



Beethoven

Symphony no. 5

GOSSEC | Symphonie à 17 parties

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

LES SIÈCLES

20²⁰
20²⁷

harmonia mundi edition

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Symphonie Nr. 5, op. 67

C-Moll / Ut mineur / C minor

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 1 | | I. Allegro con brio | 6'56 |
| 2 | | II. Andante con moto, piu moto, tempo I | 9'02 |
| 3 | | III. Allegro | 5'12 |
| 4 | | IV. Allegro, Tempo I (scherzo), Allegro, Sempre più Allegro, Presto | 10'33 |

Edition 2019 de Bärenreiter-Verlag, Kassel

FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC (1734-1829)

Symphonie à dix-sept parties, RH64

F-Dur / Fa majeur / F major

- | | | | |
|---|--|-----------------------------|------|
| 5 | | I. Maestoso - Allegro molto | 6'10 |
| 6 | | II. Larghetto | 5'51 |
| 7 | | III. Menuet | 6'25 |
| 8 | | IV. Allegro molto | 4'26 |

Edition critique 2018 du Centre de Musique Baroque de Versailles

Les Siècles, François-Xavier Roth

Les Siècles (instruments d'époque, cordes en boyaux)

<i>Violons I</i>	François-Marie Drieux Morgane Dupuy, Chloé Jullian, Hélène Maréchaux, Jérôme Mathieu, Simon Milone, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval, Noémie Roubieu, Matthias Tranchant, Fabien Valençon
<i>Violons II</i>	Martial Gauthier David Bahun, Benjamin Chavrier, Pierre-Yves Denis, Caroline Florenville, Julie Friez, Matthieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry, Rachel Rowntree, Ingrid Schang, Mathieu Schmaltz
<i>Altos</i>	Sébastien Lévy*, Carole Roth** Hélène Barre, Catherine Demonchy, Samuel Hengebaert, Marie Kuchinsky, Laurent Muller, Lucie Uzzeni
<i>Violoncelles</i>	Robin Michael*, Jérôme Huille** Nicolas Fritot, Jennifer Hardy, Amaryllis Jarczyk, Lucile Perrin, Emilie Wallyn, Véréne Westphal
<i>Contrebasses</i>	Antoine Sobczak**, Baptiste Andrieu* Cécile Grondard, Marion Mallevaes
<i>Flûtes</i>	Marion Ralincourt, <i>flûte d'après Heinrich Grenser à 8 clefs (ca 1810), copie réalisée par Rudolf Tutz</i> Gionata Sgambaro, <i>flûte d'après Heinrich Grenser à 8 clefs (ca 1810), copie réalisée par Rudolf Tutz</i> Nicolas Bouils, <i>piccolo d'après Winnen, copie réalisée par Claire Soubeyran</i> Naomie Bahun Gros, <i>flûte classique d'après Kirst (fin 18e), copie réalisée par Claire Soubeyran</i>
<i>Hautbois</i>	Hélène Mourot*, <i>hautbois classique à 7 clés d'après Heinrich Grenser, copie réalisée par Olivier Cottet</i> Vincent Blanchard**, <i>hautbois classique à 7 clés d'après Heinrich Grenser, copie réalisée par Olivier Cottet</i> Stéphane Morvan, <i>copie hautbois d'après Grundmann & Floth De (1790), hautbois de M. Ponselee</i>
<i>Clarinettes</i>	Christian Laborie, <i>clarinette en si bémol copie de Baumann et clarinette en ut copie de Grenser (c. 1820), copie réalisée par Riccardo von Vittorelli</i> Rhéa Rossello, <i>clarinette en si bémol copie de Baumann et clarinette en ut copie de Grenser (c. 1820), copie réalisée par Riccardo von Vittorelli</i>

<i>Bassons</i>	Michaël Rolland, <i>basson Grenser, copie réalisée par Cottet</i> Thomas Quinquenel, <i>basson Grenser, copie réalisée par Cottet</i> Aline Riffault, <i>basson Simiot (1810), copie réalisée par Laurent Vergat</i> Antoine Pecqueur, <i>contrebasson viennois (c. 1810), copie réalisée par Guntram Wolf</i>
<i>Cors</i>	Bruno Peterschmitt, <i>cor naturel copie de Fraize d'après Raoux</i> Cyrille Grenot, <i>cor naturel à tons signe Charles Kretschmann à Strasbourg (~1820)</i> Yannick Maillet, <i>cor Courtois neveu aîné rue des vieux Augustin Paris (1820)</i> Pierre Rougerie, <i>cor jungwirth (copie Lausmann)</i> Rémi Gormand, <i>cor naturel Courtois Frère (ca.1820)</i>
<i>Trompettes</i>	Fabien Norbert, <i>trompette naturelle longue à quatre trous Egger</i> <i>et trompette Egger copie modèle romantique invention trumpet</i> Emmanuel Alemany, <i>trompette naturelle longue à quatre trous Egge</i> <i>et trompette Egger copie modèle romantique invention trumpet</i>
<i>Trombones</i>	Fabien Cyprien, <i>sacqueboute ténor Ewald Meini</i> Damien Prado, <i>sacqueboute alto Ewald Meini</i> Cyril Lelimosin, <i>sacqueboute alto Ewald Meini</i> Jonathan Leroi, <i>sacqueboute basse classique en Fa Ewald Meini (1785)</i>
<i>Timbales</i>	Camille Baslé, <i>timbales Wunderlich (Beethoven) et timbales Gautrot (Gossec)</i>
<i>Administration</i>	Enrique Thérain, <i>délégué général</i> Lucie Pierron, <i>administratrice</i> Anouche Allain, <i>directrice de production</i> Vincent Pépin, <i>responsable des actions pédagogiques et sociales</i> Zoé Broggi, <i>responsable de la communication</i> Helena Lescoat, <i>bibliothécaire</i>

* Beethoven

** Gossec

Ce disque est pour les musiciens des Siècles et moi-même l'occasion de mettre en évidence la relation particulière que Beethoven a entretenue avec la France. On sait la fascination du compositeur pour les idéaux humanistes, utopistes de la Révolution française et pour Napoléon Bonaparte, qu'il considérait comme le "Sauveur de la Révolution" avant d'être déçu par les excès de l'empereur. Beethoven rêve même de déménager à Paris, ville qui symbolise pour lui le soulèvement de tout un peuple.

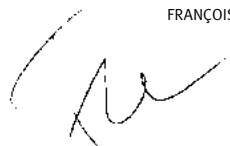
En tant que Français, nous sommes très sensibles à ce regard qu'a pu porter l'artiste sur notre pays et notre culture. Ce lien de Beethoven avec la France est quelque chose qui ne s'est jamais démenti au fil des années. Il est sans doute le compositeur le plus programmé par les orchestres français depuis son vivant même.

Il y a donc un intérêt particulier à mettre en miroir la musique de Beethoven avec celle de ses contemporains français. François-Joseph Gossec est peut-être le symphoniste français le plus important et le plus décisif de son époque. Sa musique n'est aujourd'hui plus connue du grand public mais elle était extrêmement populaire aux XVIII^e et XIX^e siècles. Elle a marqué Beethoven directement dans un certain nombre de paramètres compositionnels.

Dans la *Symphonie à dix-sept parties*, pratiquement contemporaine de la *Cinquième* de Beethoven, il est saisissant de remarquer la modernité dont fait preuve Gossec dans l'agencement des pupitres et dans la richesse de l'écriture dédiée aux instruments à vent et à la timbale. Ceci est directement lié à la culture musicale française ; les instrumentistes à vent français étaient alors réputés dans le monde entier pour leur virtuosité d'articulation ou leurs prouesses techniques superlatives. Beethoven a été marqué par cette manière d'écrire pour l'orchestre symphonique mais aussi par ce geste musical profondément lié à l'élan humaniste et politique de la Révolution.

C'est donc un très grand plaisir de pouvoir célébrer cet immense compositeur avec les musiciens des Siècles, qui ont à cœur de mettre en relief cette fibre héroïque et française de Beethoven et de son temps.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH



Révolutionnaire et romantique

Contemporain de Rameau et de Stamitz, François-Joseph Gossec (1734 - 1829) s'est éteint à un âge avancé, peu de temps après Beethoven et Schubert. Sous l'Ancien Régime, il avait servi des maîtres aussi prestigieux que les princes de Conti et de Condé, avant de devenir le «Tyrée de la Révolution» et la maître de musique de ses grandes cérémonies. Si l'on ne prenait en compte les bouleversements dramatiques de l'histoire, le parallèle entre le parcours de Gossec et le rigorisme moral de Beethoven pourrait inspirer quelque raillerie sur la flexibilité de certains musiciens et la ductilité de leurs œuvres : le motet à trois voix *O salutaris hostia* de Gossec, daté de 1782, devient sept ans plus tard l'hymne républicain *O Dêité de ma Patrie* ; de même, la *Symphonie à dix-sept parties* se présente pour une grande part comme une version grand format de l'ouverture tripartite écrite pour un projet d'opéra vers 1780.

