

BEETHOVEN  
EXTENDED

Symphony No.7

Performed by a double orchestra

INSULA ORCHESTRA  
INSULA CAMERATA  
LAURENCE EQUILBEY

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

## Symphony No.7 in A major Op.92

La majeur / A-Dur

|   |  |                            |       |
|---|--|----------------------------|-------|
| 1 |  | I. Poco sostenuto - Vivace | 14'13 |
| 2 |  | II. Allegretto             | 8'18  |
| 3 |  | III. Presto                | 9'02  |
| 4 |  | IV. Allegro con brio       | 8'46  |

LAURENCE EQUILBEY, *conducting*

### INSULA ORCHESTRA

|                      |                                                                                                                                                   |
|----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Concertmaster</i> | Pablo Gutiérrez Ruiz                                                                                                                              |
| <i>Violins I</i>     | Catherine Ambach, Julia Didier, Cécile Garcia, Te-eun Kim, Bérénice Lavigne, Louis-Jean Perreau, Martin Reimann, Noé Sainlez, Lea Schwamm         |
| <i>Violins II</i>    | Aude Caulé, Alexandrine Caravassilis, Maximilienne Caravassilis, François Costa, Kasumi Higurashi, Pascal Hotellier, Cécile Kubik, Martin Lissola |
| <i>Violas</i>        | Alice Vaz, Dahlia Adamopoulos, Brigitte Clément, Laurent Gaspar, Julien Lo Pinto, Jean-Luc Thonnérieux                                            |
| <i>Cellos</i>        | Damien Ventula, Pablo Garrido, Pauline Lacambra, Églantine Latil, Mátyás Virág                                                                    |
| <i>Double basses</i> | David Sinclair, Gautier Blondel, Marion Mallevaës, Charlotte Testu                                                                                |
| <i>Flutes</i>        | Georges Barthel, Sophie Gourlet                                                                                                                   |
| <i>Oboes</i>         | Jean-Marc Philippe, Anne Chamussy                                                                                                                 |
| <i>Clarinets</i>     | Vincenzo Casale, Ana Melo                                                                                                                         |
| <i>Bassoons</i>      | Alejandro Pérez Marin, François Charruyer                                                                                                         |
| <i>Horns</i>         | Georg Koehler, Gilbert Camí Farràs                                                                                                                |
| <i>Trumpets</i>      | Serge Tizac, Fabien Norbert                                                                                                                       |
| <i>Timpani</i>       | Koen Plaetinck                                                                                                                                    |

### INSULA CAMERATA

|                      |                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Violins</i>       | Lucas Bernardo da Silva, Melanie Gruwez, Sarah Harrigan, Julia Hernández Sánchez, Ela Kodžas, Masaki Morishita, Hannah Parry, Camille Poirier-Lachance, Annemarie Schubert, Alyssa Wright, Marin Bacry ( <i>guest</i> ) |
| <i>Violas</i>        | Alyssa Campbell, Abraham Constantino Noguera, Axelle Varron, Louise Béguin Pasquier                                                                                                                                     |
| <i>Cellos</i>        | Thibault Krizman, Paul Poupinet, Lucie Guéraud ( <i>guest</i> )                                                                                                                                                         |
| <i>Double basses</i> | Ariel Walton, Robin Leblond ( <i>guest</i> )                                                                                                                                                                            |
| <i>Flutes</i>        | Federico Altare, Vicente Romero Carrilero                                                                                                                                                                               |
| <i>Oboes</i>         | Raphaël Cohen-Akenine, Luis Bicalho                                                                                                                                                                                     |
| <i>Clarinets</i>     | Elia Bianucci, Manon Letort                                                                                                                                                                                             |
| <i>Bassoons</i>      | Étienne Petit, Gabriel Mucha                                                                                                                                                                                            |
| <i>Horns</i>         | Félix Foster, Hélène Telliez                                                                                                                                                                                            |
| <i>Trumpets</i>      | Gerardo Gianolio, Victor Theuerkauff                                                                                                                                                                                    |

trouve sa source dans une pratique que j'ai pu explorer déjà à plusieurs reprises et qui fait désormais partie de l'identité du projet d'Insula orchestra : le double orchestre. J'avais expérimenté cette configuration en décembre 2018,

lorsque j'avais réuni les musiciens d'Insula orchestra et ceux de l'Akademie für Alte Musik Berlin pour la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, avant de renouveler l'expérience quelques années plus tard avec la *Neuvième*.

Historiquement attesté du temps de Beethoven, ce dispositif consiste à doubler les effectifs dans les *tutti*, y compris les cordes, produisant une amplification naturelle des contrastes. De nombreuses partitions annotées par Beethoven lui-même confirment cette pratique d'exécution dans les grandes salles. Les passages chambristes gagnent en finesse et en relief, tandis que les grandes vagues orchestrales acquièrent une intensité et une monumentalité saisissantes, que nous apprécions dans ces musiques symphoniques.

Cette recherche d'équilibre entre densité, puissance et transparence est au cœur de ma vision d'interprète, comme elle fut au cœur des pratiques orchestrales qui émergèrent à l'ère romantique, et en particulier chez Beethoven.

