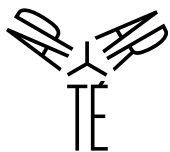


LE CONCERT DE LA LOGE
SYMPHONIES
DE SALON
REICHA · BEETHOVEN





le concert de
la loge olympique

{ BnF



Enregistré par Little Tribeca à la Fondation Singer-Polignac (Paris) en février 2019

Direction artistique et prise de son : Maximilien Ciup

Montage, mixage et mastering : Émilie Ruby

Production exécutive : Little Tribeca et Les Idées Heureuses

Traduction anglaise par Charles Johnston

Textes édités en français par Claire Boisteau

Photo © Franck Juery

Design © 440.media

AP211 Little Tribeca • Les Idées Heureuses ® & © 2019

[LC] 83780

1 rue Paul-Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

SYMPHONIES DE SALON

ANTON REICHA (1770-1836)

Grande Symphonie de salon n°1 pour neuf instruments
en *ré* majeur

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Septuor pour violon, alto, violoncelle, contrebasse,
clarinette, cor et basson en *mi* bémol majeur, op. 20

Le Concert de la Loge

Julien Chauvin violon *violin*

violon de/*violin by* Giuseppe Antonio Rocca (Turin, 1839)

Anne Camillo violon *violin**

violon de/*violin by* Johann Anton Gedler (Füssen, circa 1861)

Pierre-Éric Nimyłowycz alto *viola*

alto de/*viola by* Isabelle Wilbaux (Bruxelles, 1997),
copie de/*after* "Il conte Vitale" de/*by* Andrea Guarneri (Crémone, 1676)

Jérôme Huille violoncelle *cello*

violoncelle de/*cello by* Otto Bausch (Leipzig, 1875)

Michele Zeoli contrebasse *double bass*

contrebasse de/*double bass by* Kis Zoltán (Hongrie, 2006),
copie d'après/*after* Sebastián Dallinger (Vienne, 1783)

Antoine Torunczyk hautbois *oboe**

Hautbois de/*oboe by* Bernardini & Ceccolini (Rome, 2012)
copie d'après/*after* Grundmann & Floth, 2 clefs/*keys (circa 1790)*

Toni Salar Verdù clarinette *clarinet*

Clarinete en *la/clarinet in A* de/*by* Peter van der Poel (Utrecht, 2014),
copie d'après/*after* Heinrich Grenser (Dresde, circa 1800)
Clarinete en *si bémol/clarinet in B flat* de/*by* Peter van der Poel (Utrecht, 1995),
copie d'après/*after* Theodor Lotz (Vienne, circa 1780)

Javier Zafra basson *bassoon*

basson de/*bassoon by* Wilhelm Triébert (Paris, circa 1805)

Nicolas Chedmail cor *horn*

Cor naturel/*natural horn* de/*by* Andreas Jungwirth (Autriche, 2004),
copie d'après/*after* Lucien-Joseph Raoux (fin XVIII^e/*end of 18th century*)

ANTON REICHA (1770-1836)

Grande Symphonie de salon n°1 pour neuf instruments en ré majeur*

- | | |
|---------------------------|-------|
| 1. Adagio – Allegro | 13'52 |
| 2. Adagio | 7'21 |
| 3. Minuetto. Allegro | 4'04 |
| 4. Finale. Allegro Vivace | 9'24 |

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

***Septuor pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson
en mi bémol majeur, op. 20***

***Septet for violin, viola, cello, double bass, clarinet, horn and bassoon
in E flat major, op.20***

- | | |
|--|-------|
| 5. Adagio – Allegro con brio | 10'19 |
| 6. Adagio cantabile | 8'28 |
| 7. Tempo di minuetto – Trio | 3'13 |
| 8. Tema con variazioni. Andante | 7'26 |
| 9. Scherzo. Allegro molto e vivace | 2'50 |
| 10. Andante con molto alla marcia – Presto | 7'51 |

Entre salon et concert

Les deux pièces mises en regard dans ce disque appartiennent à un genre musical si rare qu'aucune formulation n'a été trouvée pour le désigner clairement. On rencontre, au fil des pages d'histoire de la musique, les termes de « musique de chambre pour grands ensembles » ou de « musique pour petit orchestre », preuves de la difficulté de s'affranchir des typologies classiques. Entre six et douze exécutants, on se situe donc dans un entre-deux : déjà plus une formation de chambre ; pas encore dans le domaine symphonique. Un *no man's land* sans nom. Reicha lui-même, en employant un oxymore pour son titre – *Grande Symphonie de salon* – témoigne d'une incapacité à penser, en 1825, l'œuvre musicale en dehors des deux espaces d'expression que sont le concert et le salon.

Musiques de roi ?

La création du *Septuor op. 20* de Beethoven a cependant lieu le 2 avril 1800, au National Hoftheater de Vienne, lors du premier concert que le compositeur et pianiste organise à son

bénéfice. L'œuvre y côtoie une symphonie de Mozart, des extraits de *La Création* de Haydn ainsi que d'autres ouvrages de Beethoven : sa première symphonie, un concerto pour piano et une improvisation. Bien reçu à l'issue de cet événement, le *Septuor* est publié deux ans plus tard chez Hoffmeister. Sa popularisation doit néanmoins beaucoup aux différentes transcriptions qu'elle a connues. Sous la plume du compositeur lui-même, d'abord, qui propose, dès 1805, un arrangement de l'opus 20 pour piano, clarinette (ou violon) et violoncelle ; puis par d'autres musiciens : George Eugene en publie une version pour deux pianos à Londres en 1819, et Liszt en écrit une pour piano seul au début des années 1840. Il faut cependant encore attendre les années 1860 pour que l'œuvre devienne un standard du répertoire de concert : Jules Pasdeloup l'intègre alors à ses Concerts Populaires en faisant interpréter la partition par un orchestre entier. Auparavant, les auditions du *Septuor* en France sont peu documentées : on en relève toutefois une, le

24 mars 1846 au château de Saint-Cloud, lors d'un concert à la cour de Louis-Philippe donné par la Musique du roi.

