Burgtheater in March 1795 and enhanced his reputation the following summer with the publication of his Piano Trios Op.1. The two

arias 'O welch ein Leben!' and 'Soll ein Schuh nicht drücken' WoO 91 were written in 1795 as additions to the latest revival of the singspiel *Die schöne Schusterin, oder Die pücefARBENEN Schuhe* by Ignaz Umlauf, second kapellmeister to Vienna's Hofkapelle. Umlauf's popular hit was created for the singing actress, Marianne Weiß, owner of a sonorous alto voice; her songs, however, were transposed for soprano in many later productions. *Die schöne Schusterin* revolves around Lehne, a shoemaker's wife, subject of a prank played on her husband, the aptly named Sock, by the boisterous yet good-natured Baron von Pikourt. Beethoven's interpolations complement the work's genial humour: 'Soll ein Schuh' celebrates the pleasures of a pair of fine new shoes, even if they demand the pain of do-it-yourself chiropody.

As a virtuoso performer Beethoven looked beyond Vienna for work. He took to the road in February 1796 for what was to become a five-month tour to Prague, Dresden, Leipzig and Berlin. 'Ah! perfido', based in part on a text by Pietro Metastasio, was written during the journey for the admirable Czech soprano Josefa Dušek, who gave its first performance in Leipzig on 21 November 1796. While lessons learned from 'Primo amore' set the foundations for Beethoven's new concert aria, its elevated dramatic intensity and expressive range were tailored to display Dušek's vocal strengths. 'Ah! perfido' was first published in 1805 and included three years later in Beethoven's benefit concert at the Theater an der Wien, programmed together with, among other works, his Fourth Piano Concerto, Fifth and Sixth Symphonies and the recently completed *Choral Fantasy*.

While studying vocal composition with Antonio Salieri from c.1799–1802, Beethoven made several a cappella settings of texts by Metastasio. He returned to the Italian poet's words again for 'No, non turbati', taken from his *La tempesta*. The concert aria for soprano and strings, written under Salieri's supervision in 1802, opens with an accompanied recitative that foretells the storm to come; the following aria, marked 'andante agitato', combines echoes of rough weather with a lover's comparably tempestuous seduction of his beloved Nice.

Beethoven's identification with heroic figures has been linked to his battle with hearing loss, of which he first became aware in 1799. His only opera, *Fidelio*, sees hope overcome despair, good triumph against evil. It grew out of a commission in 1803 from Emanuel Schikaneder, director of the Theater an der Wien. Beethoven began composing music for a libretto by the impresario but quickly recognised its weakness; he chose instead to set a German translation of Jean-Nicolas Bouilly's play *Léonore*, in which Leonore, the wife of a high-ranking political prisoner, saves her husband from death by disguising herself as a man,

Fidelio, and threatening to shoot the prison's cruel governor. Beethoven revised the work following its initial run in 1805 and finally transformed it into *Fidelio*, first performed at the Theater an der Wien on 23 May 1814. 'O wär' ich schon mit dir vereint', common to both *Leonore* and *Fidelio*, although revised and reordered in the latter, is sung by the jailor's daughter Marzelline, who has fallen in love with Fidelio. She envisions their future life together in music of heightened emotion.

News of Napoleon's defeat and exile to Elba had reached Vienna by the time of *Fidelio*'s premiere. Emperor Franz called a grand congress of the allied powers to his capital city to discuss Europe's future. The accompanying festivities included a series of occasional compositions, to which Beethoven proved a productive contributor. The last of his Congress of Vienna works, written early in 1815, comprised four incidental pieces for *Leonore Prohaska*, a tragedy by Johann Friedrich Leopold Duncker, the King of Prussia's cabinet secretary. The play tells of a German woman who, like Leonore in *Fidelio*, dons male disguise, joins the Prussian army and fights against Napoleon in the War of the Sixth Coalition (1813–14). 'Es blüht eine Blume im Garten mein' for soprano and harp carries the charm of a salon song, intimate and elegant, far distant from the sounds of battle.

Egmont, like *Fidelio*, tells of heroism. Its drama explores the power of free minds refusing to bend to despotic rule. Johann Wolfgang von Goethe's Shakespearean tragedy, set in the 16th century when the southern Netherlands was under Spanish control, tells of the Flemish noble Count Egmont and his doomed attempts to persuade the tyrannical Duke of Alba to grant greater liberty to his people. Egmont's imprisonment and execution are foreseen by his lover, the commoner Clärchen, who takes her own life after failing to rescue him. Death transfigures Egmont from hero to martyr, a symbol of a nation's fight against oppression; likewise, Clärchen outlives death as the personification of idealistic hope. Beethoven's incidental music, composed between October 1809 and June 1810, was commissioned by the directors of Vienna's Hoftheater soon after Napoleon's army occupied Vienna. 'Die Trommel gerühret' signals Clärchen's defiance and determination to follow Egmont against the enemy, while her song from the play's third act, 'Freudvoll und leidvoll', conveys one of Romanticism's great themes, the interdependence of heavenly joy and earthly sorrow.