En parallèle de ces réflexions, après avoir célébré les dix ans d'Insula orchestra, j'ai ressenti le besoin impérieux d'ouvrir un nouveau chapitre, tourné vers la transmission. Dix ans d'aventures musicales, de recherche sur instruments d'époque et de rencontres avec les publics ont forgé une identité artistique singulière. Il m'importait désormais de partager cet héritage et de créer un outil permettant à une nouvelle génération de musiciens d'y prendre part. C'est ainsi qu'est née l'idée d'une académie d'orchestre d'insertion professionnelle sur instruments anciens, destinée à de jeunes artistes tout juste diplômés.

Nous avons auditionné des musiciens du monde entier, que ce soit à la Juilliard School de New York ou dans les grands conservatoires et *Hochschulen* d'Europe. Lors des entretiens que nous avons menés à l'occasion de ces auditions, nous nous sommes rendu compte que ces jeunes musiciens professionnels possédaient une formation solide dans le répertoire baroque. Mais nous avons aussi constaté que peu d'entre eux avaient déjà eu des opportunités de pratiquer le répertoire classique et préromantique sur instruments d'époque, malgré leur forte envie.

Nous avons alors conçu un cycle Beethoven s'étendant sur deux saisons, pensé à la fois comme un parcours artistique et comme un geste de transmission. Ce cycle aboutira en 2027, année du 200<sup>e</sup> anniversaire de la mort du compositeur, moment symbolique pour rendre hommage à l'héritage beethovénien tout en proposant un regard renouvelé. Nous sommes en train de réaliser une série d'enregistrements pour harmonia mundi (dans l'ordre les *Cinquième* et *Septième Symphonies*, puis les *Troisième* et *Sixième*, et enfin la *Neuvième*), qui révèle la diversité des écritures du maître et la radicalité de son évolution. Ce projet fera aussi l'objet d'une réalisation audio-visuelle pour Medici/Mezzo et verra une déclinaison immersive à 360° dans les nouvelles salles Alcôv.

Avec ce projet, Insula orchestra souhaite contribuer à enrichir le mouvement historiquement informé avec un enregistrement inédit des symphonies de Beethoven, et partager son expertise avec une nouvelle génération de musiciens. Au-delà du cycle discographique, c'est un véritable lieu de transmission, un pont entre générations et une invitation à réinventer ensemble notre rapport à l'œuvre beethovénienne.

LAURENCE EQUILBEY

## Beethoven et les grands effectifs

La création de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven en décembre 1808 au Theater an der Wien mobilisa une cinquantaine de musiciens. Treize ans plus tard, à Cologne, lors du quatrième Festival du Bas-Rhin, cent cinquante-huit instrumentistes l'exécutaient. Ce phénomène d'accroissement massif des effectifs, loin de constituer un accident historique ou une trahison des intentions du compositeur, révèle une dimension essentielle de l'écriture beethovénienne. Jouables pour des orchestres de taille moyenne dans des salles relativement modestes, les symphonies de Beethoven furent massivement interprétées au XIX<sup>e</sup> siècle dans de grands espaces, avec des effectifs de cent à deux cents instrumentistes, sans que leur logique musicale s'en trouve altérée.

Pour comprendre ce phénomène, il faut revenir au contexte de leur émergence. Aux lendemains des guerres napoléoniennes, l'Allemagne vit naître un phénomène musical sans précédent, celui des grands festivals orchestraux. Le premier se tint en juin 1810 à Frankenhäusen, en Thuringe, sous l'impulsion de Georg Friedrich Bischoff, *Cantor* de la ville, qui en confia la direction au jeune compositeur Louis Spohr. Environ deux cents musiciens et choristes réunis donnèrent deux concerts en plein air dont le programme portait une charge symbolique : premier jour, *La Création* de Haydn ; second jour, la *Première Symphonie* de Beethoven. Huit ans plus tard naquit le Niederrheinisches Musikfest de Cologne, dont les éditions successives installèrent une tradition durable, celle de rassemblements mobilisant cent à deux cents musiciens, où se mêlaient professionnels des chapelles princières et musiciens de tous bords. Dans une Allemagne morcelée en multiples principautés, dépourvue d'unité politique, ces rassemblements offraient l'expérience d'une appartenance commune que la musique rendait possible en fédérant, rassemblant, créant du lien au-delà des frontières. L'accroissement des effectifs répondait à une meilleure cohérence sonore dans des lieux vastes, comme au désir d'inclusion en rendant la pratique symphonique accessible à un public élargi. Une telle ouverture impliquait toutefois un défi musical considérable : comment intégrer un grand nombre de musiciens sans compromettre la lisibilité de l'œuvre, comment gérer des masses orchestrales aussi imposantes tout en préservant la finesse et les nuances ? Les œuvres devaient pouvoir accueillir ces effectifs, exploiter leur puissance. C'est dans ce contexte que les symphonies de Beethoven trouvèrent leur place centrale.