En ce qui concerne la pièce de Reicha, rien ne prouve qu'elle ait même été créée du vivant du compositeur. Jamais publiée, la partition récemment retrouvée est conservée sous une forme manuscrite qui ne porte aucune marque d'exécution (coups d'archet, coupures, etc.). Le caractère inédit de cette *Grande Symphonie de salon pour neuf instruments* ne doit pas étonner : un grand nombre de productions du compositeur – notamment celles composées après son installation définitive à Paris – n'ont pas connu les honneurs de l'édition. Doit-on pour autant penser qu'il s'agit uniquement d'une œuvre pour la postérité, sans finalité d'exécution immédiate ? Le fait que Reicha ait continué à écrire par la suite d'autres pièces pour des effectifs sensiblement similaires permet d'en douter. En 1827, il compose deux *Grandes Symphonies de salon pour dix instruments*, en ajoutant une flûte à l'effectif initial. Dans son catalogue de Reicha, Maurice Emmanuel signale également un *Dicetto en la pour dix instruments* datant de 1828 et un *Octuor pour hautbois, clarinette, cor, basson, quatuor à cordes et contrebasse ad lib.* sans date. Orienté à la fois par la connaissance que

nous avons du répertoire joué par la Musique du roi au cours des années 1840 et par le fait que Reicha possédait au sein de cet orchestre des soutiens indéfectibles – à commencer par son ancien élève Pierre Baillot, qui y tient le rôle de premier violon à partir du milieu des années 1820 –, on peut émettre l'hypothèse que ces œuvres étaient destinées (sinon exécutées) au concert de la cour de Louis XVIII puis de Charles X.

Continuités classiques

Un quart de siècle sépare les années de composition des deux pièces réunies ici. On notera pourtant leur cohérence stylistique, directement héritée de l'époque classique et fortement influencée par les productions de Haydn. La filiation du *Septuor op. 20* avec le genre du divertimento – souvent pratiqué par le compositeur viennois – ou la sérénade est souvent évoquée par les musicologues, qui notent cependant qu'en considérant chacun des sept interprètes comme des solistes, Beethoven marque une nouvelle étape dans le traitement des grands ensembles de musique de chambre. Cette inscription dans la continuité stylistique des maîtres du temps apparaît comme caractéristique des premières années de l'artiste. Dès le

XIX^e siècle, de nombreux ouvrages traitant de son parcours proposent un découpage en trois parties : *Beethoven et ses trois styles* de Wilhelm von Lenz en premier lieu, mais aussi Vincent d'Indy, dont le *Beethoven* se décline en trois temps – « imitation » (avant 1801), « transition » (1801-1815) et « réflexion » (1815-1827). Cette présentation du musicien allant constamment de l'avant et tournant de plus en plus le dos au passé a incité ces auteurs à mettre fréquemment en exergue le jugement dépréciatif que Beethoven – contrarié par le succès du septuor – aurait eu envers son œuvre vingt ans après sa composition : « Il y a là-dedans beaucoup d'imagination, mais peu d'art [...]. En ce temps-là, je ne savais pas composer, maintenant je crois que je le sais. » Si l'on peut remettre en question la véracité de ces propos rapportés, il est néanmoins possible d'imaginer qu'en 1825, Beethoven – s'il l'avait connue – n'aurait pas non plus trouvé beaucoup d'art dans la *Grande Symphonie de salon* de Reicha.

Les deux musiciens, pourtant exacts contemporains (nés en 1770) et « amis d'enfance » (si l'on en croit l'autobiographie de Reicha), ont en effet eu une attitude très différente vis-à-vis de la modernité musicale. Originaire

de Prague et orphelin de père très tôt, Anton Reicha a reçu sa première formation chez son oncle, le compositeur et violoncelliste Joseph Reicha. Nommé *Konzertmeister* au théâtre de Bonn en 1785, l'oncle emmène son neveu avec lui, lequel obtient une place de flûtiste dans l'orchestre de l'institution, aux côtés du jeune Beethoven, lui-même altiste. Cette période de sa vie s'achève en 1794, avec l'occupation de la ville par l'armée révolutionnaire française. Anton se rend alors à Hambourg, puis à Paris et enfin à Vienne, où il complète sa formation auprès de Salieri et d'Albrechtsberger. Il y retrouve Beethoven et l'assiste même lors de certains événements musicaux, comme le suggère ce passage de son autobiographie :

« Beethoven exécuta à la cour un concert de Mozart sur le piano, il me prie de lui tourner les feuilles. Les cordes du piano cassent à tout moment, sautent en l'air ; les marteaux s'embarassent entre les cordes cassées et Beethoven veut à toute force terminer son morceau, il me prie donc de dégager les marteaux à mesure qu'ils s'arrêtaient et d'enlever les cordes cassées, pour parvenir à tout j'avais plus affaire [sic] que lui, car il m'a fallu tourner autour du piano pendant tout le morceau. »

Cet épisode ressemble à une métaphore des attitudes diamétralement opposées des compositeurs vis-à-vis de l'héritage classique : Beethoven le transcende au risque de le briser ; Reicha le répare et en assure la continuité.