Pour autant, il serait par trop facile de jeter l'opprobre sur un compositeur dont le comportement versatile s'expliquerait par l'adage "celui louer devons, de qui le pain mangeons" : les musiciens de ce temps étaient contraints de se mettre au service de princes et d'obtenir des commandes. Dans l'histoire de la musique, Beethoven apparaît comme le premier créateur à conquérir avec détermination une indépendance qui le prémunissait pratiquement de toute condition servile. En ce qui concerne Gossec, ces reproches paraissent d'autant plus injustifiés que celui-ci se voulait avant tout pragmatique – soucieux de mettre à profit les circonstances et de saisir toute occasion se présentant pour exercer son métier. La précocité de ses dons, bientôt renforcée par une prodigieuse fécondité, le conduisit à déployer une énergie impressionnante dans de multiples directions : on le voit tour à tour prendre la direction de sociétés de concerts privés (c'est notamment lui qui fera découvrir aux Parisiens les symphonies de Haydn), s'engager aux côtés de Gluck dans la querelle qui oppose les partisans du musicien allemand aux piccinistes – en partie parce qu'il ne pouvait prétendre espérer connaître les succès de Gluck ou de Grétry –, accepter des responsabilités importantes dans le domaine pédagogique, passer de l'écriture d'ouvrages théoriques à celle de nombreux chants révolutionnaires, avant de se désintéresser de la composition dans les dernières années de sa vie.

Datée de 1809, la *Symphonie à dix-sept parties* porte l'empreinte de ce pragmatisme aussi bien sur le plan formel que du point de vue esthétique. Certes, Gossec prend bien des risques en insérant çà et là diverses reprises : celui de diluer des structures dont la charpente était jusque là plus solide, celui de paraître vouloir assembler tant bien que mal des éléments disparates, impression renforcée par l'irrégularité des regroupements et le caractère plutôt stéréotypé de l'élaboration des thèmes. Malgré cinq écoulées depuis le couronnement de Napoléon, le compositeur n'a pas tiré un trait sur l'expérience accumulée dans le domaine des musiques de plein air destinées aux fêtes révolutionnaires : les salles de concert devenant de plus en plus vastes, il modifie les structures musicales et l'instrumentarium de la partition, ce qui justifie l'accent mis sur les "*dix-sept parties*". Le caractère d'exhortation, les citations d'une contredanse et l'élan vital qui imprègne les mouvements extrêmes apportent leur touche au tableau d'ensemble – que, somme toute, l'on peut considérer, à travers les apports de la musique appliquée¹, comme une contribution significative à cet enrichissement du genre symphonique, auquel Haydn et Mozart avaient déjà apporté une nouvelle dimension.

Le choix d'insérer un menuet en guise de troisième mouvement laisse transparaître *a contrario* le désir de se réfugier dans la tradition : comme s'il fallait mettre en exergue la nécessaire présence d'une dimension didactique, quatre mesures à l'unisson – phénomène unique dans toute la partition – annoncent ici le déploiement d'une vaste fugue à quatre voix : l'ampleur conséquente du thème, qui comprend pas moins de cinq mesures, fournit le matériau nécessaire aux renversements, strettes et autres procédés dont se montre prodigue le contrepoint.

Avant d'achever sa *Symphonie à dix-sept parties*, Gossec aurait presque pu prendre connaissance de la **Cinquième Symphonie** de Beethoven, créée le 22 décembre 1808, puisque les parties séparées de celle-ci avaient été éditées dès le mois d'avril 1809. Ainsi lui aurait-il été possible de percevoir dans cette œuvre la cristallisation conceptuelle du chemin parcouru par le maître de Bonn, de la dialectique propre à la sonate, féconde en condensations sur le plan dramatique et soumise à la nécessité d'une cohérence intramusicale, jusqu'aux vertus de l'exhortation, qui permet à la musique de se projeter avec une tout autre ampleur.

Tout se passe comme si l'œuvre cherchait à s'évader de la salle de concert pour atteindre les masses révolutionnaires rassemblées sur le Champ-de-Mars – une démarche perceptible dans le finale, où apparaissent des instruments principalement employés dans la musique de plein air (une flûte piccolo, un contrebasson et trois trombones), mais que l'on perçoit également dans le déséquilibre entre les différents mouvements : au regard de leur durée respective,

¹ NdT : Utilisé plus couramment dans les pays germaniques, le concept de musique appliquée (*angewandte Musik*) s'oppose à celui de musique pure (*reine Musik*). Cet ensemble aux frontières parfois indistinctes regroupe les partitions écrites pour la scène et pour le cinéma, les créations radiophoniques ainsi que les pièces de circonstance (cérémonies), mais aussi l'opéra, la danse et la chanson.

il s'agit de la symphonie la moins bien proportionnée du corpus beethovenien, surtout si l'on tient compte de la durée du troisième mouvement (Scherzo) lorsque la barre de reprise stipulée après le trio, et toujours sujette à débat², est prise en considération par l'interprète. Ce n'est pas le cas dans la présente édition.

Le processus de condensation à l'œuvre dans le premier mouvement doit une part essentielle de son impulsion à la proximité structurelle des deux thèmes dont le caractère s'oppose : les tierces imbriquées dans le premier thème (sol - mi bémol ; fa - ré) subissent une dilatation juste avant l'apparition du second thème : c'est aux seuls cors que revient la mission de les transformer en quintes imbriquées (à o'39 si bémol - mi bémol ; fa - si bémol), afin que l'association du si bémol de départ, abaissé simplement d'une octave, et des trois degrés conjoints rattachés aux autres notes (à o'42, si bémol - mi bémol (ré) - mi bémol - fa (ut) - (ut) - si bémol) permette à Beethoven de former la constellation du second thème – un exemple parmi tant d'autres de cette union miraculeuse entre la cohérence dans l'élaboration, qu'il est tout à fait loisible de reconstituer, et l'heureuse inspiration de la trouvaille imprévue.

L'extrême densité des événements dans le premier mouvement constitue un point de départ contrastant fortement avec le finale de l'œuvre, dont l'agencement lâche se manifeste de manière démonstrative – ici se distinguent quatre thèmes au moins, relativement peu développés qui, pour certains d'entre eux, sont imprégnés de tournures propres à la musique écrite en France durant la période révolutionnaire. Véritable cri de triomphe, l'accord ascendant d'un majeur qui ouvre ce mouvement ultime se souvient à la fois d'un chœur de Gossec célébrant la liberté et de l'*Hymne à la victoire* d'Arnold-Michel Andrien, dit Adrien l'aîné. La strette finale (o'37) traduit également ce sentiment d'urgence historique, qui voudrait atteindre aussi vite que possible un avenir incontestablement plus radieux, et le proclame par une impressionnante série d'accords qui martèlent, façon «*Quod erat demonstrandum*» jusqu'à saturation de l'espace sonore.

Dès le début du deuxième mouvement (après de longues hésitations, Beethoven s'était résolu à doter l'*Allegro con brio* initial d'une fin abrupte), la musique manifeste avec éclat qu'elle est en route. Cette pérégrination dont se nourrit l'*Andante con moto* se dévoile dès son premier thème : maintes fois repris et varié au cours du mouvement, il débouche sur l'accord parfait ascendant et semble déjà regarder en direction de la triomphale détonation du début de l'*Allegro* conclusif – pour l'anticiper, la tonalité de la bémol majeur évolue ici vers celle d'un majeur, dont l'irruption *fortissimo* est soutenue par les vents. Mais on retrouve tout aussi bien cette itinérance dans deux passages donnant l'impression d'avancer, à tâtons, en terre inconnue. À partir de la section marquée *Più mosso*, la musique du deuxième mouvement semble presque se dévoyer, avant d'être rattrapée juste avant la fin et remise sur le droit chemin : le motif triadique caractéristique retentit alors comme un signal, dont la résonance devra enjamber le scherzo. Au sein de cette dramaturgie tout entière tournée vers son objet final, on réalise que celui-ci, avec ses tournures dilatoires, s'apparente en quelque sorte à l'acte IV digressif dans une pièce de théâtre, chargé d'accroître la tension dramatique en suspendant les progrès de l'action.