La popularité de Beethoven dans ces festivals ne doit rien au hasard, et les chiffres sont éloquentes : entre 1810 et 1847, cinquante et un festivals sur soixante-dix-huit programmèrent au moins une symphonie de Beethoven. La *Cinquième* et la *Septième* y occupèrent une place privilégiée, la première ayant été exécutée dix-sept fois, un chiffre sans équivalent. Cette suprématie s'explique par une affinité profonde entre l'écriture de Beethoven et les grandes formations. L'architecture monumentale de la *Cinquième*, ses oppositions tranchées entre *fortissimo* et *pianissimo*, ses contrastes de masses sonores trouvèrent leur pleine mesure dans ces effectifs considérables, et le motif initial immédiatement reconnaissable, la progression implacable vers le finale en *ut* majeur convoquant pour la première fois piccolo, contrebasson et trombones donnèrent à cette œuvre sa dimension épique. La *Septième* suivit la même logique : créée le huit décembre 1813 dans la grande salle de l'Université de Vienne avec *La Victoire de Wellington*, elle répondait aux aspirations d'un public habitué aux sonorités puissantes, et en quête de communion collective. Son succès immédiat conduisit à des reprises dès 1814, mobilisant alors cent dix musiciens environ d'après les notes de Beethoven. Son énergie rythmique irrésistible, l'éloquence de son *Allegretto*, la vigueur de son finale en firent une œuvre de rassemblement appréciée dans les festivals. Ces deux symphonies constituaient des événements sonores capables de fédérer des milliers d'auditeurs.

Mais comment gérer concrètement de telles masses orchestrales ? Pour répondre aux défis posés par ces effectifs massifs, se développa un dispositif spécifique, celui du double orchestre, dont le principe reposait sur la division en deux groupes : d'un côté le *solo*, de l'autre le *ripieno*. Cette organisation permettait de gérer les contrastes dynamiques malgré l'ampleur des effectifs. Les témoignages contemporains documentent cette pratique avec précision. Le chef d'orchestre Ferdinand Simon Gassner, dans son traité de 1844, expliqua que l'augmentation du nombre d'instrumentistes se justifiait pour les grands lieux et rassemblements, et devait être menée avec prudence. Les témoignages de l'époque décrivent une disposition précise : les musiciens *solos*, placés à l'avant près du chef, jouaient les passages pensés pour des solistes et les nuances *piano*, tandis que les pupitres de renfort, installés en retrait, intervenaient dans les *tutti*, l'effectif augmentant progressivement du *pianissimo* au *fortissimo*. Des sources attestent l'ancrage de cette pratique : une partition manuscrite de la *Cinquième*, copiée dans les années 1820, comporte un ensemble cohérent d'indications *solo* et *tutti* témoignant de pratiques de division des effectifs au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Que Beethoven lui-même ait conçu ce dispositif ne fait aucun doute : certaines de ses partitions conservent des annotations autographes – notamment le *Premier Concerto pour piano* et la *Quatrième Symphonie* – avec des indications précises de *solo* et *tutti* spécifiant où renforcer ou non les instruments.

Ce dispositif répond à des nécessités déjà présentes dans l'écriture même des symphonies. L'application de ce principe aux *Cinquième* et *Septième* éclaire leur dramaturgie orchestrale. Dans la *Cinquième*, un effectif important mobilisait quatre flûtes, quatre hautbois, quatre clarinettes, quatre bassons, quatre cors et quatre trompettes, le piccolo et le contrebasson demeurant simples. Le premier mouvement exploitait cette dialectique en créant, par les *tutti*, une masse sonore compacte tandis que les passages *piano* ne sollicitaient que le *solo*, permettant aux détails contrapuntiques d'émerger. L'*Andante* privilégiait le *solo* pour la transparence des variations, et le *Scherzo* jouait sur ces contrastes avec une subtilité remarquable : l'entrée mystérieuse des cordes en *solo*, la progression *crescendo* vers le *Trio* éclatant, puis le retour spectral créaient une palette de couleurs d'une grande richesse. Le finale mobilisait toutes les ressources pour une apothéose où l'orchestre entier célébrait la victoire de la lumière. Dans la *Septième*, les mêmes principes s'appliquaient. L'*Allegretto* reposait sur une progression continue du *pianissimo* au *fortissimo*, et l'alternance *solo-ripieno* permettait de ménager des paliers dynamiques, créant une montée d'intensité remarquable.

Ces pratiques historiques éclairent notre compréhension actuelle de l'œuvre beethovenien. Observer aujourd'hui des ensembles qui reprennent les principes de ces premiers festivals permet de mieux comprendre les symphonies elles-mêmes, car ces pratiques ne constituent pas une simple curiosité historique mais révèlent la nature profonde de leur écriture. Le dispositif du double orchestre illustre ainsi la capacité remarquable des symphonies de Beethoven à accueillir des effectifs très divers sans perdre leur cohérence musicale. Les grands festivals du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas trahi l'œuvre de Beethoven : ils en ont révélé une dimension essentielle, celle de partitions vivantes dont la vitalité se renouvelle dans chaque dispositif d'exécution. Cette plasticité, inscrite au cœur même de l'écriture symphonique, fait des œuvres de Beethoven bien plus que des monuments figés : ce sont des architectures musicales ouvertes, capables de s'épanouir dans une multiplicité de configurations orchestrales.