C'est en effet dans le domaine de la transmission que le Pragoise va durablement inscrire son nom dans l'histoire de la musique européenne. Dès son premier passage à Paris, ses cours particuliers de composition touchent des personnalités importantes de la vie musicale de la capitale française : en premier lieu Pierre Baillot, déjà mentionné, qui jouera à partir de 1814 un rôle central dans la diffusion publique du répertoire de chambre classique (notamment Haydn, Mozart, Boccherini et Beethoven). Perçu comme dépositaire du savoir viennois, trait d'union entre Haydn et Paris, Reicha profitera du profond remaniement que connaît le Conservatoire après la chute de l'Empire pour y obtenir une place de professeur de composition. Sa classe de contrepoint et fugue apparaît comme un point stratégique pour former la génération romantique : y passent par exemple Hector Berlioz, Adolphe Adam ou Louis Clapisson. Certains de ses élèves particuliers sont tout aussi prestigieux :

César Franck, Charles Gounod, Louise Farrenc, Franz Liszt ou encore Pauline Viardot.

Reicha à vent

Ce rôle de passeur, Reicha le joue grâce à sa production musicale. On peut en effet analyser la forte présence de pièces pour instruments à vent dans son catalogue comme un effort visant à doter cuivres et bois d'un répertoire classique qui leur fait alors défaut. Il indique ainsi dans son autobiographie (rédigée au cours des années 1830) :

« Les instruments à vent ont fait des progrès très sensibles dans l'exécution depuis environ 20 ans : les instruments se sont perfectionnés surtout dans l'addition des clefs, mais ils n'avaient pas de bonne musique pour se faire valoir, tandis que les instruments à cordes étaient si riches en excellentes productions. [...] Les instruments à vent n'avaient non-seulement pas de musique classique, mais pas même de bonne musique. Les compositeurs célèbres n'ont rien écrit pour ces instruments seuls, parce qu'ils ne les connaissaient qu'imparfaitement. Ils ignoraient ce qu'ils sont en état d'exécuter : ils n'ont pas songé aux effets piquants, neufs et très variés qu'un heureux mélange de ces instruments peut produire. »



Portrait de/of Anton-Joseph Reicha attribué à/
attributed to Eléonore Anne Steuben, E.995.6.13
© Collections Musée de la musique / Cliché Anglès

L'intérêt croissant apporté aux vents est effectivement une nouveauté au début du XIX^e siècle : largement utilisés dans des cadres officiels ou militaires – depuis les fêtes révolutionnaires jusqu'aux défilés des armées victorieuses –, ces instruments ont gagné en prestige et bénéficient d'une aide institutionnelle non négligeable. Lors de la

fondation du Conservatoire de Paris, plus de la moitié des classes proposées sont par exemple dédiées à cette famille (on compte notamment dix-neuf classes de clarinette, douze de basson et douze de cor), alors que les cordes ne représentent que dix-sept pour cent de l'enseignement. Entendus au concert ou dans les réunions en plein air, les vents peinent néanmoins à s'imposer dans les espaces plus confinés. Pratiquant lui-même la flûte – ainsi que le violon et le piano –, Reicha s'emploie donc tout au long de sa carrière à offrir aux instruments à vent un répertoire de chambre à leur mesure. Entamée à la fin du XVIII^e siècle avec un quatuor pour flûte (opus 12), cette mission fonde la renommée du compositeur à partir des années 1810 : le succès de ses quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson se joue à la fois au concert – dans les foyers du Théâtre Favart – et dans les salons, par le biais de l'édition. L'écriture de ses grandes symphonies de salon pourrait alors être une nouvelle étape : le mariage des deux quintettes, à cordes et à vent, pour proposer une marche intermédiaire entre la pièce de chambre et l'ouvrage symphonique.

Étienne Jardin

N^o 1.

Grande Symphonie
de Salon
pour ~~VIII~~ IX
instruments
obligés. Solos.

Deux Violons, Alto, Violoncelle,
Hautbois, Clarinette, Cor,
Basson et Contre-Basse.

Par

Ant. Reicha



Between salon and concert hall

The two works coupled on this disc belong to a musical genre so rare that no formulation has been found to designate it clearly. Throughout the pages of music history, we find the terms 'chamber music for large ensembles' or 'music for small orchestra', proof of the difficulty of breaking away from classical typologies. In works for between six and twelve performers, we are therefore caught somewhere in the middle: no longer a chamber formation; not yet an orchestral one. A no man's land without a name. Reicha himself, in using an oxymoron for his title – *Grande Symphonie de salon* – shows his inability, in 1825, to conceive of musical works outside the twin spaces of expression of the concert hall and the salon.

Music for kings?

And yet it was a theatre that had seen the first performance of Beethoven's Septet op.20: the National Hoftheater in Vienna, at the composer-pianist's first benefit concert on 2 April 1800. The work was accompanied

by a Mozart symphony and excerpts from Haydn's *Creation*, in addition to other works by Beethoven: his First Symphony, a piano concerto and an improvisation. The Septet was well received on this occasion, and was published by Hoffmeister two years later. However, its popularisation owes a great deal to the various transcriptions it underwent. The first was due to the composer himself, who presented an arrangement of op.20 for piano, clarinet (or violin) and cello. Other composers followed suit: George Eugene published a version for two pianos in London in 1819 and Liszt wrote one for solo piano in the early 1840s. However, it was not until the 1860s that the work became a standard of the concert repertory: Jules Pasdeloup incorporated it into his *concerts populaires* by dint of having the work performed by an entire orchestra. Earlier performances of the Septet in France are poorly documented; however, we do know that it was heard on 24 March 1846 at the Château de Saint-Cloud, during a concert at the court of Louis-Philippe