Andrew Stewart

Zu Beethovens Gesangskompositionen gibt es viele tradierte Weisheiten – etwa, dass sein Kompositionsstil für die Stimme etwas unmelodisch, unidiomatisch, ja sogar absichtlich grausam gegenüber Sängern sei, die er als nur wie ein weiteres Instrument behandelte. Es stimmt, dass einige seiner Stücke herausfordernd sind, einen extremen Stimmumfang fordern und Sequenzen beinhalten, die unangenehm zu singen sind und die nicht dort sitzen, wo die Stimme (oder das Publikum) sie gerne hätte. Die Interpretation dieser überwiegend frühen Werke war jedoch eine faszinierende Reise in die musikalische und persönliche Psyche eines jungen Mannes, der versuchte, seinen Weg zu finden und seine Kunst an neuen Orten zu etablieren: nicht mehr ausschließlich in der Salongesellschaft, sondern von nun an war es eine Frage von Leben und Tod, Freiheit und Gerechtigkeit – etwas, das eine neue und bessere Welt entstehen lassen kann.

Die früheste Arie der Aufnahme, „Fliesse, Wonnezähre, fliesse!“, zeigt Beethoven innerhalb der Grenzen von Tradition und „konventionellem“ Zweck. Hier verherlicht die Stimme eines Engels den neuen Kaiser, aber trotz all der vokalen Dramatik und der bloßen Technik des Stücks ist dies kein Bravour-Gesang um seiner selbst willen – die Stimme ist bereits an einer neuen Schwelle und atmet die Luft eines höheren, vergeistigten Bereichs.

„Primo amore“ offenbart mit seiner unzusammenhängenden Struktur, seinem inneren Aufruhr und seiner Unruhe eine erstaunlich reife Sichtweise auf die Vielschichtigkeit der Liebe. Die Musik – sowohl die instrumentale als auch die vokale – mutet seltsam an, ja fast brutal im Vergleich mit der seiner Zeitgenossen. Man spürt, wie ein junger Mann hier all seine Ideen einbringt und die Grenzen des Klangs überschreitet, um seine Gefühle auszudrücken. Lange Zeit glaubte man, dass „Primo amore“ während Beethovens Studienzeit bei Antonio Salieri in Wien geschrieben wurde. Untersuchungen haben jedoch gezeigt, dass das Stück tatsächlich während seiner Bonner Jahre komponiert wurde (auf den Text eines deutschen Gedichts, dessen italienische Übersetzung dem Autograph später in einer anderen Handschrift hinzugefügt wurde) und möglicherweise für die Sopranistin Magdalena Willmann bestimmt war die als erster Sopran am Bonner Nationaltheater engagiert war. Als Tochter eines Bonner Nachbarn war sie möglicherweise tatsächlich seine *primo amore* (erste Liebe). Für sie schrieb Beethoven später auch die Arie „Soll ein Schuh nicht drücken“. Willmann war berühmt für ihr ungewöhnlich tiefes Register, was die tiefen Passagen in beiden Arien erklären kann. Aus dieser Verliebtheit ist nichts Ernstes geworden, außer diesen beiden wunderschönen Arien, die ich – obwohl sie in Bezug auf den Stimmumfang herausfordernd sind – aufgrund der Umstände, unter denen sie konzipiert wurden, in das Album aufnehmen wollte.

„No, non turbarti“ entstand in der Tat in der Zeit, als Beethoven bei Salieri studierte, und wie „Primo amore“ blieb es unveröffentlicht (trotz Beethovens späteren Bemühungen, das Stück zu publizieren). Beide Arien scheinen auf das Unglück in der Liebe vorauszuweisen, das Beethoven später selbst erleben sollte. In „No, non turbarti“ habe ich Elemente aus Beethovens Skizzen und Notizbüchern aufgenommen, die Salieri dann „korrigierte“ – die nicht überarbeiteten Gedanken klingen wiederum viel stärker wie typischer Beethoven.