L'énergique mise en forme de cette dramaturgie musicale, dont l'originalité a suscité tant d'admiration, transparaît dans la transition entre le scherzo et le finale. Son écriture ne fut possible qu'au prix d'une longue et difficile recherche : au fur et à mesure qu'approchait sa rédaction définitive, brouillons et esquisses se multipliaient pour former autant de systèmes alternatifs. Pour Beethoven, il s'agissait d'extraire du matériau de départ une musique porteuse d'une singularité et dotée de prescience, dont le regard anticipateur se tourne vers ce qui reste à venir – but ultime et suprême légitimation de cet éclat triomphal, qui ne faiblit pas durant une dizaine de minutes.

Rarement la multiplicité des interprétations se sera manifestée avec autant de vigueur que dans le cas de la *Cinquième Symphonie*. Selon Carl Czerny, ami digne de confiance, le célèbre thème aurait été inspiré à Beethoven par le chant du loriot, entendu dans les bois du *Prater* à Vienne. Comme semble loin – sans qu'il y ait pour autant incompatibilité entre les deux versions – l'éclaircissement attribué au compositeur par l'un de ses premiers biographes : «*C'est ainsi que le destin frappe à la porte*». De semblables allégations – s'y rattache aussi le passage «de la nuit à la lumière» – ont le mérite d'embrasser en une formule lapidaire plusieurs éléments factuels, dont la teneur se laisse appréhender plus concrètement dans la partition : indépendamment de l'élan qui anime l'ensemble de l'œuvre, on en trouve la preuve dans les réminiscences (quasiment des citations pour certaines d'entre elles) de la musique écrite en France sous la Révolution. Toutefois, ce constat ne s'accorde que difficilement avec la plus fameuse analyse de l'œuvre – due à l'écrivain E. T. A. Hoffmann –, qui la transforme en une véritable charte de l'esthétique musicale du romantisme, sans évoquer un seul instant ses affinités avec les compositions de l'époque révolutionnaire.

PETER GÜLKE

Traduction : Bertrand Vacher

2 NdT: dans son édition critique de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven parue en 1978 aux éditions Peters, l'auteur du présent article conclut que l'exécution avec reprise à l'identique du scherzo et du trio correspond aux intentions finales du compositeur, ce qui confère au mouvement une forme en cinq parties au lieu de trois. Peter GÜLKE, *Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven*, Peters, Leipzig, 1978, S. 9 - 71, repris sous le titre „Zur Fünften Sinfonie“ dans le recueil d'études beethoveniennes : Peter GÜLKE, ... immer das Ganze vor Augen, Metzler / Bärenreiter, Stuttgart – Weimar, p. 131 - 194, ici p. 162 ss. (scherzo) et p. 175 (affinités de l'œuvre avec la musique de la Révolution française).

L'édition critique de la *Symphonie à dix-sept parties* aux éditions du Centre de musique baroque de Versailles

La symphonie de Gossec la plus célèbre et la plus jouée de nos jours n'avait encore jamais fait l'objet d'une édition critique. La plupart des interprètes avaient accès tant bien que mal à deux partitions modernes – l'une accessible à la fin d'une thèse universitaire³ et l'autre chez un éditeur viennois⁴ – et, le plus souvent, faisaient graver leurs propres éditions et matériels de la symphonie. Aucune de ces éditions n'est scientifique au sens où, dépourvues d'apparat critique, elles ne rendent pas compte de l'état de la symphonie tel qu'il nous a été transmis dans son unique source manuscrite. Et pour cause ! c'est bien ce texte de la main du compositeur qui pose problème et a sans doute découragé plus d'un musicologue d'en entreprendre l'édition scientifique. Ce qui surprend dans les autographes de Gossec, et plus particulièrement dans celui de cette symphonie, est l'état de brouillon dans lequel ils se présentent. À leur vue, on est frappé – et, en tant qu'éditeur, aussi bien effrayé que stimulé – par ces gestes de plume et de grattoir qui parsèment les manuscrits au point de les rendre indéchiffrables en certains endroits. Gossec rature, superpose ses idées jusqu'à la surcharge, gratte le papier pour effacer quelque note non désirée – parfois à tellement de reprises qu'il en transperce le feuillet –, et colle ou coud de multiples morceaux de papier pour réécrire des passages entiers. Outre la difficulté d'interprétation de ces nombreux repentirs, l'écriture musicale de Gossec est souvent délicate à comprendre par l'imprécision et l'apparence d'ébauche de sa notation ; sa pensée artistique vive et féconde semble trahie par une main davantage laborieuse.

Généralement, les compositeurs recopient au propre, ou font copier, leurs partitions de travail avant leur exécution ou leur édition, mais chez Gossec, certaines œuvres, comme cette symphonie ou sa fameuse *Messe des morts*, furent des chantiers permanents, dont l'unique source était la partition de travail, jusqu'à la mort de leur auteur. Ces rares manuscrits dont la vie fut longue en leur temps, qui sentent la sueur et suintent les hésitations de l'artiste, sont de véritables défis pour l'éditeur moderne. Dans notre édition de la *Messe des morts* de Gossec (CmbV, 2014), nous faisons remarquer que l'autographe se présentait sous la forme d'un mille-feuille inextricable, superposition de toutes les versions jouées du vivant de l'auteur pendant plus de trente ans. Seule l'existence d'une édition de l'époque (ca. 1780) permet d'extraire une strate précise et datée correspondant à un état réel et figé de l'œuvre. Le cas de la *Symphonie à dix-sept parties* est du même acabit. L'œuvre est un remaniement complet d'une ouverture en trois mouvements, composée sans doute dans les années 1780. L'autographe porte la date de 1809, mais Gossec a corrigé et modifié, pour former un 9, un chiffre précédemment écrit, et encore en partie visible, qui, après une étude de la morphologie des nombres dans ses manuscrits, apparaît être un 7. Selon toute vraisemblance, la symphonie a donc connu pour le moins deux états, un en 1807 et l'autre en 1809, et aucune édition ni matériel d'orchestre, qui aurait pu nous éclairer, n'est arrivé jusqu'à nous, si jamais ils ont existé.

La qualité artistique indéniable de cette symphonie, les demandes incessantes des interprètes pour en avoir une partition fiable et l'écoute de quelques enregistrements où s'entendent des erreurs majeures de transcription du manuscrit nous ont décidé à prendre le risque de produire une édition critique de cette œuvre phare de Gossec. L'objectif était de proposer une partition claire et pratique, tout en relatant les aménagements apportés à la notation originale pour y parvenir. Le travail principal a consisté à dégager la dernière version de la symphonie des différentes couches de l'autographe, à en corriger les erreurs, les imprécisions et les oublis manifestes, et finalement à proposer une interprétation convaincante et historique des articulations (liaisons et détachés) auxquelles les orchestres attachés à la pratique sur instruments anciens, comme Les Siècles, sont particulièrement attentifs.

LOUIS CASTELAIN

3 Charles T. Clausen, *François-Joseph Gossec: an Edition and Stylistic Study of Three Orchestral Works and Three Quartets*, thèse de doctorat, Université de l'Iowa, 1966.

4 François-Joseph Gossec, *Symphonie à 17 parties*, présentée par Joseph Wagner, Vienne, Parnassus Harmonicus, 2000.

For the musicians of Les Siècles and myself, this disc is an opportunity to emphasise Beethoven's special relationship with France. Everyone knows of the composer's fascination with the humanist, utopian ideals of the French Revolution and with Napoleon Bonaparte, whom he regarded as the 'Saviour of the Revolution' before becoming disillusioned by his overweening behaviour as emperor. Beethoven even dreamt of moving to Paris, a city that symbolised for him the insurgency of an entire people.

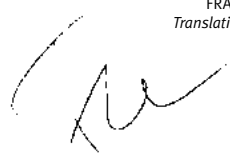
Being French ourselves, we are particularly mindful of the artist's view of our country and our culture. This bond between Beethoven and France has remained a constant over the years. He is probably the composer whose works have been most frequently programmed by French orchestras ever since his lifetime.

There is therefore a special interest in juxtaposing Beethoven's music with that of his French contemporaries. François-Joseph Gossec was perhaps the most important and influential French symphonist of his time. His music is no longer known to the general public today, but it was extremely popular in the eighteenth and nineteenth centuries. It made a direct impact on Beethoven over a range of compositional parameters.

In the *Symphonie à dix-sept parties*, almost contemporary with Beethoven's Fifth, it is striking to observe the modernity Gossec displays in his scoring for the various sections of the orchestra and the richness of his writing for wind instruments and timpani. This phenomenon is directly linked to French musical culture; French wind players in those days enjoyed a worldwide reputation for their virtuosic articulation and their superlative feats of technique. Beethoven was marked by this style of writing for symphony orchestra but also by a musical attitude closely bound up with the humanist and political momentum of the Revolution.