given by the royal musicians (Musique du Roi). As for Reicha's piece, there is no evidence that it was even premiered during the composer's lifetime. It was never published, and the recently discovered score has survived in a manuscript bearing no traces of performance (bowings, cuts, etc.). The unpublished status of this *Grande Symphonie de salon pour neuf instruments* (Grand salon symphony for nine instruments) should not come as a surprise: a large number of Reicha's works – particularly those composed after he settled permanently in Paris – never made their way into print. Should we therefore suppose that it was written solely for posterity, without any intention of immediate performance? The fact that Reicha subsequently continued to write other pieces for similar forces casts doubt on the idea. In 1827, he composed two *Grandes Symphonies de salon* for ten instruments, adding a flute to the initial ensemble. In his Reicha catalogue, Maurice Emmanuel also mentions a *Dicetto* in A for ten instruments, dating from 1828, and an undated Octet for oboe, clarinet, horn, bassoon, string quartet and optional double bass. Guided both by our knowledge of the repertory played by the Musique du Roi in the 1840s and by the fact that Reicha had a number of unwavering

supporters within that orchestra – beginning with his former student Pierre Baillot, who was its leader from the mid-1820s onwards – we can hypothesise that these works were intended for (if not actually performed at) concerts at the courts of Louis XVIII and his successor Charles X.

Classical continuities

A quarter of a century separates the composition of the two pieces assembled here. But listeners will note their stylistic coherence, directly inherited from the Classical period and strongly influenced by the output of Haydn. Musicologists have often remarked on the relationship of the Septet op.20 with the genres of the divertimento – often practised by Haydn – and the serenade, while tempering this by pointing out that, in treating each of the seven players as a soloist, Beethoven marks a new stage in the handling of large chamber ensembles. Such adherence to the stylistic traits of the masters of his time appears to be characteristic of Beethoven's early years. From the nineteenth century onwards, many studies of his career proposed to divide it into three parts: first in the field was *Beethoven et ses trois styles* by Wilhelm von Lenz, but there was also Vincent

d'Indy, whose *Beethoven* is organised in three phases – 'imitation' (before 1801), 'transition' (1801-15) and 'reflection' (1815-27). This view of the composer as constantly moving forward and increasingly turning away from the past frequently prompted such authors to underline the disparaging judgments that Beethoven, irritated by the success of the Septet, is said to have pronounced twenty years after its composition: 'There is much imagination in it, but little art', and elsewhere, 'In those days, I didn't know how to compose; now I think I know'. Although one can question the veracity of these second-hand statements, it is nevertheless possible to imagine that in 1825, Beethoven – if he had known the piece – would not have found much art in Reicha's *Grande Symphonie de salon* either.

The two composers, although exact contemporaries (born in 1770) and 'childhood friends' (according to Reicha's autobiography), did indeed have a very different attitude towards musical modernity. Born Antonín Rejcha in Prague and fatherless from an early age, the boy received his initial training with his uncle, the composer and cellist Joseph Reicha. The latter, having been appointed *Concertmeister* at the Bonn Theatre in 1785, took along his nephew, who obtained a post as flautist in the

institution's orchestra, alongside the young Beethoven, who played the viola. This period of his life ended in 1794, with the occupation of the city by the French revolutionary army. He then moved on to Hamburg, Paris and finally Vienna, where he completed his musical education with Salieri and Albrechtsberger. He was reunited with Beethoven there and even assisted him at certain musical events, as this passage from his autobiography suggests:

Beethoven performed a Mozart concerto on the piano at court, and asked me to turn the pages. Strings of the piano kept breaking and jumping in the air; the hammers were caught among the broken strings, and since Beethoven wanted to finish his piece at all costs, he asked me to release the hammers when they got stuck and to remove the broken strings. In order to get all this done I was busier than he was, because I had to move around the piano throughout the piece.

This episode might be taken as a metaphor for the two composers' diametrically opposed attitudes towards the Classical heritage: Beethoven transcended it at the risk of breaking it; Reicha repaired it and ensured its continuity.

For it was in the field of transmission of knowledge that Reicha was to make a lasting mark on the history of European music. From his first visit to Paris, his private composition lessons influenced important personalities in the musical life of the French capital: first and foremost Pierre Baillot, mentioned above, who from 1814 onwards played a central role in the public dissemination of the Classical chamber repertory (principally Haydn, Mozart, Boccherini and Beethoven). Regarded as a repository of Viennese learning, a link between Haydn and Paris, Reicha took advantage of the far-reaching changes in personnel at the Conservatoire after the fall of the Empire to obtain a position as a professor of composition. His counterpoint and fugue class now appears to us as a strategic point for the training of the Romantic generation, including Hector Berlioz, Adolphe Adam and Louis Clapisson. Some of his private pupils were equally prestigious: César Franck, Charles Gounod, Louise Farrenc, Franz Liszt and Pauline Viardot, among others.

Reicha and wind instruments

Reicha played this role as a mediator of knowledge through his output of music. For example, one may interpret the large

proportion of wind pieces in his catalogue as an effort to provide brass and woodwind instruments with a Classical repertory that they lacked at the time. In his autobiography (written in the 1830s), he states:

Wind instruments have made very significant progress in execution over the past twenty years or so: the instruments have been perfected, especially by the addition of keys, but they did not possess good music to show off their capacities, whereas string instruments were so rich in excellent productions. [...]

Not only did wind instruments have no Classical music; they did not even have any good music. Famous composers did not write anything for these instruments by themselves, because they were imperfectly acquainted with them. They did not know what such instruments are capable of doing: they did not think of the piquant, novel and extremely varied effects that a felicitous combination of them can produce.