Ich stelle mir Mozarts Frauen als tiefgründig, clever, einfallsreich und ja sogar auch manipulativ vor, aber in ihrem Wesen sind sie immer von „dieser Welt“ und aus ihrer Zeit. Für mich eröffnet Beethovens Musik jedoch einen Ausblick auf Frauen anderer Art. Das Spektrum der Musik und ihre dramatische Kontinuität erweitern sich, und die Intensität vertieft sich. Diese Frauen streben nach Idealen wie Aufopferung und Mut, die ihnen in ihrer eigenen Welt selten geboten werden. Marzellines Liebe ist sehnsüchtig, unerprobt, idealistisch – aber könnte sie das tun, was Leonore tut: ihr Leben riskieren und ins Gefängnis gehen, um ihren Ehemann zu retten? Clärchen sehnt sich danach, Männerkleider zu tragen und mit ihrem Geliebten Egmont zu kämpfen. Im wirklichen Leben kämpfte Eleonore Prochaska in den napoleonischen Kriegen (und wurde tödlich verwundet). Beethoven verehrte ihren Eifer und Idealismus! Sein hoher kritischer Maßstab und seine ruhelose Suche bringen jedoch oft nur Enttäuschung mit sich, denn wo könnte er in seiner Zeit solche Frauen möglicherweise finden? War die einzige Gefährtin für diesen gequälten Mann – die eine Muse, auf die er sich wirklich verlassen und in die er seine Kraft investieren konnte – diese Kunst an sich? Er drängte alle, auch die Sänger, alles zu geben, was sie konnten. Ist es am Ende die Musik, die seine „unsterbliche Geliebte“ war?

Chen Reiss

Übersetzung: Anne Schneider

Der Ehrgeiz eines unberechenbaren Vaters hinsichtlich seines Sohnes, der musikalische Geschmack eines aufgeklärten Herrschers und eine Explosion harter Arbeit zur richtigen Zeit – dies waren einige der Merkmale von Beethovens Anfangsjahren in Bonn, einer zwar kleinen, aber als Residenz des Kurfürsten von Köln dennoch bedeutsamen Stadt. Die Kindheit des Komponisten fiel mit der Akzeptanz neuer Ideen in Philosophie, Politik und Kunst am Hofe des Kurfürsten zusammen. Die Thronbesteigung von Kurfürst Maximilian Franz, Sohn der Habsburger Kaiserin Maria Theresia, im Jahr 1784 brachte eine Beschleunigung der liberalen Reform mit sich. Dank dieser dynastischen Verbindungen nach Wien übernahm Bonn Impulse von dort, wo Maria Theresias Nachfolger, Joseph II., damit beschäftigt war, die verknöcherten Vorgehensweisen von Kirche und Staat aufzuheben.

Der junge Ludwig erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem alkoholsüchtigen Vater Johann, einem Tenor in der Kurfürstlichen Kapelle, der dem Unterricht seines Sohnes durch körperliche und verbale Züchtigung Nachdruck verlieh. Das natürliche Talent des Jungen zum Improvisieren auf dem Clavier, wovon der Vater ihn jedoch eher abhielt, trug dazu bei, dass er 1782 zum Assistenten des Hoforganisten ernannt wurde. Zwei Jahre später avancierte Ludwig auf die bezahlte Position des Stellvertretenden Hoforganisten. Christian Gottlob Neefe war 1779 als Musikdirektor der Grossmann-Hellmut Theatergruppe nach Bonn gezogen und wurde bald darauf Hoforganist. Er war so beeindruckt von Beethovens musikalischem Erfindungsreichtum, dass er dem „jugendlichen Genie“ beibrachte, wie man komponiert.

Maximilian Franz wurde auf Neefes Ausnahmeschüler aufmerksam und schickte Beethoven 1787 nach Wien, damit er bei Mozart in die Lehre gehen sollte. Doch Beethoven, dessen kranke Mutter wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Bonn verstarb, komponierte nach seiner Heimkehr wenig. Er wurde jedoch durch den Mäzen Graf Ferdinand Ernst Waldstein, der Anfang 1788 am Bonner Hof eintraf, zu kreativen Aktivitäten angeregt. Beethovens Schaffen in den folgenden zwei Jahren muss beträchtlich gewesen sein, doch hat ein Großteil davon nicht überlebt. Seine Werke wurden zweifellos hoch geschätzt, denn Anfang 1790 wurde er von der Bonner Lesegesellschaft eingeladen, eine Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II. zu komponieren. Das Werk, nach Worten des jungen Dichters Severin Anton Awerdonk, führte kurz darauf zu einem weiteren Auftrag der Lesegesellschaft, nämlich einer Kantate zur Thronbesteigung Kaiser Leopolds II., zu einem neuerlichen Text von Awerdonk. Weder die Kantate für Joseph noch die für Leopold, die im Oktober 1790 abgeschlossen war, wurden je zu Beethovens Lebzeiten aufgeführt, möglicherweise aufgrund der Anforderungen, die sie an die Bonner Orchestermusiker stellten. Mit „Fliesse, Wonnezähre, fliesse!“ präsentiert sich stolz das Glanzstück der *Leopold-Kantate*, eine freudig gestimmte Sopranarie mit obligaten Partien für Flöte und Cello.