ALEXIS LONGEFAY

is based on a practice I have already explored several times, one that is now an integral part of the Insula orchestra project: that of the double orchestra, with which I experimented in December 2018 when assembling the

Insula orchestra together with the Akademie für Alte Musik Berlin for Beethoven's Fifth Symphony, an experience repeated a few years later with the Ninth.

Historically authenticated from the time of Beethoven, this arrangement consists of doubling the orchestral forces in the tutti passages (including the strings), so as to amplify the contrasts in a natural way. Numerous scores annotated by Beethoven himself confirm that this performance practice was intended for large concert halls. The chamber music passages gain in refinement and contrast, while the great orchestral waves of sound acquire the gripping intensity and monumentality we so appreciate in his symphonic music.

This attempt to strike the right balance between density, power and transparency is at the heart of my vision as a performer, just as it was at the core of the orchestral practices that emerged during the Romantic Era, particularly in Beethoven.

While reflecting on these ideas, after celebrating a decade of the Insula orchestra I also feel an imperative need to open a new chapter, directed towards passing on our knowledge to others. Ten years of adventures in music, of research into period instruments and interacting with our audiences, has shaped our particular artistic identity. Going forward, it is important to me to share this heritage, to create a mechanism that allows a new generation of musicians to take part in it. And so the idea was born of an orchestral academy using period instruments, to integrate trained musicians into the profession, aimed at young artists currently emerging from the conservatoires.

We auditioned musicians from all over the world, including the Juilliard School in New York and the major European music colleges. During the conversations we had with them during the auditions, we realized that while these young musicians had a solid training in the baroque repertoire, few of them enjoyed opportunities to practise the Classical and pre-Romantic repertoire on instruments of the period, despite their strong wish to do so.

We have devised a Beethoven cycle extending over two seasons, conceived both as an artistic challenge and a way of transmitting what we have learnt to the younger generation of artists. The cycle will end in 2027, the 200th anniversary of the composer's death, a symbolic moment for us to pay tribute to Beethoven's legacy, and to present a refreshed view of his music. We are in the course of realizing a series of recordings for *harmonia mundi* (starting with the Fifth and Seventh Symphonies, then the Third and Sixth, and finally the Ninth), works that reveal the variety of Beethovenian style and the radical nature of his development. This project will also involve an audio-visual production for *Medici/Mezzo*, and a 360-degree immersive experience in the new Alcôv halls.

Insula orchestra intends this project to enliven the experience of historically informed performance with a completely new sonic interpretation of the Beethoven symphonies, and to share its expertise with a new generation of musicians. As well as hopefully enriching the Beethoven discography, it will be a genuine place of transmission, a bridge between the generations, to make us all rethink together our relationship with Beethoven's oeuvre.

LAURENCE EUILBEY  
Translation: John Thornley

## Beethoven and the use of enlarged orchestral forces

The first performance of Beethoven's Fifth Symphony at the Theater an der Wien in December 1808 involved around fifty orchestral musicians. Thirteen years later, when it was played at the fourth Festival of the Lower Rhine at Cologne, a full 158 performers were mobilized. This massive increase in orchestral forces, far from being an accident of history or a betrayal of the composer's intentions, actually reveals an essential dimension of Beethoven's orchestral writing. While Beethoven's symphonies were playable by average-sized orchestras in halls of relatively modest proportions, during the 19th century they were performed in large-scale concert venues by massed forces of between 100 and 200 musicians, without altering their internal musical logic.

To understand this, we need to look at the context in which these symphonies emerged. As the Napoleonic Wars drew to a close, Germany saw the birth of a quite novel musical phenomenon: that of large-scale orchestral festivals. The first one took place in June 1810 in Frankenhausen, Thuringia, instigated by the town's *Kantor*, Georg Friedrich Bischoff, who confided its artistic direction to the young composer Louis Spohr. Approximately 200 players and choral singers gathered to give two open-air concerts, programmed in a way that seems highly symbolic: on the first day, Haydn's *Creation*; on the second, Beethoven's First Symphony. Eight years later saw the foundation of the Festival of the Lower Rhine, which came to establish a fixed tradition of gatherings of 100-200 orchestral players, with professionals from the princely courts alongside freelancers from diverse backgrounds. In a Germany that was parcelled out between countless different principalities and lacked any political unity, these musical assemblies offered an experience of belonging, gathering musicians together in one place and creating ties between them across regional frontiers. The amassing of large forces produced a more cohesive sound in the vast open-air spaces, while also responding to the inclusive aim of making symphonic music accessible to an expanded audience. Yet this increase in resources presented a considerable challenge: how could a large number of musicians play together without compromising the clarity of the work, and preserve its detailed nuances? The works themselves would need to be capable of accommodating such large performing numbers, and exploiting their strength. It was in this context that Beethoven's symphonies acquired their central position in the repertoire.