The growing interest in wind instruments was a novelty in the early nineteenth century: widely used in official and military settings, from revolutionary festivals to the parades of victorious armies, they gained in prestige and

benefited from significant institutional support. When the Paris Conservatoire was founded, for example, more than half of the classes offered were dedicated to the wind family (there were nineteen clarinet classes, twelve for bassoon and twelve for horn), while strings represented only seventeen per cent of the teaching. But wind instruments were mainly heard in concert halls or open-air gatherings, and struggled to establish themselves in more confined spaces. As a flautist himself, as well as a violinist and pianist, Reicha therefore strove throughout his career to give wind instruments a chamber repertory to suit their needs. This mission, which he had begun at the end of the eighteenth century with a flute quartet (op.12), established his reputation from the 1810s onwards: his quintets for flute, oboe, clarinet, horn and bassoon achieved equal success in the concert environment – in the foyers of the Théâtre Favart – and in the salons, thanks to their publication. He may therefore have written his *grandes symphonies de salon* as a step further in this process: the combination of two quintets, of strings and wind respectively, in order to offer a halfway house between the chamber piece and the symphonic work.

Étienne Jardin



Portrait de/of Ludwig van Beethoven
© Beethoven-Haus Bonn

SEPTETTO

pour

*Violon. Alt. Clarinette. Corne. Basson.
Violoncelle et Contre-Basse*

composé et dédié

à Sa Majesté

MARIE THERESE

L'Impératrice romaine

Reine d'Hongrie d'Autriche etc.

PAR

LOUIS VAN BEETHOVEN.

Oeuvre 20.

PARTIE I

L. A. Steiner

*à vendre chez Hoffmeister & Comp.
à Leipzig au Bureau de Musique de Hoffmeister & Schubert.
Prix 1. Rthl. 1/2*

Prilon

8. 8. 8. 1802

La redécouverte des symphonies de salon d'Anton Reicha

Dans sa biographie d'Anton Reicha parue en 1937, Maurice Emmanuel mentionne trois symphonies de salon composées en 1825 et 1827. Cependant, comme d'autres œuvres citées dans cet ouvrage, elles restaient introuvables, y compris dans l'important fonds de manuscrits autographes du compositeur provenant de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris, à présent conservé au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France.

En septembre 2017, lors d'une séance de tri du fonds d'archives donné à ce département de la Musique par les éditions Jobert en 2009, une collègue, qui connaissait mon intérêt pour les sources de la musique de Reicha – j'avais été amené à me pencher sur la question pour aider des lecteurs dans leurs recherches et avais exhumé d'une partie non cataloguée du fonds du Conservatoire une cantate inconnue du même compositeur –, me signala la présence dans le fonds de plusieurs de ses manuscrits. Je parcourus le contenu de

la boîte avec quelque fébrilité. Ô surprise ! J'avais devant moi les trois symphonies de salon crues perdues – celle en *ré* majeur à neuf instruments enregistrée ici (1825), et les deux pour dix instruments, en *si* bémol majeur et *mi* mineur (1827).

Pour chacune, on dispose, en plus de la partition – de l'écriture facilement reconnaissable du compositeur –, d'un jeu complet de parties séparées non autographes. Reicha a inscrit le titre sur celles des deux symphonies de 1827 et, surtout, a relu et corrigé le travail du copiste. Ces parties séparées étaient destinées à la gravure d'une édition restée à l'état de projet. En effet, les dernières œuvres de Reicha, parues chez Zetter & C^{ie}, figurent à partir de 1855 au catalogue de Richault, dont le fonds sera repris en 1898 par les éditions Costallat, elles-mêmes rachetées en 1998 par Jobert.

Les parties de la symphonie en *mi* mineur, qui portent des minutages, ont probablement été utilisées par la Société de musique classique,



Extrait du manuscrit autographe de la *Grande Symphonie de salon n°1* : Menuet, où l'on peut observer la technique de composition de Reicha.
Excerpt from the autograph manuscript of the Menuet from *Grande Symphonie de salon no.1* showing Reicha's technique of composition.
© BnF-Gallica

qui l'interpréta Salle Herz le 4 février 1849. Aucune trace d'exécution n'a jusqu'ici été retrouvée pour les deux autres symphonies. C'est sur ces parties originales que – de manière tout à fait exceptionnelle ! – les musiciens du Concert de la Loge ont déchiffré les trois symphonies dans la salle de lecture du département de la Musique en septembre 2018 : un moment émouvant pour les musiciens comme pour les bibliothécaires qui assistèrent à cette résurrection d'œuvres jamais entendues de nos contemporains.

À la suite de cette lecture, nous avons donc choisi de nous concentrer sur la première des symphonies de chambre, peut-être la plus théâtrale d'entre elles. Commençait alors un long chemin, qui devait tout d'abord passer par la réalisation d'une gravure « moderne » de la partition. Plus lisible que la copie manuscrite, elle permettra aux musiciens de lire les notes et de retrouver facilement les numéros de mesure, à l'ingénieur du son de pouvoir mieux communiquer avec les musiciens en studio, et elle nous a plongés, de fait, dans une analyse en profondeur de l'œuvre.

Les problèmes « classiques » de l'édition se sont posés à nous : les nombreuses incohérences entre des notes, des altérations ou des

articulations, entre le « conducteur » et les parties séparées nous ont donc forcés à faire des choix, et ce jusqu'au moment ultime de l'enregistrement.

Cette expérience de découverte d'une œuvre correspond d'ailleurs tout à fait au processus de création d'une œuvre contemporaine : nous devons comprendre le sens de l'œuvre, ce qu'elle raconte (mais sans l'aide du compositeur), nous habituer à un langage qui ne nous est pas forcément familier, ajuster certains passages, et tout cela sans aucune référence enregistrée.