It is therefore a great pleasure to be able to celebrate this immense composer with the musicians of Les Siècles, who are eager to bring out the heroic and Francophile temperament of Beethoven and his time.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH
Translation: Charles Johnston



Revolutionary... and romantic

François-Joseph Gossec (1734-1829), who knew Rameau and Johann Stamitz in his youth and died at a ripe old age not long after Beethoven and Schubert, served many noble employers under the Ancien Régime, among them the Prince de Conti and Prince de Condé, and later became known as the 'Tyrtæus of the Revolution' and its musical master of ceremonies. Were we not to take into account the dramatic upheavals in the course of history, a comparison with the moral rigour of Beethoven might give us cause to rail at the tractability of certain musicians and their music: Gossec's sacred motet for three voices *O salutaris hostia* of 1782 became *Ô Dêité de ma Patrie* after 1789; the *Symphonie à dix-sept parties* is to large extent a widescreen remake of the three-section overture to an opera planned around 1780.

Nevertheless, cheap jibes along the lines of 'He who pays the piper calls the tune' may seem somewhat out of place, given the fact that, in those days, musicians were still dependent on serving a master who commissioned their works. Indeed, Beethoven was the first composer who managed to achieve a virtually independent, bourgeois form of existence. And such reproaches are all the more unjustified insofar as Gossec, turning circumstances and opportunities to his account, saw himself as a pragmatist: as an enormously prolific composer from early in his career; as a director of concert associations (who was responsible, among other things, for performing Haydn symphonies for the first time in Paris); as a supporter of Gluck in the aesthetic dispute between the latter's partisans and those of Piccinni – in part because he had no prospects of operatic success against Gluck and Grétry; as a teacher who took on extensive pedagogical responsibilities; as the author of treatises on music theory, and of many revolutionary songs; and even as a musician who eventually decided, in his final decades, that composing no longer interested him.

The *Symphonie à dix-sept parties*, dated 1809, reflects this pragmatism in both formal and aesthetic terms. Admittedly, in inserting repetitions of the material and so on in this reworking of an earlier score, Gossec risks diluting structures that were originally more tightly knit and giving the impression of loosely assembled set pieces, a risk increased by the irregularity of his instrumental groupings and his rather stereotyped themes. On the other hand, five years after Napoleon's coronation as emperor, his wide experience of open-air music for revolutionary festivals still has a role to play: in revising the work, he projects it onto a larger scale, with the orientation towards much larger audiences altering the compositional structures and performing forces; hence the emphasis in the title on the symphony's 'seventeen parts'. The exhortatory character, the quotations from the universally known revolutionary song 'Ah, ça ira, ça ira' and from a contredanse, and above all the *élan vital* with which the outer movements are imbued, add further elements: the overall result is a characteristic contribution – to be understood first and foremost as 'functional' music – to an enlargement of the dimensions of the symphony that was already evident in Haydn and Mozart.

In contrast to this innovative tendency, the Menuet, added when the symphony was revised, seems something of a historical review, harking back to older traditions: after a four-bar unison that never recurs in this form, we encounter – here, of all places, as if it were inconceivable not to strike a didactic note – a fugue, complete with inversions, strettos and the like, all based on an unwieldy five-bar theme.

Gossec could almost have become acquainted with Beethoven's Fifth before completing his own symphony, for the German composer's work was premiered in December 1808 and the orchestral parts were available in print in April 1809. Had he done so, he could have heard how it is possible to create the concept of a symphonic whole through the journey from a dramatically condensed sonata dialectic, subordinated to intra-musical coherence, to an exhortatory style that fully achieves the projection onto a larger scale of which we have spoken above.

One could almost say that the progression of Beethoven's symphony evokes a composed exodus from the concert hall to the revolutionary masses gathered on the Champ de Mars, the outward signs of which may be seen in the addition to the finale of piccolo, contrabassoon and trombones (instruments that were primarily used outdoors at the time), and also in the fact that, viewed in terms of the respective duration of the movements, this is Beethoven's 'worst-proportioned' symphony – especially if one takes into account the composer's possible intention for the scherzo to be in five-part rather than the standard three-part form (his final wishes on the subject remain uncertain).

The structural proximity of the two themes, which are opposing in character, is an essential component of the condensation process in the first movement: the overlapping thirds in the first theme (*g* - *e* flat / *f* - *d*) are expanded by the two horns into overlapping fifths (*b* flat - *e* flat / *f* - *B* flat) just before the second theme enters; by subsequently taking that opening note *b* flat down an octave and adding three conjunct auxiliary notes to the others (*b* flat - *e* flat (*d*) - *e* flat - *f* (*c*) - (*c*) - *b* flat), Beethoven forms the constellation of the second theme – just one among many examples of the miraculous combination of coherent, verifiable construction and intuitive, unpredictable inspiration.

The symphony's point of departure, the highly condensed proceedings of this first movement, contrasts with its point of arrival in a finale whose construction is ostentatiously looser: it features at least four themes, comparatively little developed, several of which, in a fashion unmistakable to contemporary listeners, echo with influences from French revolutionary music. The first of these is the signal-like ascending C major triad at the beginning, which bears a notable resemblance both to a chorus to freedom by Gossec and to Adrien L'ainé's setting of Lacombe's *Hymne à la victoire*. Then there is the concluding strettina – an expression of historical impatience, which seeks to reach an undoubtedly better future as quickly as possible and, once there, sets the seal upon it by hammering out innumerable tonic chords, as if overdosing on *quod erat demonstrandum*.

From the beginning of the second movement – after prolonged hesitation, Beethoven had decided on an abrupt end to the first – the music is ostentatiously on the move. So much is clear from the 'Andante con moto' marking and from its first theme, which ends with a rising triad, often repeated in the course of the movement, that looks forward to the breakthrough of the finale's opening; from the prophetic explosion of C major in this A flat major movement; and from two passages that articulate a cautiously groping advance over uncertain terrain. In a section marked 'Più mosso', the movement almost goes off course, only to be intercepted just in time before the end; and at the conclusion we find once more the triadic motif – like a signal whose resonance is intended to straddle the scherzo, which, with its thematic patterns diverging from the norm of this end-directed dramatic structure, plays the role of a digressive fourth act in a play.

The drama's most drastic stroke, much admired for its originality, is the transition from the scherzo to the finale. Beethoven struggled long and hard over this – the closer he came to it when writing the score, the more the sketches for it piled up in staves subjected to constant alteration. Here he had to find a musical essence that would lead to, look forward to, possess 'foreknowledge' of what was to come, the approach to and final legitimization of an *éclat triomphal* that is to be sustained for more than ten minutes.

Seldom has the capacity of music to sustain multiple interpretations become so blatantly evident as in the case of the Fifth Symphony. A friend of Beethoven's – Carl Czerny, whose testimony is generally reliable – relates that it was the call of a yellowhammer in the Vienna woods that gave him the famous theme. How far away from, yet not incompatible with, the composer's alleged explanation of the opening theme, 'So klopft das Schicksal an die Pforte' (Thus Fate knocks at the door)! Those words, like E. T. A. Hoffmann's description of the work as a progression 'durch Nacht zum Licht' (through darkness to light), may be seen as succinct formulas encapsulating factual elements which can be perceived in more concrete terms in the music, not only in the impetus, the irresistible forward momentum of the whole, but also, for example, in the allusions to, indeed near-quotations of French revolutionary music. The latter, however, do not fit in too well with the most celebrated analysis of the symphony, written by the aforementioned Hoffmann, who – in this of all pieces! – virtually draws up a Magna Carta of Romantic musical aesthetics, yet has not a word to say about the obvious links with the Revolution.

PETER GÜLKE

Translation: Charles Johnston

The critical edition of Gossec's *Symphonie à dix-sept parties* published by the Centre de musique baroque de Versailles

What is today Gossec's best-known and most frequently performed symphony has never before been published in a critical edition. Most performers had an access of sorts to two modern scores – one available as an appendix to a university thesis¹ and the other issued by a Viennese publisher² – and, more often than not, resorted to producing their own performing editions and parts of the symphony. None of these editions is scientific in the sense that, being devoid of an apparatus criticus, they do not reflect the state of the symphony as it has come down to us in its sole manuscript source. And for good reason! For it is that very text in the composer's hand that poses the problem and has undoubtedly discouraged more than one musicologist from making a scholarly edition of it. What is surprising about Gossec's autographs, and more particularly that of this symphony, is that they resemble a rough draft. Seeing them, one is struck – and, as an editor, both frightened and stimulated – by the gestures of pen and scraper that are scattered throughout the manuscripts, to such an extent as to render them indecipherable in some places. Gossec erases, superimposes his ideas to the point of overload, scrapes the paper to scratch out some unwanted note – sometimes so many times that he goes through the sheet – and sticks or sews multiple pieces of paper together to rewrite entire passages. In addition to the difficulty of interpreting these numerous second thoughts, Gossec's musical handwriting is often hard to understand because of the imprecision and sketch-like appearance of his notation; his keen, fertile artistic thought processes seem to be betrayed by a hand that is considerably more laborious.