The popularity of Beethoven's music at these festivals was no coincidence, as statistics show: fifty-one out of the seventy-eight festivals between 1810 and 1847 programmed at least one Beethoven symphony, the Fifth and Seventh in particular, the Fifth being performed an unrivalled seventeen times. Its supremacy can be explained by a profound affinity between Beethoven's orchestral writing and the nature of large instrumental formations. The monumental architecture of the Fifth, with its radical opposition of *ff* and *pp* in contrasting massed blocks of sound, achieved full expression in such enlarged orchestral forces, the symphony's epic intentions being evident in the immediately recognizable opening motive and implacable progression towards the C-major finale, where the piccolo, contrabassoon and trombones make their first dramatic entry. The Seventh followed the same logic: first performed on 8 December 1813 in Vienna University's Great Hall together with *Wellington's Victory*, it responded to the desires of an audience already used to powerful sounds and seeking a collective sense of communion. The work's immediate success led to repeat performances from 1814 on, assembling – according to Beethoven's notes – as many as 110 musicians. The irrepressible rhythmic energy of the Seventh, with the eloquence of its *Allegretto* movement and the vigour of its *Finale*, united and ignited its audience, making the work much in demand at festivals. Both symphonies were sound events that gathered thousands of listeners together en masse.

Yet how could such large orchestral forces be managed? As a response to the challenges they posed, a particular system evolved: that of the double orchestra, with the musicians divided into two groups, *solo* and *ripieno*. This arrangement enabled effective dynamic contrasts despite the numbers involved. Contemporary witnesses documented this practice in detail. Orchestral conductor Ferdinand Simon Gassner explained in his 1844 treatise that the augmented number of instrumentalists – though fully justified for large spaces and major gatherings – needed careful handling. Witness statements from the same period attest to an arrangement whereby solo musicians were placed at the front of the platform, near the conductor, playing passages intended for solo performance as well as the quieter ‘piano’ nuances, while the supporting desks behind them joined in the tutti, the number of active players gradually increasing as the *pianissimo* dynamic grew to a *fortissimo*. Various sources show how well-established this practice was: a score of the Fifth, copied during the 1820s, has solo and tutti indications throughout, reflecting this practice of divided orchestral forces in the early 19th century. That Beethoven himself had this arrangement in mind is beyond doubt: some of his autograph manuscripts – in particular the First Piano Concerto and Fourth Symphony – have his own annotations with detailed solo and tutti markings that specify exactly where and where not to reinforce the instruments.

This system responds to needs arising from the symphonies’ compositional essence. Applying this principle to the Fifth and Seventh illuminates the drama at the core of their orchestral writing. One influential arrangement of the Fifth called for quadrupled flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns and trumpets (but with a single piccolo and contrabassoon). Here Beethoven’s musical dialectic is exploited by the tutti players creating a compact mass of sound while the passages marked ‘piano’ are played by the solo ensemble, allowing their contrapuntal detail to emerge with clarity. The *Andante* movement prioritizes the solo ensemble, giving the variations a luminous transparency, while the *Scherzo* juggles its contrasts in a quite subtle way, with the mysterious entry of the strings played by the solo ensemble, and the progressive crescendo before the vibrant *Trio* and ghostly return of the main section creating an enriched tapestry of colours. In this arrangement, the finale involves the entire orchestra for an apotheosis celebrating the victory of light over darkness. In an analogous arrangement of the Seventh, the *Allegretto* movement’s continuous progression from *pp* to *ff* employs ‘solo’ and ‘ripieno’ sections in tiered dynamic levels to produce an incredible build-up of intensity. These historical practices cast light on our contemporary understanding of Beethoven’s work. Seeing how ensembles of today reflect the principles of these first festivals of the past helps us to a clearer understanding of the symphonies themselves; for such practices are no antiquarian curiosity, but actually reveal the profound nature of the compositional process. The double-orchestra arrangement shows the extraordinary capacity of Beethoven’s symphonies to accommodate highly diverse instrumental forces without losing any of their musical cohesion. Far from betraying Beethoven’s work, the great festivals of the 19th actually reveal the essential dimension of the scores as living beings whose vitality is renewed in each and every performing arrangement. This plasticity, inscribed at the heart of the composer’s symphonic writing, makes Beethoven’s works infinitely more than fixed monuments: instead, they are open, flexible musical architectures, capable of expanding into a multiplicity of orchestral configurations.

ALEXIS LONGEFAY  
Translation: John Thornley

**Die** Idee zu *Beethoven Extended* ist einer Praxis entsprungen, die ich bereits mehrfach erprobt habe und die nun Teil der Identität des Projekts Insula orchestra ist: Die Rede ist vom Einsatz eines Doppelorchesters. Ich habe diese Besetzung im Dezember 2018 ausprobiert, als ich die Mitglieder des Insula orchestra und der Akademie für Alte Musik Berlin für Beethovens *Fünfte Symphonie* zusammenbrachte, und das Experiment einige Jahre später mit der *Neunten* wiederholt.