La première exécution et l'enregistrement ont été très inspirants pour nous car nous avons eu la chance de les réaliser dans un salon parisien à la sonorité très particulière. L'impact sur notre interprétation s'en est d'ailleurs ressenti car les instruments du début du XIX^e siècle que nous avons utilisés répondaient parfaitement à l'espace, et nous nous retrouvions dans l'ambiance feutrée de la création, si elle eut lieu !

François-Pierre Goy et Julien Chauvin



The rediscovery of Anton Reicha's *symphonies de salon*

In his biography of Anton Reicha published in 1937, Maurice Emmanuel mentions three *symphonies de salon* composed in 1825 and 1827. However, like a number of other works cited in that study, they remained untraceable, even in the extensive collection of the composer's autograph manuscripts from the former library of the Conservatoire de Paris, now held in the Music Department of the Bibliothèque Nationale de France.

In September 2017, while sorting the archives donated to the Music Department of the BNF by the publishing house of Jobert in 2009, a colleague who knew of my interest in the sources of Reicha's music (I had been led to examine them in order to help readers in their research, and had exhumed an unknown cantata of his from an uncatalogued section of the Conservatoire collections) informed me of the presence in the collection of several of his manuscripts. I went through the contents of the box with some excitement.

What a surprise! I had in front of me the three *symphonies de salon* that had been thought lost – the one in D major with nine instruments recorded here (1825), and the two for ten instruments, in B flat major and E minor (1827).

For each of them, in addition to the score – in the composer's easily recognisable handwriting – there is a complete set of non-autograph performing parts. Reicha wrote the title on the parts of the two symphonies of 1827 and, most important, proofread and corrected the work of the copyist. These separate parts were intended for the engraving of a published edition that never got any further than the project stage. This despite the fact that Reicha's last works, published by Zetter & Cie, are announced from 1855 onwards in the catalogue of the firm of Richault, whose titles were taken over in 1898 by Les Éditions Costallat, purchased in its turn by Jobert in 1998.

The parts of the symphony in E minor, to which timings have been added, were probably used by the Société de Musique Classique, which played it in the Salle Herz on 4 February 1849. No trace of a performance of the other two symphonies has so far been found. It was from these original parts that – in quite exceptional fashion! – the musicians of Le Concert de la Loge read through the three symphonies in the Salle de Lecture of the Music Department in September 2018: a moving moment for both musicians and librarians, who witnessed the resurrection of works never heard before in modern times.

Following this run-through, we chose to focus on the first of the chamber symphonies, perhaps the most theatrical of the three. Then began a long process, the first stage of which was to produce a ‘modern’ edition of the score. This, more legible than the manuscript copy, would enable the musicians to read the notes and locate the bar numbers more easily, and help the sound engineer to communicate more efficiently with the musicians in the studio. And it immersed us, de facto, in an in-depth analysis of the work.

The ‘classic’ problems of editing then arose: the many inconsistencies between notes, alterations or articulations, between the full score and the separate parts, obliged us to make choices, right up to the last moment when we began recording.

This experience of discovering a work is exactly equivalent to the process of creating a contemporary composition: we must seek to understand the meaning of the work, what its narrative is (but, in this case, without the composer’s help), acquaint ourselves with a language that is not necessarily familiar to us, and adjust certain passages – all of this without any previous recording to refer to.

The first performance and the recording were highly inspirational for us, because we were lucky enough to play them in a Parisian salon with a very special acoustic. This in turn had an impact on our interpretation, since the early nineteenth-century instruments we used responded perfectly to the space, and we found ourselves as if in the hushed atmosphere of the work’s original premiere – if it ever took place!

François-Pierre Goy and Julien Chauvin

Le département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France

La musique à la Bibliothèque nationale hier...

Bien que des « livres de musique » soient présents au sein des fonds de la Bibliothèque royale dès le XVI^e siècle, l'acquisition des collections musicales de Sébastien de Brossard, en 1726, et des manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier, l'année suivante, est considérée traditionnellement comme le premier témoignage d'un intérêt avéré de l'institution pour la musique. Les enrichissements qui suivent entrent pour leur plus grande part au département des Imprimés (même lorsqu'il s'agit de manuscrits), et ce sont ces collections qui permettent la formation du département de la Musique, en 1942. Quelques années auparavant, dans la perspective de cette création, l'État décide de réunir à la Bibliothèque nationale deux institutions patrimoniales aux collections musicales remarquables : la bibliothèque du Conservatoire (où étaient conservés les manuscrits musicaux les plus prestigieux des collections nationales, notamment le manuscrit autographe du *Don Giovanni* de Mozart) et la bibliothèque de l'Opéra.

... le département de la Musique aujourd'hui

Le département de la Musique est aujourd'hui l'une des plus importantes bibliothèques musicales au monde. Implanté sur deux sites, il réunit dans le bâtiment Richelieu-Louvois les collections musicales rassemblées par la Bibliothèque nationale et la collection patrimoniale de la bibliothèque du Conservatoire. Au Palais Garnier, il conserve au sein de la bibliothèque-musée de l'Opéra le patrimoine artistique de l'Opéra de Paris et de l'Opéra-Comique.

Les salles de lecture (sites Richelieu-Louvois et Opéra) sont ouvertes aux lecteurs.

Un musée est également ouvert au public au Palais Garnier et fait partie du parcours de visite du théâtre. Ses espaces accueillent également deux expositions par an, organisées conjointement par l'Opéra national de Paris et la BnF, sur l'opéra ou la danse.