Die Mythenerzähler unter den Beethoven-Biografen und eine Vielzahl großartiger Instrumentalwerke haben die Bedeutung der Vokalmusik für Beethovens Entwicklung als Komponist in den Hintergrund treten lassen. Die reinen Fakten zeigen jedoch, dass etwa die Hälfte seiner 600 erhaltenen Werke für Gesangsstimme sind. Die Stücke dieser Aufnahme – die frühesten noch aus seiner Bonner Zeit, die spätesten mit diesen im Geiste verwandt – gehören zu der kleinen Werkgruppe für Solostimme und Orchester. „Primo amore, piacer del ciel“, eine Szene für Sopran und Orchester, wurde posthum von Breitkopf & Härtel im Jahr 1888 veröffentlicht. Bis zu seinem 200. Geburtstag wurde angenommen, dass

sie entstehungsgeschichtlich von frühen Wiener Werken umrahmt sei, doch eine forensische Analyse der autographen Partituren des jungen Komponisten ergab, dass die Szene ca. 1790./92 in Bonn entstanden war. Der anonyme Text der Komposition, der die Freude und den Schmerz der wahren Liebe beschwört, hatte für Beethoven eine klare Bedeutung: Er erinnerte ihn sicherlich an Jeanette d'Honrath, „seine erste Liebe... eine schöne, lebhaft Blondine, von gefälliger Bildung und freundlicher Gesinnung“, – so die Erinnerungen des Bonner Arztes Franz Gerhard Wegeler. Jeanette lebte in Köln, war aber regelmäßiger Gast der Breunings, einer prominenten Bonner Familie, die Beethoven als seine Schutzengel bezeichnete. Sie heiratete 1788 einen österreichischen Werbehauptmann, aber nicht bevor sie Beethoven neckte, indem sie ein beliebtes Lied der Zeit sang: „Mich heute noch von Dir zu trennen / Und dieses nicht verhindern können / Ist zu empfindlich für mein Herz!“. Es ist wahrscheinlich, dass sie auch einige seiner Jugendlieder aufführte. Aus den viel späteren Konversationsheften des Komponisten geht klar hervor, dass er auch weiterhin tiefe Gefühle für sie hegte.

Etwa sieben Wochen vor dem Tod seines Vaters Ende 1792 kehrte Beethoven nach Wien zurück, um bei Haydn Unterricht zu nehmen. Im März 1795 gab er sein erstes öffentliches Konzert im Burgtheater der Kaiserstadt und machte sich im folgenden Sommer mit der Veröffentlichung seines Klaviertrios op.1 einen Namen. Die beiden Arien „O welch ein Leben!“ und „Soll ein Schuh nicht drücken“ WoO 91 entstanden 1795 als Ergänzung für die jüngste Wiederaufnahme des Singspiels *Die schöne Schusterin oder Die pücefarbenen Schuhe* von Ignaz Umlauf, dem 2. Kapellmeister der Wiener Hofkapelle. Umlaufs beliebte Erfolgsnummer wurde für die singende Schauspielerin Marianne Weiß kreiert, die eine sonore Altstimme besaß. Ihre Lieder wurden jedoch in vielen späteren Produktionen in Sopranlage transponiert. *Die schöne Schusterin* dreht sich um Lehne, die Frau eines Schuhmachers mit dem treffenden Namen Sock, dem von dem ungestümen, aber gutmütigen Baron von Pikourt ein Streich gespielt wurde. Beethovens Interpolationen ergänzen den genialen Humor des Werkes: „Soll ein Schuh“ zelebriert die Freude über ein Paar neuer, feiner Schuhe, auch wenn diese den Schmerz einer selbst ausgeführten Fußbehandlung erfordern.

Als virtuoser Interpret suchte Beethoven über Wien hinaus nach Betätigungen. Im Februar 1796 machte er sich auf den Weg und unternahm eine fünfmonatige Reise nach Prag, Dresden, Leipzig und Berlin. „Ah! perfido“, teilweise basierend auf einem Text von Pietro Metastasio, wurde während der Reise für die bewundernswerte tschechische Sopranistin Josefa Dušek komponiert, die sie am 21. November 1796 in Leipzig zum ersten Mal aufführte. Während die Lektionen, die Beethoven bei der Komposition von

„Primo amore“ gelernt hatte, die Grundlagen für diese neue Konzertarie legten, waren ihre erhöhte dramatische Intensität und das Ausdrucksspektrum darauf zugeschnitten, die vokalen Stärken von Dušek zum Ausdruck zu bringen. „Ah! perfido“ wurde erstmals 1805 veröffentlicht und drei Jahre später in Beethovens Benefizkonzert am Theater an der Wien aufgenommen, dessen Programm unter anderem sein Viertes Klavierkonzert, die Fünfte und Sechste Sinfonie und die kurz zuvor vollendete *Chorfantasie* enthielt.