Diese historisch belegte Konstellation aus Beethovens Zeit sieht vor, das Orchester einschließlich der Streicher in den *Tutti* zu verdoppeln, wodurch eine natürliche Verstärkung der Kontraste erzeugt wird. Zahlreiche von Beethoven mit Anmerkungen versehene Partituren bestätigen, dass dieses Prinzip bei Aufführungen in großen Sälen zur Anwendung kam. Die kammermusikalischen Passagen gewinnen an Raffinesse und Plastizität, während die großen orchestralen Wogen diese eindrucksvolle Intensität und Monumentalität bekommen, die wir an dieser symphonischen Musik so schätzen.

Das Streben nach einem Gleichgewicht zwischen Dichte, Wucht und Transparenz steht im Mittelpunkt meiner Vision als Interpretin und war auch im Zentrum des Interesses bei den Aufführungspraktiken, die sich in der Romantik und insbesondere bei Beethoven herausbildeten.

Neben diesen Überlegungen wuchs in mir nach dem zehnjährigen Jubiläum des Insula orchestra auch das dringende Bedürfnis, ein neues Kapitel aufzuschlagen und mich der musikalischen Vermittlung zuzuwenden. Ein Jahrzehnt der musikalischen Abenteuer, der Erforschungen historischer Instrumente und der Begegnungen mit dem Publikum hat eine einzigartige künstlerische Identität geformt. Und es wurde mir zum Anliegen, diese Errungenschaft zu teilen und ein Mittel zu finden, um eine neue Generation von Musikern mit einzubeziehen. So entstand die Idee einer auf historisch informierte Spielpraxis spezialisierten Orchesterakademie mit dem Zweck, junge Musiker beruflich einzugliedern, die gerade ihr Diplom gemacht haben.

Wir haben Kandidaten aus aller Welt vorspielen lassen, sowohl an der Juilliard School in New York als auch an den großen europäischen Konservatorien und Musikhochschulen. Bei den Gesprächen, die wir dabei geführt haben, stellten wir fest, dass die jungen Berufsmusiker über eine solide Ausbildung im Bereich des Barockrepertoires verfügten. Aber es wurde uns auch klar, dass nur wenige von ihnen bereits Gelegenheit hatten, klassische und frühromantische Werke auf historischen Instrumenten zu spielen, obwohl sie sich das sehnlichst wünschten.

Daher konzipierten wir einen Beethoven-Zyklus, der sich über zwei Spielzeiten erstreckt und zum einen als künstlerische Wegstrecke gedacht ist, und zum andern sollen Tutoren ihre Kenntnisse an den Nachwuchs weitergeben. Dieser Zyklus wird 2027 abgeschlossen sein, 200 Jahre nach Beethovens Tod – ein symbolträchtiger Zeitpunkt, um das Erbe des Komponisten zu ehren und gleichzeitig in einem neuen Licht zu sehen. Wir sind im Begriff, für *harmonia mundi* eine Reihe von Aufnahmen zu realisieren, welche die Vielfalt von Beethovens Kompositionen und die Radikalität seiner Entwicklung offenbaren: Erst gehen wir die *Fünfte* und *Siebte Symphonie* an, darauf die *Dritte* und *Sechste* und schließlich die *Neunte*. Im Rahmen des Projekts ist auch eine audiovisuelle Produktion für Medici/Mezzo vorgesehen, die in den neuen Alcôv-Sälen in Paris als immersive 360°-Version gezeigt werden wird.

Mit diesem Vorhaben möchte das Insula orchestra dazu beitragen, die historisch informierte Strömung mit einzigartigen Aufnahmen der Beethoven-Symphonien zu bereichern und sein Fachwissen mit einer neuen Generation von Musikern zu teilen. Das diskografische Projekt bietet Gelegenheit, Kenntnisse zu vermitteln und eine Brücke zwischen Generationen zu bauen, und es fordert dazu auf, unsere Beziehung zu Beethovens Werk gemeinsam neu zu erfinden.

LAURENCE EQUILBEY  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

## Beethoven und die großen Besetzungen

Bei der Uraufführung von Beethovens *Fünfter Symphonie* im Dezember 1808 im Theater an der Wien waren etwa fünfzig Musiker beteiligt. Dreizehn Jahre später, anlässlich der vierten Auflage des Niederrheinischen Musikfests in Köln, umfasste das Orchester 158 Mitglieder. Diese massive Erweiterung der Besetzung war keineswegs ein historischer Zufall und stellt auch keinen Verrat an den Absichten des Komponisten dar, sondern offenbart eine wesentliche Dimension von Beethovens Tonsatz. Seine Symphonien konnten von mittelgroßen Orchestern in relativ kleinen Sälen gespielt werden, wurden im 19. Jahrhundert jedoch sehr häufig in großen Räumen von hundert bis zweihundert Instrumentalisten aufgeführt, ohne dass ihre musikalische Logik dadurch beeinträchtigt wurde.