Bibliothèque du département de la musique, site Louvois. Vue de la salle de lecture
Library of the Music Department on the Louvois site: view of the Reading Room

© Thierry Ardouin/ Tendance Floue/ BnF

Les collections

Lors de son rattachement à la bibliothèque nationale, la bibliothèque du Conservatoire conservait de l'iconographie musicale ; quant à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, elle détenait une large typologie de collections qui dépassait les seules partitions (dessins, estampes, photographies, plans d'architecture, archives, correspondance, affiches, programmes, billets, tableaux, sculptures, objets...). Au moment de sa création, le département de la Musique s'écarterait donc de la logique typologique des autres départements de collections de la Bibliothèque nationale (Manuscrits, Estampes, Imprimés...) et prenait la forme d'un département thématique, le premier dans l'histoire de l'institution.

Ses collections couvrent toutes les musiques, des origines à nos jours, mais sont consacrées en majorité à la musique occidentale ; ses plus anciens documents remontent, pour les manuscrits, à la période médiévale, et pour ses imprimés, aux origines de l'imprimerie musicale, à la fin du XV^e siècle.

Elles sont décrites dans le catalogue général de la BnF (<http://catalogue.bnf.fr>) et dans le catalogue BnF Archives et manuscrits (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr>).

Ses collections numérisées libres de droits sont accessibles librement au sein de la bibliothèque

numérique de la BnF, Gallica (<http://gallica.bnf.fr>). Les enregistrements sonores et vidéo ainsi que les documents multimédia sont conservés au département de l'Audiovisuel.

Sur le site Richelieu-Louvois, les collections du département représentent environ deux millions de documents ; les trois quarts sont des partitions musicales, manuscrites ou imprimées. Elles comprennent aussi divers documents relatifs à l'activité musicale et à la vie musicale en France et à l'étranger.

Archives, bibliothèque et musée, **la bibliothèque-musée de l'Opéra** préserve le patrimoine de l'Opéra de Paris et tous documents relatifs au théâtre lyrique et à la danse.

La galerie permanente de son musée permet la présentation d'une sélection d'œuvres qui composent ses collections muséales.

The Music Department of the Bibliothèque Nationale de France

Music at the Bibliothèque Nationale yesterday ...

Although 'books of music' were included in the Royal Library's collections as early as the sixteenth century, the acquisition of the music collections of Sébastien de Brossard in 1726 and the autograph manuscripts of Marc-Antoine Charpentier the following year is traditionally regarded as the first evidence of the institution's proven interest in music. Subsequent additions to the holdings mostly entered the Department of Printed Materials (even when they were in fact manuscripts) and it was these collections that led to the creation of the Music Department in 1942. A few years previously, in anticipation of this event, the state decided to incorporate in the Bibliothèque Nationale two heritage institutions with remarkable music collections: the libraries of the Paris Conservatoire (where the most prestigious music manuscripts in the national collections were kept, including the autograph of Mozart's *Don Giovanni*) and the Paris Opéra.

... and the Music Department today

The Music Department is now one of the largest music libraries in the world, located on two distinct sites. The Richelieu-Louvois building houses the music collections assembled by the Bibliothèque Nationale and the heritage collection of the Bibliothèque du Conservatoire. The Bibliothèque-Musée de l'Opéra at the Palais Garnier holds the artistic heritage of the Opéra de Paris and the Opéra-Comique.

Reading rooms are open to readers at both the Richelieu-Louvois and Opéra sites.

A museum is also open to the public at the Palais Garnier, where it may be visited as part of the guided tour of the theatre. Its spaces also host two exhibitions on opera or dance every year, organised jointly by the Opéra National de Paris and the BNF.

The collections

When it became part of the Bibliothèque Nationale, the Bibliothèque du Conservatoire held a collection of musical iconography, while the Bibliothèque-Musée de l'Opéra possessed material ranging much wider than scores alone (drawings, prints, photographs, architectural plans, archives, correspondence, posters, programmes, tickets, paintings, sculptures, objects, etc.). At the time of its creation, the Music Department therefore deviated from the typological approach of the other departments of the Bibliothèque Nationale (Manuscripts, Prints, Printed Materials etc.) and took the form of a thematic department, the first in the institution's history.

Its collections cover the full range of music, from the origins to the present day, but are mainly devoted to western music; its oldest documents date back to the medieval period, in the case of manuscripts, and to the origins of music printing at the end of the fifteenth century in the case of its printed materials.

The collections are described in the BNF general catalogue (<http://catalogue.bnf.fr>) and in the BNF Archives and Manuscripts catalogue (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr>).

Its out-of-copyright digital collections are freely

accessible in the BNF's digital library, Gallica (<http://gallica.bnf.fr>).

Sound and video recordings and multimedia documents are kept in the Audiovisual Department.

At the **Richelieu-Louvois** site, the department's collections represent some two million documents; three-quarters of these are manuscript or printed musical scores. They also include various documents relating to musical activity and musical life in France and abroad.

At once an archive, a library and a museum, the **Bibliothèque-Musée de l'Opéra** preserves the heritage of the Paris Opéra and all documents relating to opera and dance.

The permanent gallery of its museum makes it possible to display a selection of the works in its collections.



Séance de déchiffrement sur les manuscrits autographes d'Anton Reicha dans la salle de lecture, BnF
Sight-reading session from Reicha's autograph manuscripts in the Reading Room of the BnF



Ambassade de la République tchèque

En 2020, nous commémorerons les 250 ans de la naissance d'Anton Reicha. Ce personnage extraordinaire a marqué l'histoire mondiale de la musique ainsi que la très longue histoire des relations entre la France et l'Europe centrale. Natif de Prague, Reicha a influencé l'évolution de la musique de trois manières. Il était un compositeur respecté, ses morceaux ont été reconnus par le public de son époque mais aussi par ses amis et collègues, tel Beethoven ou Haydn. Cependant, il a créé des morceaux qui ont devancé leur temps et qui ont inspiré de futurs compositeurs. Reicha a également été un grand théoricien, qui a influencé de façon remarquable la pensée musicale. Il fut professeur au Conservatoire de Paris, où l'on peut compter parmi ses disciples de brillants compositeurs tels que Berlioz, Franck, Gounod ou Liszt. Troisièmement, Reicha est celui qui a introduit la grande culture musicale centre-européenne ici, en France. Milan Kundera nous rappelle que la musique fait partie des plus grandes réussites culturelles de l'Europe centrale ; la tradition musicale tchèque en étant la clé de voûte.