Während des Studiums der Gesangskomposition bei Antonio Salieri (ca. 1799–1802) nahm Beethoven mehrere a cappella-Vertonungen von Texten Metastasios vor. Er kehrte noch einmal zu den Worten des italienischen Dichters für „No, non turbati“ aus seiner *La tempesta* zurück. Die Konzertarie für Sopran und Streicher, die 1802 unter der Aufsicht von Salieri geschrieben wurde, beginnt mit einem Accompagnato Rezitativ, das den kommenden Sturm ankündigt. Die folgende Arie mit der Bezeichnung „andante agitato“ kombiniert den Widerhall von stürmischem Wetter mit der vergleichsweise stürmischen Verführung von Nice durch einen Liebhaber.

Beethovens Identifikation mit Heldengestalten ist mit seinem Kampf gegen den Verlust des Gehörs verbunden, dessen er sich 1799 erstmals bewusst wurde. In *Fidelio*, seiner einzigen Oper, überwindet die Hoffnung die Verzweiflung, und das Gute siegt über das Böse. Sie entstand 1803 im Auftrag von Emanuel Schikaneder, dem Direktor des Theaters an der Wien. Beethoven begann, Musik zu einem Libretto des Impresarios zu komponieren, erkannte jedoch schnell seine Schwäche. Er entschied sich stattdessen für eine deutsche Übersetzung von Jean-Nicolas Bouillys Stück *Léonore*, in dem Leonore, die Frau eines hochrangigen politischen Gefangenen, ihren Ehemann vor dem Tod rettet, indem sie sich als Mann namens Fidelio verkleidet und droht, den grausamen Gouverneur des Gefängnisses zu erschießen. Beethoven überarbeitete das Werk nach seiner Aufführung im Jahr 1805 und verwandelte es schließlich in die Oper *Fidelio*, die am 23. Mai 1814 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde. „O wär' ich schon mit dir vereint“ ist sowohl in *Leonore* und *Fidelio* enthalten, wurde aber für letztere Oper überarbeitet und neu angeordnet. Die Arie wird von der in Fidelio verliebten Gefängniswärterstochter Marzelline gesungen. Sie malt sich ihr künftiges gemeinsames Leben in einer von erhöhter Emotion getragenen Musik aus.

Die Nachricht von Napoleons Niederlage und seiner Verbannung nach Elba erreichte Wien zur Zeit der Aufführung von *Fidelio*. Kaiser Franz berief einen großen Kongress der alliierten Mächte in seine

Hauptstadt, um über die Zukunft Europas zu sprechen. Zu den begleitenden Feierlichkeiten gehörten eine Reihe von Gelegenheitskompositionen, zu denen Beethoven einige Beiträge lieferte. Das letzte Werk für den Wiener Kongress, das er Anfang 1815 schrieb, umfasste vier Nummern einer Bühnenmusik für *Leonore Prohaska*, eine Tragödie von Johann Friedrich Leopold Duncker, dem Kabinettssekretär des Königs von Preußen. Das Stück handelt von einer deutschen Frau, die sich wie Leonore in *Fidelio* als Mann verkleidet, der preußischen Armee anschließt und im Krieg der Sechsten Koalition (1813–14) gegen Napoleon kämpft. „Es blüht eine Blume im Garten mein“ für Sopran und Harfe besitzt den Charme eines Salonliedes, intim und elegant, weit von Kriegslärm entfernt.