Um diesen Sachverhalt zu verstehen, muss man sich den Kontext vor Augen führen, in denen diese Werke entstanden. Als die Napoleonischen Kriege langsam zu Ende gingen, breitete sich in Deutschland ein ganz neues musikalisches Phänomen aus: die großen Orchesterfestivals. Das erste fand im Juni 1810 im thüringischen Frankenhausen statt, initiiert von Georg Friedrich Bischoff, dem Kantor der Stadt, der die Leitung dem jungen Komponisten Louis Spohr anvertraute. Rund zweihundert Musiker und Chorsänger gaben zwei Open-Air-Konzerte mit symbolisch aufgeladenen Programmen: Am ersten Tag wurde Haydns *Die Schöpfung* gegeben, am zweiten Tag Beethovens *Erste Symphonie*. Acht Jahre später entstand das Niederrheinische Musikfest, dessen nachfolgende Ausgaben eine dauerhafte Tradition begründeten: die Versammlung von einhundert bis zweihundert Mitwirkenden, wobei sich Profimusiker aus fürstlichen Kapellen und Musiker aller Art mischten. In einem in zahlreiche Fürstentümer zersplitterten Deutschland ohne politische Einheit boten diese Zusammenkünfte das Erlebnis von Gemeinsamkeit und Zugehörigkeit; die Musik vermochte über Grenzen hinweg zu verbinden, zusammenzuführen und zu einigen. Die erweiterte Besetzung kam der Klangstruktur in großen Räumen zugute und entsprach dem Wunsch nach Inklusion, denn die symphonische Musik wurde so einem breiteren Publikum zugänglich. Eine derartige Öffnung stellte indes eine erhebliche Herausforderung dar: Wie sollte man so viele Musiker auftreten lassen, ohne die Verständlichkeit des Werks zu beeinträchtigen, und wie ließen sich diese gewaltigen Orchesterverbände leiten und dabei die Feinheiten und Nuancen bewahren? Die Werke mussten diese Besetzung aufnehmen und deren Kraft nutzen können, und in diesem Zusammenhang bekam Beethoven mit seinen Symphonien eine zentrale Bedeutung.

Seine Beliebtheit bei diesen Anlässen ist kein Zufall, und die Zahlen sprechen für sich: Zwischen 1810 und 1847 stand bei 51 von 78 Festivals jeweils mindestens eine seiner Symphonien auf dem Programm. Die *Fünfte* und die *Siebte* wurden bevorzugt, wobei Erstere siebzehn Mal aufgeführt wurde, eine Zahl, die ihresgleichen sucht. Die Vorrangstellung lässt sich dadurch erklären, dass die großen Besetzungen Beethovens Tonsprache genau entsprechen. Die monumentale Architektur der *Fünften*, ihre scharfen Gegensätze zwischen *Fortissimo* und *Pianissimo* sowie ihre kontrastreiche Klangfülle kamen mit diesen riesigen Orchestern voll zur Geltung, und das sofort erkennbare Anfangsmotiv, die unerbittliche Steigerung zum Finale in C-Dur, in dem zum ersten Mal Piccoloflöte, Kontrafagott und Posaunen zum Einsatz kamen, verliehen diesem Werk seine epische Dimension. Der gleichen Logik folgte die *Siebte*: Sie wurde am 8. Dezember 1813 im großen Saal der Universität Wien zusammen mit *Wellingtons Sieg* uraufgeführt und entsprach den Erwartungen eines Publikums, das an kraftvolle Klänge gewöhnt war und nach Gemeinschaft und Eintracht strebte. Ihr prompter Erfolg führte bereits 1814 zu Wiederaufnahmen, bei denen laut Beethovens Notizen etwa 110 Musiker zum Einsatz kamen. Ihre unbändige rhythmische Energie, das ausdrucksstarke *Allegretto* und das wuchtige Finale machten sie zu einem Werk, das vom großen Festivalpublikum sehr geschätzt wurde. Diese beiden Sinfonien waren volltönende Ereignisse, die Tausende von Zuhörern zusammenschweißen konnten.

Doch wie sollte man so massige Klangkörper konkret handhaben? Um dieser Schwierigkeit zu trotzen, entwickelte man die erwähnte spezielle Methode des Doppelorchesters. Deren Prinzip beruht auf der Aufteilung in zwei Gruppen: in das *Solo* und in das *Ripieno*. Mit dieser Anordnung war es möglich, auch bei einem großen Orchester dynamische Kontraste zu erzielen. Zeitgenössische Zeugnisse dokumentieren diese Praxis genau. Der Dirigent Ferdinand Simon Gassner betonte in seiner Abhandlung von 1844, dass die Erhöhung der Anzahl Instrumentalisten für große Veranstaltungsorte und Versammlungen gerechtfertigt sei und mit Bedacht durchgeführt werden müsse. Berichte aus jener Zeit beschreiben eine gezielt vorgenommene Anordnung: Die *Solo*-Spieler waren vorne in der Nähe des Dirigenten platziert und übernahmen die ihnen zugedachten Passagen sowie die *Piano*-Stellen, während die Verstärkungspulte weiter hinten aufgestellt waren und in den *Tutti*-Abschnitten zum Einsatz kamen. Mit der Steigerung vom *Pianissimo* zum *Fortissimo* wuchs die Besetzung allmählich an. Quellen belegen die Verankerung dieser Praxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Eine handschriftliche Partitur von Beethovens *Fünfter Symphonie*, die in den 1820er Jahren kopiert wurde, enthält schlüssige *Solo*- und *Tutti*-Angaben, welche die Aufteilung des Orchesters bezeugen. Dass Beethoven selbst dieses Verfahren entwickelt hat, steht außer Zweifel: Einige seiner Partituren – insbesondere das *Erste Klavierkonzert* und die *Vierte Symphonie* – enthalten handschriftliche *Solo*- und *Tutti*-Anweisungen, die detailliert bezeichnen, wo die Instrumente verstärkt werden sollen und wo nicht.