Grâce à des figures comme Anton Reicha, nous pouvons parler d'une culture européenne commune créée à partir d'un emboîtement réciproque de traditions nationales et régionales. Sans cette culture commune, nous aurions difficilement pu créer des institutions communes et profiter des acquis issus de notre intégration politique actuelle. Avec Reicha, nous célébrons un grand Tchèque, qui est également devenu un grand Français car il était un grand Européen. Je voudrais exprimer mes remerciements au Concert de la Loge pour son étude et son interprétation de la musique de Reicha, à la Bibliothèque nationale de France pour le soin avec lequel elle entretient les manuscrits précieux de Reicha qui sont à l'origine de cette musique, ainsi qu'au groupe de recherche et de création universitaire aCROSS pour l'accompagnement scientifique. Grâce à eux et à bien d'autres partenaires, 2020 est l'année de Reicha.

Petr Drulák

Ambassadeur de la République tchèque en France

In 2020, we will commemorate the 250th anniversary of Anton Reicha's birth. This extraordinary personality had a significant impact on the history of music as well as the very long history of relations between France and Central Europe. Born in Prague, Reicha influenced the evolution of music in three ways. He was a respected composer whose works were appreciated by the public of his time, but also by such friends and colleagues as Beethoven and Haydn. Yet he created pieces that were ahead of their time and inspired future composers. Reicha was also a great theorist who had a remarkable influence on musical thought. He was a professor at the Paris Conservatoire, where his students included brilliant composers of the calibre of Berlioz, Franck, Gounod and Liszt. Thirdly, it was Reicha who introduced the great musical culture of Central Europe to France. Milan Kundera reminds us that music is one of the greatest cultural achievements of Central Europe, with the Czech musical tradition forming its keystone. Thanks to personalities like Anton Reicha, it is possible to speak of a common European culture

created from the mutual intertwining of national and regional traditions. Without this shared culture, it would have been difficult for us to create common institutions and benefit from the achievements of our current political integration. With Reicha, we commemorate a great Czech who also became a great Frenchman because he was a great European.

I would like to express my gratitude to the Concert de la Loge for its study and performances of Reicha's music, to the Bibliothèque nationale de France for the care with which it conserves the precious Reicha manuscripts that are our source for this music, and to the university research and creation group aCROSS for scientific support. Thanks to these partners and many others, 2020 is Reicha Year.

Petr Drulák

Ambassador of the Czech Republic to France

Nous remercions chaleureusement pour la conception du projet Mathias Auclair, Catherine Vallet-Collot, François-Pierre Goy, Anne Pasquignon, Benoît Cailmail, Yohann Le Tallec, Patrick Belaubre et toutes les équipes de la Bibliothèque nationale de France ; pour l'enregistrement et les concerts, le professeur Yves Pouliquen de l'Académie française, président de la Fondation Singer-Polignac, M. Olivier Le Gal, M. Yves Petit de Voize, ainsi que toutes les équipes de la Fondation Singer-Polignac ; pour les répétitions et la séance photo, Patrick Marco et les équipes du Conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux ; pour l'édition de la partition de Reicha, Ana Melo ; pour le prêt du violon de Julien Chauvin, Adopt a musician, Giovanni Accornero ; pour les visuels et l'accès aux manuscrits autographes, la Bibliothèque nationale de France; pour leur soutien à ce projet et à l'anniversaire Reicha : Petr Drulák, ambassadeur et les équipes de l'ambassade de la République tchèque à Paris ; pour la mise en relation avec la BnF dans le cadre du partenariat avec l'Institut d'études avancées de Paris, Gretty Mirdal, Cécile Durand, Simon Luck, Geneviève Marmin ; pour les visuels, la Beethoven-Haus Bonn, la BnF et le Musée de la musique de Paris ; pour leur soutien à ce projet et à l'orchestre, le Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm ; les trente-trois mécènes particuliers membres du Club Olympe et notamment les grands donateurs et les fondateurs : Anthony et Rose Béchu, Michaël Fouilleroux, Jeanne-Marie Lecomte, Gilles Pirodon, Elizabeth du Chaffaut et Josie Péron Lavergne.

le concert de la loge olympique

L'ensemble bénéficie du soutien du ministère de la Culture, de la Ville de Paris, de la Région Île-de-France, de la Caisse des Dépôts (mécène principal), de la Fondation Orange, du Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm et des mécènes membres du Club Olympe. Il est en résidence au Conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux, à l'Arsenal de Metz, et est également artiste associé à la Fondation Singer-Polignac.

The ensemble receives the support of the French Ministry of Culture and Communication, the Ville de Paris, the Région Île-de-France, the Caisse des Dépôts (principal patron), the Fondation Orange, the Fonds de Dotation Françoise Kahn-Hamm and the individual patrons of the Club Olympe. It is in residence at the Conservatoire Jean-Baptiste Lully in Puteaux and the Arsenal de Metz, and is also associate artist of the Fondation Singer-Polignac.

Mécène Principal







Also available - Également disponibles



apartemusic.com