Egmont erzählt ebenso wie *Fidelio* von Heldentum. Das Schauspiel erkundet die Macht der Freigeister, die sich weigern, sich einer despotischen Herrschaft zu beugen. Goethes Tragödie im Stile Shakespeares mit dem Stoff aus dem 16. Jahrhundert, als die südlichen Niederlande unter spanischer Kontrolle standen, erzählt von dem flämischen Adligen Graf Egmont und dessen vergeblichen Versuchen, den tyrannischen Herzog von Alba zu überzeugen, seinem Volk mehr Freiheit zu gewähren. Egmonts Inhaftierung und Hinrichtung werden von seiner Geliebten, dem bürgerlichen Clärchen, vorhergesehen. Sie nimmt sich das Leben, nachdem sie ihn nicht retten konnte. Der Tod verwandelt Egmont vom Helden zum Märtyrer, ein Symbol für den Kampf einer Nation gegen die Unterdrückung. Ebenso überlebt Clärchen den Tod als Verkörperung idealistischer Hoffnung. Beethovens Bühnenmusik, die zwischen Oktober 1809 und Juni 1810 entstand, wurde von den Direktoren des Wiener Hoftheaters in Auftrag gegeben, kurz nachdem Napoleons Armee Wien besetzt hatte. „Die Trommel gerühret“ signalisiert Clärchens Trotz und Entschlossenheit, Egmont im Kampf gegen den Feind zu folgen, während ihr Lied aus dem 3. Akt des Stücks, „Freudvoll und leidvoll“, eines der großen Themen der Romantik, die Wechselwirkung von himmlischer Freude und irdischem Leid, ermittelt.

Andrew Stewart

Übersetzung: Anne Schneider

1 Flesse, Wonnezähre, flesse!

Hörst du nicht der Engel Grüsse
Über dir? Germania!
Hörst du nicht der Engel Grüsse
Süss wie Harfenlispel tönen?
Weil mit Segen dich zu krönen
Vom Olymp Jehova sah. Germania!
Deine Wonnezähre fliessel
Weil mit Segen dich zu krönen
Vom Olymp Jehova sah.
Flesse, Wonnezähre, flesse, usw.

Severin Anton Averdonk (1768–1817)

2 No, non turbarti, o Nice; io non ritorno

A parlarti d'amor. So che ti spiace;
Basta così. Vedi che il ciel minaccia
Improvvisa tempesta; alle capanne
Se vuoi ridurre il gregge, io vengo solo
Ad offrir l'opra mia. Che! non paventi?
Osserva che a momenti
Tutto s'oscura il ciel, che il vento in giro
La polve innalza e le cadute foglie.
Al fremer della selva, al volo incerto
Degli augelli smarriti, a queste rare,
Che ci cadon sul volto, umide stille,
Nice io preveggo... Ah! non tel dissi, o Nice,
Ecco il lampo, ecco il tuono. Or che farai?
Vieni, senti; ove vai? non è più tempo
Di pensare alla greggia. In questo speco
Riparati frattanto: io sarò teco.

Flow, tears of joy, flow!
Germany, do you not hear
the angelic greeting above you?
Do you not hear the angelic greeting
sounding as sweet as the whisper of a harp?
For Jehovah has looked down
from Olympus
to crown you with blessings.
Germany, let your tears of joy flow!
For Jehovah has looked down
from Olympus
to crown you with blessings.
Flow, tears of joy, flow! etc.

No, do not be troubled, oh Nice; I do not return
To speak to you of love. I know that you are sorry;
Enough of that. See that the sky threatens
A sudden tempest; to the sheds
You wish to withdraw your flock; I come only
To offer my charity. What! are you not afraid?
Observe that in moments
All the sky darkens, that the wind in a spiral
Stirs up the dust and the fallen leaves.
At the shuddering of the forest, at the uncertain flight
Of the bewildered birds, at these rare,
Wet drops, Which fall onto my/our face,
Nice, I foresee... Ah! did I not say, oh Nice,
Here is the lightning, here the thunder. Now what will you do?
Come, listen; where are you going? there is no longer time
To think of your flock. In this cave
Take refuge meanwhile: I will do so with you.

3 Ma tu tremi, o mio tesoro!

Ma tu palpiti, cor mio!
Non temer, con te son io,
Né d'amor ti parlerò.
Mentre folgori, e baleni
Sarò teco, amata Nice,
Quando il ciel si rassereni,
Nice ingrata, io partirò.

Pietro Metastasio (1698–1782)

4 Primo amore, piacer del ciel!

Penetrasti il mio cor.
Io trovai l'amata, deh!
Ma di più non è per me.

Scherza un altro coll'amore;
quando amata l'abbandona,
cercasi un nuovo amore
e deride ognuna fede.

Non conosce il vero amore,
chi non sente un gran dolore,
quando l'idolo del core
fugge in braccio d'un altro amante.

Ma se il dardo trapuntava
gl'ambi cuori degli amanti;
e poi viene divisione,
or sola morte consola,
quando poi viene divisione,
or sola morte, morte deh' pur consola.

Tal amor, piacer del ciel,
penetrava il mio cor.
Io trovai la cara, deh!
Ma di più non è per me.

But you tremble, oh my treasure!
But you pound, my heart!
Fear not, I am with you,
Nor of love will I speak.
Among thunderbolts and lightning flashes
I will be with you, beloved Nice,
When the sky clears,
Ungrateful Nice, I will depart.