Generally, composers make a fair copy of their working scores, or have them copied by someone else, before performance or publication. But in the case of Gossec, certain compositions, such as this symphony or his famous *Messe des morts*, were permanent works in progress, whose sole source was the working score, right up to their creator's death. These rare manuscripts, which had such a long life in their time, which seem to smell of the artist's sweat and ooze his hesitations, are genuine challenges for the modern editor. In our edition of the *Messe des morts* (Versailles: CmbV, 2014), we pointed out that the autograph resembled nothing so much as an inextricable sandwich cake, a superimposition of all the versions played during the composer's lifetime over a period of more than thirty years. Only the existence of an edition of the period (c.1780) made it possible to extract a precise and dated stratum corresponding to an actual fixed state of the work. The case of the *Symphonie à dix-sept parties* is similar. The symphony is a complete reworking of a three-movement overture, probably composed in the 1780s. The autograph bears the date 1809, but Gossec corrected and modified a number previously written, and still partly visible, in order to form a 9; according to the results of a study of the morphology of numbers in his manuscripts, this appears originally to have been a 7. In all likelihood, therefore, the symphony went through at least two states, one in 1807 and the other in 1809, and no published edition or set of orchestral parts, which could have enlightened us, has survived, if such a thing ever existed.

The undeniable artistic quality of the symphony, the constant demands of performers for a reliable score of it, and the experience of listening to a few recordings in which major errors of transcription of the manuscript can be heard, together convinced us to take the risk of producing a critical edition of this key work by Gossec. The objective was to propose a clear and practical score, while also indicating the adjustments made to the original notation in order to achieve that aim. The principal task consisted in extracting the final version of the symphony from the various layers of the autograph, correcting the errors, inaccuracies and obvious omissions it contained, and finally proposing a convincing and historically founded interpretation of the articulation marks (slurs and *détachés*) to which orchestras dedicated to period-instrument practice, such as Les Siècles, pay particular attention.

LOUIS CASTELAIN

Translation: Charles Johnston

¹ Charles T. Clauser, *François-Joseph Gossec: an Edition and Stylistic Study of Three Orchestral Works and Three Quartets* (doctoral dissertation, University of Iowa, 1966).

² François-Joseph Gossec, *Symphonie à 17 parties*, introduction by Joseph Wagner (Vienna: Parnassus Harmonicus, 2000).

Diese CD bietet den Mitgliedern des Orchesters „Les Siècles“ und mir die Gelegenheit, Beethovens besondere Beziehung zu Frankreich zu veranschaulichen. Man kennt die Faszination des Komponisten für die humanistischen, utopistischen Ideale der Französischen Revolution und für Napoleon Bonaparte, den er als „Retter der Revolution“ betrachtet hatte, bevor ihn dessen Entgleisungen tief enttäuschten. Beethoven träumte sogar davon, nach Paris zu ziehen, in die Stadt, die für ihn das Symbol für den Aufstand eines ganzen Volkes war.

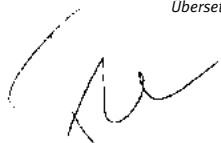
Als Franzosen sind wir sehr offen für die Auseinandersetzung mit Beethovens Blick auf unser Land und unsere Kultur. Seine Verbundenheit mit Frankreich hat im Laufe der Jahre nie nachgelassen. Und zweifellos ist er der Komponist, der seit seinen Lebzeiten von den französischen Orchestern so häufig wie kein anderer auf das Programm gesetzt wurde.

Daher ist es auch von besonderem Interesse, die Musik Beethovens der seiner französischen Zeitgenossen gegenüberzustellen. François-Joseph Gossec ist vielleicht der bedeutendste und einflussreichste französische Sinfoniker seiner Zeit. Seine Musik ist heute dem großen Publikum weitgehend unbekannt, doch im 18. und 19. Jahrhundert war sie äußerst populär, und sie übte in gewissen kompositorischen Bereichen auf Beethoven eine unmittelbare Wirkung aus.

In der *Symphonie à 17 parties*, die praktisch gleichzeitig entstand wie Beethovens fünfte Sinfonie, zeigt Gossec eine erstaunliche Modernität, die sich in der Anordnung der verschiedenen Stimmgruppen und im Reichtum des Bläasersatzes und des Parts der Pauke bemerkbar macht. Dies steht in direktem Zusammenhang mit der französischen Musikkultur: Die französischen Bläser waren damals in der ganzen Welt berühmt für ihre virtuose Artikulation und ihre überragenden technischen Meisterleistungen. Beethoven wurde geprägt von dieser Art des Umgangs mit dem Sinfonieorchester und dieser musikalischen Ausdrucksweise, in der sich der humanistische und politische Schwung der Revolution niedergeschlagen hat.

Es ist also das reinste Vergnügen, Beethoven mit den Mitgliedern von „Les Siècles“ zu feiern, denen viel daran liegt, die heroische und französische Seite des großen Komponisten und seiner Zeit herauszustellen.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH
Übersetzung: Irène Weber-Froboese



Revolutionär und romantisch

François-Joseph Gossec (1734-1829), der Rameau und Stamitz erlebt hat und hochbetagt knapp nach Beethoven und Schubert gestorben ist, hat vielen Herren gedient, unterm *ancien régime* u.a. den Prinzen von Conti und Condé, später – „*Tyrtæus der Revolution*“ – deren musikalischer Zeremonienmeister. Ließe man die dramatischen Wendungen des Geschichtsverlaufs beiseite, gäbe der Vergleich mit dem moralischen Rigoristen Beethoven Anlass, über die Gefügigkeit von Musik und Musikern zu lästern: Aus Gossecs dreistimmigem *O salutaris hostia* von 1782 wird nach 1789 *O Dêité de ma Patrie*; die *Symphonie à dix-sept parties* entstand größtenteils als auf Breitwand gezogener Zweitauflage der dreiteiligen Ouvertüre zu einer um 1780 geplanten Oper.

Indes erscheinen Vorwürfe im Sinne von „wes Brot ich ess“, des Lied ich sing“ billig angesichts der Tatsache, dass Musiker damals darauf angewiesen waren, in Diensten zu stehen, Aufträge zu erhalten, dass erstmals Beethoven eine nahezu frei-bürgerliche Existenzform durchgestanden hat. Billig noch mehr, weil Gossec, Verhältnisse und Anlässe bejahend, sich als Pragmatiker verstand: Als frühzeitig enorm fruchtbarer Komponist; als Leiter von Konzertvereinen (u.a. erstmals in Paris Haydn-Sinfonien aufführend); als Parteigänger im Streit um Gluck – auch, weil er neben ihm und Grétry in der Oper keine Chance hatte; umfangreiche pädagogische Verantwortungen übernehmend; als Autor musiktheoretischer Abhandlungen, vieler Revolutionsgesänge; und noch darin, dass Komponieren ihn am Ende nicht mehr interessierte.

In der auf 1809 datierten *Symphonie à dix-sept parties* schlägt jener Pragmatismus sich ebenso formal wie ästhetisch nieder. Wohl riskiert Gossec in eingefügten Wiederholungen etc. eine Verwässerung vordem dichter Strukturen, den Eindruck locker gefügter Versatzstücke, verstärkt durch unregelmäßige Gruppierungen und eher stereotype Themenbildung. Andererseits – da spricht noch fünf Jahre nach Napoleons Kaiserkrönung die Erfahrung revolutionärer Freiluftmusik mit – bedient er eine Projektion ins Große, in der die Ausrichtung auf mächtig gewachsene Auditorien kompositorische Strukturen und ausführende Apparate verändert; daher die Betonung der „*dix-sept parties*“. Der appellatorische Zuschnitt, Zitate des jedermann bekannten „*Ah, ça ira, ça ira*“ und eines Contretanzes, erst recht der die Ecksätze prägende *élan vital* tun ein Übriges: Insgesamt ein charakteristischer, vorab als „angewandte Musik“ verstehbarer Beitrag zu einer schon bei Haydn und Mozart aufscheinenden Erschließung sinfonischer Dimensionen.