First love, joy of heaven,
you penetrated my heart;
I found my beloved, ah!
But she is no longer mine.

Others are playing with love;
when their beloved abandons them,
they search for a new love
and mock constancy.

Knows not true love
one who does not feel great pain,
when the idol of the heart
flees into the arms of another lover.

But if the arrow gilds
both hearts of the lovers
and then discord comes between them,
now only death consoles,
when then discord comes between them,
now only death, death truly consoles.

Such love, joy of heaven,
penetrated my heart.
I found my dear one, ah!
But she is no longer for me.

5 Soll ein Schuh nicht drücken,

Muss man sich anschicken,
Und überall das erste Mal
Sich selber hinbemühen
Ihn an den Fuss zu ziehen,
Denn oft fehlt's an Geduld,
Den Schuh recht anzufassen,
Den Fuss darein zu passen.
Doch hat der Meister Schuld,
Voraus bei einer Frau,
Die will nur sehr genau,
Den Fuss im Schuhe rühren,
Und doch, mit Gunst
Dabei kein Drücken spüren;
Das fodert Kunst.

Er sei bequem, jedoch nicht weit,
Hübsch spitzig und nur ja nicht breit,
Und doch, mit Gunst,
Hätt's Not, dass man zuweilen
Den Fuss erst dürfte feilen.
Das fodert Kunst.

Johann Gottlieb Stephanie der Jüngere (1741–1800)

If a shoe is not to pinch
one must be prepared
to always
make the effort
to try it on one's foot first
as one often lacks the patience
to handle the shoe
and fit it properly.
But it's the shoemaker's job,
especially with a woman
who wants the shoe to fit perfectly
and, if you please,
not pinch at all;
now that takes skill.

It should be comfortable, but not loose,
with a pretty point, and never wide,
and yet, if you please,
occasionally, if need be,
one might have to file the foot down first.
Now that takes skill.

6 O wär' ich schon mit dir vereint.

Und dürfte Mann dich nennen!
Ein Mädchen darf ja, was es meint,
Zur Hälfte nur bekennen.
Doch wenn ich nicht erröten muss
Ob einem warmen Herzenskuss,
Wenn nichts uns stört auf Erden –

Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
Mit unaussprechlich süßer Lust,
Wie glücklich will ich werden!

In Ruhe stiller Häuslichkeit
Erwach' ich jeden Morgen,
Wir grüssen uns mit Zärtlichkeit,
Der Fleiss verscheucht die Sorgen.
Und ist die Arbeit abgetan,
Dann schleicht die holde Nacht heran,
Dann ruh'n wir von Beschwerden.
Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
Mit unaussprechlich süßer Lust,
Wie glücklich will ich werden!

Joseph Sonnleithner (1766–1835)

Oh, would we were already wed
and I might call you husband!
True, a maid can but admit
the half of what she feels.
But when I do not need to blush
at passion's fervent kiss,
when nothing can disturb us...

the hope of this my breast does fill
with joy, sweet, inexpressible!
How happy shall I be!

In quiet domesticity
I shall awake each morning;
we'll greet each other tenderly,
work will banish worry.
And when our labour's over,
sweet night will softly fall,
and we shall rest our burdens.
The hope of this my breast does fill
with joy, sweet, inexpressible!
How happy shall I be!

7 Die Trommel gerühret!

Das Pfeifchen gespielt!
Mein Liebster gewaffnet
Dem Haufen befiehlt,
Die Lanze hoch führet,
Die Leute regieret.
Wie klopft mir das Herz!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt' ich ein Wämslein
Und Hosen und Hut!

Ich folgt' ihm zum Tor 'naus
mit mutigem Schritt,
Ging durch die Provinzen,
ging überall mit.
Die Feinde schon weichen,
Wir schiessen da drein.
Welch Glück sondergleichen,
Ein Mannsbild zu sein!

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

**8 Freudvoll
und leidvoll,**

Gedankenvoll seyn;
Langen
Und bangen
In schwebender Pein;
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt;
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.

Johann Wolfgang von Goethe

Bang the drum!
Play the fife!
My love is armed for war
and commands the mob;
he holds the lance high
and commands his men.
How my heart pounds!
How my blood races!
O if only I had a doublet,
and breeches and helm!

I would follow him through the gate
with courageous step,
and march through the provinces,
march everywhere with him.
The enemy is retreating,
we fire at them.
What happiness without equal
to be a man!

Joyful
and sorrowful,
thoughtful;
longing
and anxious
in constant anguish;
skyhigh rejoicing,
despairing to death;
happy alone
is the soul that loves.