Das bei der Umarbeitung eingefügte Menuett hingegen mutet wie eine Rückversicherung bei alten Traditionen an: Nach einem so nie wiederkehrenden viertaktigen Unisono - ausgerechnet hier, als dürfe die didaktische Note nicht fehlen -, eine Fuge mit Umkehrungen, Engführungen etc. und einem fünftaktig sperrigen Thema.

Gossec hätte Beethovens im Dezember 1808 uraufgeführte *Fünfte* – die Orchesterstimmen lagen im April 1809 gedruckt vor – fast noch vor der Fertigstellung seiner Sinfonie kennenlernen können; hätte hören können, wie der Weg von einer dramatisch verdichteten, innermusikalischer Stimmigkeit unterworfenen Sonatendialektik zum appellatorischen, jene Projektion ins Große vollziehenden Zuschnitt zum Konzept eines sinfonischen Ganzen wird.

Fast könnte man von komponiertem Auszug aus dem Konzertsaal zu den auf dem *Champ de Mars* versammelten revolutionären Massen sprechen, äußerlich kenntlich daran, dass im Finale als vornehmlich draußen gebräuchliche Instrumente Pikkoloflöte, Kontrafagott und Posaunen hinzutreten und es sich, die Zeitdauern der Sätze betreffend, um Beethovens am „schlechtesten“ proportionierte Sinfonie handelt – erst recht, wenn man ein möglicherweise fünfteiliges Scherzo einrechnet, bei dem über einen eindeutigen letzten Willen nichts bekannt ist.

Zur Verdichtung im ersten Satz gehört wesentlich die strukturelle Nähe der beiden als Charaktere konträren Themen: Die im ersten Thema verschachtelten Terzen *g - es / f - d* werden vor dem Eintritt des zweiten von den Hornisten zu den verschachtelten Quinten *b - es / f - B* aufgespreizt; mit dem danach eine Oktav nach unten geklappten Anfangston *b* und drei den anderen Tönen zugeordneten Nebenniveaus (*b - es (d) - es - f (c) - (c) - b*) gewinnt Beethoven die Konstellation des zweiten Themas – als eines von vielen Beispielen für das miraculöse Beieinander von stimmig-nachprüfbarer Konstruktion und intuitiv-unberechenbarem Fund.

Dem Ausgangspunkt vom hochverdichteten Geschehen im ersten Satz steht die Ankunft im demonstrativ locker gefügten letzten gegenüber – mit mindestens vier vergleichsweise wenig verarbeiteten Themen, von denen mehrere, für Zeitgenossen unüberhörbar, an Prägungen französischer Revolutionsmusik anklingen, angefangen bei der Nähe des am Beginn signalhaft aufsteigenden C-Dur-Dreiklangs an einen Freiheitschor von Gossec und eine Siegeshymne von Lacombe/Adrien aîné. Nicht zu reden vom Stretto am Ende – Dolmetsch historischer Ungeduld, die möglichst schnell in einer unzweifelhaft besseren Zukunft ankommen will und dies mit vielen Schlussstrichen als hochdosiertem *Quod erat demonstrandum* besiegelt.

Vom Beginn des zweiten Satzes an – nach etlichen Zweifeln hatte Beethoven sich für einen abrupten Schluss des ersten entschieden – ist die Musik demonstrativ unterwegs, kenntlich im *Andante con moto* ebenso bei dessen in den steigenden Dreiklang auslaufenden, oft wiederholten, auf den Durchbruch vom Finalebeginn hinausschauenden ersten Thema, einem im As-Dur-Satz prophetisch explodierenden C-Dur, wie in zwei Passagen, die vorsichtig tastenden Vorangang in unsicherem Terrain artikulieren. In einem *Più mosso* gerät der Satz nahezu auf schiefe Bahn, knapp vor Schluss abgefangen; am Ende steht der Dreiklang – wie ein Signal, welches über das Scherzo hinweg klingen soll, das mit abweichenden Prägungen innerhalb dieser zielgerichteten Dramaturgie wie ein retardierender vierter Akt erscheint.

Deren drastischsten, in seiner Originalität vielbestaunten Niederschlag stellt die Überleitung vom Scherzo zum Finale dar. Um sie hat Beethoven lange gerungen – je näher er ihr beim Niederschreiben der Partitur kam, desto mehr häufen sich in freibleibenden Systemen diesbezügliche Entwürfe. Hier ging es um eine Essenz hinführender, aufs Kommende bezogener, „vorauswissender“ Musik, Zulauf und letzte Legitimation eines mehr als zehn Minuten durchgehaltenen *éclat triomphal*.

Selten ist die multiple Deutbarkeit von Musik so drastisch deutlich geworden wie anhand der *Fünften Sinfonie*. Ein vertrauenswürdiger Freund berichtet, das Schlagen eines Ammerlings im Wiener Wald hätte Beethoven auf das berühmte Thema gebracht. Wie weitab von, dennoch nicht unvereinbar mit „*So klopft das Schicksal an die Pforte*“! Hiermit, wie auch mit „*Durch Nacht zum Licht*“ erscheinen Sachverhalte auf Pauschal-Formeln gebracht, die sich in der Musik konkreter festmachen lassen, so, vom Impetus, dem „*nisus vorwärts*“ des Ganzen abgesehen, in den Anspielungen, Fast-Zitaten französischer Revolutionsmusik. Dazu wiederum passt die berühmteste Rezension des Werkes schlecht, verfasst von E. T. A. Hoffmann, der ausgerechnet hier fast eine Magna Charta romantischer Musikästhetik entwirft und über naheliegende revolutionäre Kontexte kein Wort verliert.

PETER GÜLKE

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Die Kritische Ausgabe der *Symphonie à dix-sept parties* im Verlag des Centre de musique baroque de Versailles

Noch nie war die bekannteste und heutzutage am meisten gespielte symphonie von Gossec Gegenstand einer Kritischen Ausgabe. Die meisten Interpreten behelfen sich so gut es eben geht mit zwei neuzeitlichen Partituren: Die eine ist zugänglich über eine Dissertation¹, die andere über einen Wiener Verleger². Oder – weitaus häufiger – sie lassen ihre eigenen Ausgaben und Materialien der Symphonie herstellen. Es handelt sich in keinem Fall um eine wissenschaftliche Edition insofern, als es stets an einem textkritischen Apparat mangelt und der Zustand des Werks, wie er uns durch das Manuskript als einzige Quelle überliefert ist, nicht berücksichtigt wird. Und dies aus gutem Grund! Denn der handschriftliche Notentext des Komponisten stellt ein Problem dar und hat zweifellos mehr als einen Musikwissenschaftler davon abgehalten, sich an eine Kritische Ausgabe zu wagen. Verblüfft stellt man fest, dass es sich bei den Manuskripten von Gossec um bloße skizzenhafte Darstellungen handelt, was auf diese Symphonie besonders zutrifft. Man kann sich nur wundern – und der Herausgeber empfindet Unbehagen und Ansporn zugleich – angesichts der Federstriche und Ausradierungen, mit denen die Manuskripte gespickt sind und die gewisse Passagen sogar unleserlich machen. Gossec streicht durch, er stapelt seine Einfälle bis zum Überfluss, er kratzt auf dem Papier herum, um unerwünschte Noten wegzuradiieren – oft gehäuft an derselben Stelle, so dass das Blatt durchlöchert wird –, und er verklebt oder flickt verschiedene Papierfetzen mehrfach zusammen, um ganze Passagen neu zu schreiben. Abgesehen von der Schwierigkeit, diese vielen Änderungen nachzuvollziehen, ist der Notentext von Gossec oft auch deshalb kaum zu erfassen, weil er Ungenauigkeiten aufweist und oft nur in Andeutungen erscheint; dem lebhaften und produktiven künstlerischen Denken des Komponisten scheint eine eher ungeschickte Hand entgegenzustehen.

Im Allgemeinen schreiben Komponisten ihre Arbeitspartituren selbst ins Reine oder lassen sie kopieren, bevor es zu einer Aufführung oder einer Edition kommt; doch bei Gossec waren gewisse Werke wie diese Symphonie oder seine berühmte *Messe des morts* dauerhafte Baustellen, deren einzige Quelle bis zu seinem Tod die jeweilige Arbeitspartitur blieb. Diese recht ausgefallenen Manuskripte, die zu ihrer Zeit ein langes Leben hatten und den Schweiß und das Zaudern des Komponisten errahnen lassen, sind für den modernen Herausgeber eine wirkliche Herausforderung. In unserer Edition von Gossecs *Messe des morts* (CmbV, 2014) wiesen wir darauf hin, dass sich das Autograph in Form von unentwirrbaren, geschichteten Blättern darstellt, als Stapel all jener Fassungen, die zu seinen Lebzeiten über einen Zeitraum von über dreißig Jahren aufgeführt wurden. Einzig mit Hilfe einer zeitgenössischen Ausgabe (ca. 1780) war es möglich, eine authentische, datierte Schicht von Papieren zu ermitteln, die dem tatsächlichen und abgeschlossenen Zustand des Werks entspricht. Im Fall der *Symphonie à dix-sept parties* verhält es sich gleich. Sie ist eine vollständige Überarbeitung einer Ouvertüre in drei Sätzen, die in den 1780er Jahren entstand. Das Autograph trägt das Jahr 1809, doch Gossec hat beim Schreiben der Ziffer 9 eine vorher gesetzte, teilweise noch lesbare Zahl korrigiert und verändert, und eine morphologische Untersuchung der Zahlen in den Manuskripten lässt darauf schließen, dass es sich wohl eher um eine 7 handelt. Sehr wahrscheinlich gab es also von der Symphonie zumindest zwei Fassungen: eine von 1807, eine andere von 1809, doch sind weder eine Ausgabe noch Orchestermaterialien erhalten – wenn es sie denn je gegeben hat –, die zu mehr Klarheit verhelfen könnten.

Die unbestreitbare künstlerische Qualität der Symphonie, die stete Nachfrage seitens der Interpreten nach einer zuverlässigen Partitur sowie die Einspielungen mit hörbaren, groben Fehlern, die bei der Transkription des Manuskripts entstanden, haben uns bewogen, das Wagnis einzugehen und eine Kritische Ausgabe dieses herausragenden Werks von Gossec zu produzieren. Dabei war es unser Ziel, eine anschauliche, praxisgerechte Partitur vorzulegen, wozu auch die Nennung der Eingriffe gehört, die am originalen Notentext vorgenommen wurden. Die hauptsächliche Arbeit bestand darin, die letzte Fassung der Symphonie aus den verschiedenen Schichten des Autographs zu bergen, offensichtliche Fehler, Ungenauigkeiten und Auslassungen zu berichtigen und schließlich eine überzeugende, historische Deutung der Artikulationsarten (*legato*, *staccato*) zu bieten, denen gerade von Orchestern, die wie das Ensemble Les Siècles auf historischen Instrumenten spielen, besondere Beachtung zuteilwird.

LOUIS CASTELAIN

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ Charles T. Clauser, *François-Joseph Gossec: an Edition and Stylistic Study of Three Orchestral Works and Three Quartets*. Dissertation, University of Iowa 1966

² François-Joseph Gossec, *Symphonie à 17 parties*, vorgelegt von Joseph Wagner, Parnassus Harmonicus, Wien 2000

„Beethoven vivant !” Derrière l'apparente banalité de l'expression, une démarche réunit l'ensemble des artistes harmonia mundi impliqués dans cette collection 2020-2027, entre le 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven et le 200^e anniversaire de sa mort. Au-delà des clichés, tel celui du misanthrope conduit à concevoir les constructions sonores les plus élaborées de son temps sans pouvoir en entendre le moindre résultat, se cache un homme, un vrai, fait de chair et d'os, en prise quotidienne avec la matière musicale entre autres misères de la condition humaine. Appréhender un “Beethoven vivant” revient à essayer de se glisser, autant que possible, dans la peau de ces Viennois qui l'ont entendu pour la première fois au tournant du XIX^e siècle : les plus privilégiés d'entre eux jouissaient parfois de la possibilité d'entendre la “divine musique” d'un Haydn et d'un Mozart, hérauts de ce que nous appelons aujourd'hui le *style classique*. Foin des conventions ! Mais si l'on veut aller plus loin, commence alors un long travail d'exploration : il faut consulter les manuscrits, couverts de ratures, comparer les éditions originales, bousculer les traditions d'interprétation si nécessaire. Ce travail d'interprète au sens propre se situe au cœur du projet harmonia mundi. Par exemple, les symphonies seront jouées non seulement sur instruments d'époque (et parfois sans “chef” au sens moderne du terme), mais aussi en compagnie d'autres œuvres marquantes de leur temps. Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin ont su mettre en perspective *Le Portrait musical de la nature* d'un certain Knecht (ca 1784) avec la *Symphonie Pastorale*, de vingt-trois ans sa cadette, et ceux des Siècles, la *Symphonie à 17 parties* de Gossec (1809) avec la presque contemporaine *Cinquième* (1808). Pablo Heras-Casado raconte l'histoire de la *Neuvième* en remontant à sa source, l'énigmatique *Fantaisie chorale*. Et quoi de plus excitant pour Kristian Bezuidenhout que de relever sur un piano-forte d'époque le défi des Concertos face aux virtuoses du Freiburger Barockorchester ? Andreas Staier explore ce moment crucial où Beethoven, au bord du désespoir, s'engage dans “un nouveau chemin”. Avec la *Missa Solemnis*, René Jacobs questionne le rapport entre l'artiste et son Créateur ; dans *Leonore*, il décèle un idéal d'opéra que ne sera jamais *Fidelio*. La démarche sera aussi prolongée sur instruments modernes : Nikolai Lugansky et Paul Lewis portent un regard nouveau sur les dernières sonates et les *Bagatelles*, tandis que l'Ensemble Resonanz interroge d'autres versions des concertos pour piano (n°4) et pour violon. Cette liste, en rien exhaustive, montre à quel point les artistes harmonia mundi se sont efforcés de percer une part supplémentaire de vérité de ce personnage solidement ancré dans son époque ; au-delà du révolutionnaire prométhéen, apparaît en filigrane un idéaliste saisi notamment dans son corps-à-corps quotidien avec des instruments indociles... Et ce Beethoven-là s'avère prodigieusement VIVANT !

© harmonia mundi 2020

“Beethoven alive!” Behind the seeming banality of the expression lies an approach shared by all the harmonia mundi artists involved in this 2020-2027 collection, which will run from the 250th anniversary of Beethoven's birth to the 200th anniversary of his death. Behind the story of the misanthrope who came to conceive the most elaborate musical structures of his time without being able to hear a single note of how they sounded, there hides a man, a real man of flesh and blood, who grappled with the matter of music every day of his life, along with other miseries of the human condition. To grasp what ‘Beethoven alive’ can be is to try, as far as possible, to get inside the skin of those Viennese who first heard him at the turn of the nineteenth century: the most privileged among them sometimes enjoyed the opportunity to hear the ‘divine music’ of Haydn and Mozart, the heralds of what we now call *the Classical style*. A fig for convention! But if we want to go further than that, a long process of exploration begins: we must consult the manuscripts with their multiple erasures, compare the contemporary editions, shake up the performing traditions if necessary. This process of *interpretation*, in the literal sense, lies at the heart of harmonia mundi's project. For example, the symphonies will be performed not only on period instruments (and sometimes without a ‘conductor’ in the modern sense of the word), but also in the company of other outstanding works of their time. The musicians of the Akademie für Alte Musik Berlin have chosen to set the *Pastoral Symphony* in perspective with *Le Portrait musical de la nature* of the little-known Knecht, written twenty-three years before it (c. 1784), while the members of Les Siècles pair Gossec's *Symphonie à 17 parties* (1809) with its almost exact contemporary, Beethoven's Fifth (1808). Pablo Heras-Casado tells the story of the Ninth by going back to its source, the enigmatic Choral Fantasy. And what could be more exciting for Kristian Bezuidenhout than to take up the challenge of the concertos on a period fortepiano alongside the virtuosos of the Freiburger Barockorchester? Andreas Staier explores that crucial moment when Beethoven, on the brink of despair, embarked on ‘a new path’. With the *Missa Solemnis*, René Jacobs explores the relationship between the artist and his Creator; he identifies, in *Leonore*, an operatic ideal that *Fidelio* was never to achieve. The approach will also be extended to modern instruments: Nikolai Lugansky and Paul Lewis take a new look at the late sonatas and the bagatelles, while the Ensemble Resonanz investigates variant versions of the Fourth Piano Concerto and the Violin Concerto. This list, shows just how hard the artists of harmonia mundi have striven to tease out new truths about this personality firmly rooted in his time; beyond the Promethean revolutionary, we glimpse an idealist, seen especially in his daily struggles with intractable instruments . . . Even though the image must always remain a little blurred, a little unreal, this Beethoven is prodigiously ALIVE!