9 Es blüht eine Blume im Garten mein,

Die will ich wohl hegen und pflegen,
Sie soll mir die nächste am Herzen sein,
Solang ich sie nenne die Blume mein,
Gibt sie mir Frohsinn und Segen.

Es hat sie ein Engel ins Leben gesät,
Sie ist nicht auf Erden entsprossen,
Sie hebt sich in lieblicher Majestät
Auf Wohlgeruch duftendem Blumenbeet,
Vom Tau des Himmels umflossen.

Und noch eine Blume, die nenn' ich mein,
Sie glüht meinem Herzen in Fülle,
Sie glüht in des Morgenrots Purpurschein,
Soll mir eine heilige Blume sein,
Dum pfleg' ich sie in der Stille.

Du, dem ich sie weihte, gedenke mein,
Bewahre mir Liebe und Treue,
Dann soll einst die Blume dir eigen sein,
Sonst wird sie verwelken am Leichenstein,
Die Zeit bringt dir keine neue.

Johann Friedrich Leopold Duncker (c.1768–1842)

In my garden blooms a flower
that I will tend well;
it shall be closest to my heart;
as long as I call it my flower,
it keeps me cheerful and blessed.

An angel sowed it into life,
it did not spring from the earth;
in charming majesty it rises
fragrantly from a sweet-scented flowerbed,
watered by the dew of heaven.

And a flower that I call mine
still glows richly in my heart:
it glows in the crimson light of dawn
and shall to me be a sacred flower,
so I tend it silently.

You to whom I dedicate it, think of me,
keep love and loyalty to me,
then the flower shall be yours;
otherwise it will wither at my tombstone,
and time will not bring you one again.

10 Ah! perfido, spergiuro.

Barbaro traditor, tu parti? E son questi
Gl'ultimi tuoi congedi? Ove s'intese
Tirannia più crudele? Va', scellerato!
Va', pur fuggi da me, l'ira de' Numi
Non fuggirai. Se v'è giustizia in ciel,
Se v'è pietà, congiureranno a gara
Tutti a punirti! Ombra seguace!
Presente, ovunque vai,
Vedrò le mie vendette; io già le godo
Immaginando; i fulmini ti veggo
Già balenar d'intorno. Ah no! ah no!
fermate,
Vindici Dei!
Risparmiate quel cor, ferite il mio!
S'ei non è più qual era, son io qual fui;
Per lui vivea, voglio morir per lui!

Pietro Metastasio

11 Per pietà, non dirmi addio.

Di te priva che farò?
Tu lo sai, bell'idol mio,
Io d'affanno morirò.

Ah crude! tu vuoi ch'io mora!
Tu non hai pietà di me?
Perché rendi a chi t'adora
Così barbara mercè?
Dite voi, se in tanto affanno
Non son degna di pietà?

Pietro Metastasio

Ah, faithless, false-hearted,
cruel traitor, are you leaving me? Are these
your last farewells? Where was
more cruel tyranny ever known? Go, villain!
Go, fly from me, then, but you shall
not escape
the wrath of the gods. If there is justice
in heaven,
if there is pity, they will compete,
each to punish you the more! Like a ghost
haunting you wherever you go,
I shall be there to see my vengeance:
I rejoice
in the thought. Already I see lightning
flashing round you. Ah no! Ah no! Stay,
ye avenging gods!
Spare his heart, strike mine instead!
If he is not what he was, I am unchanged;
I lived for him, for him I wish to die!

For pity's sake, do not bid me farewell;
bereft of you, what shall I do?
You well know, my beloved,
that I shall die of grief.

Cruel one! Do you wish me to die?
Have you no pity for me?
Why do you so harshly repay
the one who adores you?
Say, all of you, whether in such distress
I do not deserve pity?

Special thanks to Thomas Walton at IMG Artists for his advice and guidance

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Recording: 21–24 July 2019, St Augustine's, Kilburn, London

Producer: Alexander Van Ingen

Engineer: Andrew Mellor

Mixing and mastering: Dave Rowell

Sung text translations:

Italian: Anonymous free translation from the original German text
by Gerhard Anton von Halem (4)

English: © Estate of Lionel Salter 1987/92 (I, 9–II);

© Garrett Medlock (lieder.net) (2–4);

© Carolin Sommer (5); © 1984/2011 Decca Music Group Limited (6);

© Emily Ezust (lieder.net) (7); © Richard Morris (lieder.net) (8)

Photography by Paul Marc Mitchell

Design by Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

The ONYX logo, featuring the word "onyx" in a lowercase, sans-serif font inside a white oval.

ONYX 4218

www.onyxclassics.com

www.chenreiss.com