Translation: Charles Johnston

„Beethoven lebt!“ : Diese scheinbar abgedroschene Aussage steht für ein Vorhaben, in das die Gemeinschaft der Künstler von harmonia mundi eingebunden wird: die Reihe 2020-2027, die sich auf die Zeitspanne vom 250. Geburtstag Beethovens bis zu seinem 200. Todestag bezieht. Hinter der Geschichte des Misanthropen verbirgt sich ein wirklicher Mensch aus Fleisch und Blut, einer, den die Unbilden der menschlichen Existenz treffen und der einen täglichen Kampf mit der musikalischen Materie führt und die raffiniertesten Klangkonstruktionen seiner Zeit schafft, ohne dass er auch nur ein minimales Resultat davon zu hören bekommt. Will man sich Beethoven „verlebendigen“, gilt es zu versuchen, sich so gut wie möglich in jenes Wiener Publikum hineinzusetzen, das ihn an der Wende zum 19. Jahrhundert hörte. Wer privilegiert war, bekam ab und an die Möglichkeit, die „göttliche Musik“ eines Haydn oder Mozart zu genießen, die Vorreiter des Stils waren, den wir heute „klassisch“ nennen. Schluss mit den Konventionen! Beethoven war der innovativste Vertreter dieser „Klassiker“ und fraglos auch der Totengräber einer aus dem Ancien Régime hervorgegangenen Epoche, und zwar zu dem Zeitpunkt, an dem sich bereits die wilde Romantik eines Berlioz oder die zartere eines Schubert bemerkbar machte. Diese selbst waren es, die sich, wenn auch oft widerwillig, an der Errichtung der genannten „Statue des Komturs“ beteiligten. Man kennt die Fortsetzung, für die insbesondere Joseph Karl Stieler's Porträt als ein Symbol steht, das dann selbst zur Ikone wurde, bevor sich Andy Warhol seiner bediente, usw. Sieht man die populären Abbildungen, die seit 200 Jahren unablässig im Umlauf sind – heute auf den Streaming-Plattformen –, fällt es nicht schwer, dahinter einen musikalischen Schöpfer ganz anderer Art zu sehen, der nämlich mit seiner Materie kämpfte wie später Rodin mit dem Modellierten. Will man noch weiter gehen, muss man sich einer aufwändigen Arbeit hingeben: Manuskripte durchsehen, in denen es von Streichungen wimmelt, alte Editionen abgleichen und gängige Interpretationen wenn nötig von Grund auf ändern. Diese Arbeit der *Interpretation* im wörtlichen Sinn stellt das Herzstück dieses Projekts von harmonia mundi dar. So werden z.B. die Symphonien nicht nur auf historischen Instrumenten gespielt (und manchmal ohne den Dirigenten der modernen Art), sondern auch zusammen mit anderen bedeutenden Werken jener Epoche. Die Akademie für Alte Musik Berlin hat *Le Portrait musical de la nature* (ca 1784) eines gewissen Knecht mit der 23 Jahre später entstandenen *Pastorale* in den Blick genommen und das Orchester Les Siècles die *Symphonie à 17 parties* (1809) von Gossec mit der fast zeitgleich entstandenen *Fünften Symphonie* (1808). Pablo Heras-Casado erzählt die Geschichte der *Neunten*, indem er zu deren Quelle zurückgeht, der rätselhaften *Chorfantasie*. Und was könnte es für Kristian Bezuidenhout Spannenderes geben als zusammen mit dem virtuosens Freiburger Barockorchester und auf einem historischen Piano-forte die Herausforderung der Klavierkonzerte anzunehmen? Andreas Staier beschäftigt sich mit jenem entscheidenden Moment, in dem sich

2019-2021 RELEASES



Leonore (1805 version)
Zürcher Sing-Akademie
& Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

Missa Solemnis
RIAS-Kammerchor
Freiburger Barockorchester
René Jacobs, conducting

The Complete Piano Concertos

Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'

Vol. 3: nos. 1 & 3

Kristian Bezuidenhout, fortepiano
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado

Piano Concertos
nos. 4 (new edition) & '6'
(transcr. of Violin Concerto)
Gianluca Cascioli, modern piano
Ensemble Resonanz, Riccardo Minasi

Triple Concerto

Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Symphonies nos. 1 & 2

With **C. P. E. BACH, Symphonies**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 3 'Eroica'

With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphonies nos. 4 & 8

With **WRANITZKY, Grande sinfonie caractéristique pour la paix avec la République française op. 31**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 5

With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**
Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 6 'Pastoral'

With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie**
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 7

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)
Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'

Choral Fantasy for piano*, choir & orch.
Kristian Bezuidenhout, fortepiano*
Freiburger Barockorchester
Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conducting

Ein neuer Weg'

Piano Sonatas Opp. 31 nos. 1, 2 'The Tempest' & 3 Variations in F op. 34 / 'Eroica' Variations op. 35
Andreas Staier, fortepiano

Piano Sonatas

Opp. 101, 109 & 111
Nikolai Lugansky, piano

Bagatelles Opp. 33, 119 & 126

Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129
Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets

Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)

Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)

Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)
Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5

Raphaël Pidoux, cello
Tanguy de Williencourt, fortepiano
STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Two Cello Sonatas op. 102

Roel Dieltiens, cello
Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS

2019-2021 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos

Diabelli Variations

Paul Lewis, piano
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohlávek, conducting

Chamber Duos & Trios

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies

transcribed for piano by FRANZ LISZT

Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier,
Alain Planès, Paul Badura-Skoda,
Jean-Louis Haguenauer,
Georges Pludermacher

LES SIÈCLES / FRANÇOIS XAVIER ROTH

Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

HECTOR BERLIOZ
Harold en Italie / Nuits d'été
Stéphane Degout, baritone
Tabea Zimmermann, viola
 CD HMM 902634



Symphonie fantastique
Les Francs-Juges (overture)
 CD HMM 902644



GUSTAV MAHLER
Titan (Symphony no.1, Hamburg Version)
 CD HMM 905299



MAURICE RAVEL
Daphnis & Chloé
Avec Ensemble Aedes
 CD HMM 905280



Ma mère l'Oye
Le Tombeau de Couperin
 CD HMM 905281



La Valse
 MOUSSORGSKY *Les Tableaux d'une exposition*
 CD HMM 905282





VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT

Depuis plus de 30 ans,
Mécénat Musical Société Générale
est partenaire de la musique classique.

**C'EST VOUS
L'AVENIR**  **SOCIÉTÉ
GÉNÉRALE**

Société Générale, S.A. au capital de 1 066 714 367,50 € - 552 120 222 RCS PARIS - Siège social : 29, bd Haussmann, 75009 PARIS. Avril 2020

Partenaire privilégié de l'orchestre

Les Siècles, le Conseil départemental



de l'Aisne soutient l'action de

François-Xavier Roth

dans toutes ses dimensions

artistiques et pédagogiques :

Jeune Symphonie de l'Aisne,

Orchestres Démonos,

Cité de la musique et de la danse

de Soissons, Festival de Laon, etc.

ADAMA ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT
DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L' AISNE



Tourcoing aime la musique...

...toutes les musiques

Music Band, Conservatoire à Rayonnement Départemental, Chorale Séniors,
Tourcoing Jazz Festival, Grand Mix, Fanfares, Atelier Lyrique, Carillon



Tourcoing



WWW.TOURCOING.FR

Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le Ministère de la Culture et de la Communication.

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'orchestre. L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons. L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.

L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie. L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune Symphonie de l'Aisne, par l'association Echanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM. Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



REMERCIEMENTS

François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible

Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :

Christian Girardin, Jean-Marc Berns et toutes les équipes d'harmonia mundi,

Mécénat Musical Société Générale, Frédéric Oudéa,

et toutes les équipes de la Société Générale,

Marc Drouet et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France,

Xavier Bertrand et la région Hauts-de-France,

Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg et le département de l'Aisne,

Nicolas Bucher, Louis Castelain et le Centre de Musique Baroque de Versailles,

Laurent Bayle, Emmanuel Hondré et toutes les équipes de la Philharmonie de Paris,

Catherine Delepelaire et l'association Échanges & Bibliothèques,

tous les membres de l'association Les Amis des Siècles.

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Production Les Siècles © 2020

Beethoven : enregistrement à la Philharmonie de Paris (mars 2017)

Gossec : enregistrement à La Seine Musicale, Boulogne-Billancourt (février 2020)

Direction artistique, prise de son, montage, mixage : Jiri Heger

Ingénieur du son : Alix Ewald

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo François-Xavier Roth : Julien Mignot

Illustrations : Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, photo Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com