Diese Methode entspricht den Eigenschaften, die in der Struktur der Symphonien bereits vorhanden sind. Wendet man das Prinzip auf Beethovens *Fünfte* und *Siebte Symphonie* an, wird deren orchestrale Dramaturgie deutlich. Die aufwändige Besetzung der *Fünften* sah vier Flöten, vier Oboen, vier Klarinetten, vier Fagotte, vier Hörner und vier Trompeten vor, während Piccoloflöte und Kontrafagott nur einfach besetzt waren. Im ersten Satz kam diese Dialektik zum Tragen: Von den *Tutti* wurde eine kompakte Klangmasse erzeugt, während die *Solo*-Gruppe nur die *Piano*-Passagen spielte, wodurch kontrapunktische Details zum Vorschein kamen. Im *Andante* bekam im Interesse der Transparenz der Variationen das *Solo* den Vorzug, und im *Scherzo* wurde mit bemerkenswerter Subtilität mit den Kontrasten gespielt. So schufen der geheimnisvolle Einsatz der *Solo*-Streicher, das zum strahlenden *Trio* strebende *Crescendo* und schließlich die gespenstische Rückkehr eine äußerst vielfältige Farbpalette. Das Finale bot sämtliche Kräfte für einen Höhepunkt auf, bei dem das gesamte Orchester den Sieg des Lichts feierte. In der *Siebten* galten die gleichen Prinzipien. Das *Allegretto* basierte auf einer kontinuierlichen Steigerung vom *Pianissimo* zum *Fortissimo*, und der Wechsel zwischen *Solo* und *Ripieno* ermöglichten dynamische Abstufungen, die zu einer beträchtlichen Intensivierung führten.

Diese historischen Praktiken vertiefen unser gegenwärtiges Verständnis von Beethovens Werk. Nimmt man heute Klangkörper in den Blick, die das Vorgehen der frühen Festivals neu beleben, begreift man seine Symphonien besser, denn die Methode ist nicht nur eine historische Kuriosität, sondern offenbart auch das Wesen dieser Kompositionen. Das Doppelorchester zeigt, dass sie sehr unterschiedliche Besetzungen zulassen können, ohne ihre musikalische Kohärenz zu verlieren. Die großen Festivals des 19. Jahrhunderts haben Beethovens Werk nicht verraten, sondern eine wesentliche Eigenheit offenbart, nämlich die Vitalität dieser Partituren, die sich in jeder Aufführung manifestiert, unabhängig von der Besetzung. Dank der Plastizität, die dem symphonischen Tonsatz innewohnt, sind Beethovens Werke weit mehr als nur starre Monumente: Es handelt sich vielmehr um offene musikalische Gebilde, die sich in einer Vielzahl von instrumentalen Konstellationen entfalten können.

ALEXIS LONGEFAY  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese



Cheffe d'orchestre, directrice musicale d'Insula orchestra et d'accentus, **Laurence Equilbey** allie l'exigence artistique à un projet ouvert et innovant. Elle a créé accentus en 1991 puis Insula orchestra en 2012, avec le soutien du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre sur instruments d'époque a inauguré en avril 2017 une résidence à La Seine Musicale sur l'île Seguin. Avec Insula orchestra, Laurence Equilbey s'attache régulièrement à mettre en lumière les œuvres de compositrices effacées par l'histoire, comme en témoigne un disque dédié à Emilie Mayer, à paraître en 2027 (Warner Classics – Erato).

La cheffe d'orchestre imagine chaque saison des créations scéniques avec des artistes d'univers différents. Elle a créé avec la complicité d'Antonin Baudry le spectacle immersif *Beethoven Wars*, alliant univers manga et nouvelles technologies. En 2025, elle imagine avec David Bobée une version mise en scène du *Requiem allemand* de Brahms.

Dans le répertoire lyrique, Laurence Equilbey a dirigé entre autres *Der Freischütz* de Weber, *Lucio Silla* de Mozart, *La Nonne sanglante* de Gounod, *Fidelio* de Beethoven, *Médée* de Cherubini...

En tant que cheffe invitée, elle a dirigé notamment le BBC Symphony Orchestra, le Philharmonia de Londres, l'Orchestre symphonique de Montréal, le National Symphony Orchestra de Washington et l'Akademie für Alte Musik Berlin, ainsi que de nombreux autres ensembles.

En 2025, Laurence Equilbey inaugure Insula *camerata*, une académie d'insertion professionnelle pour jeunes musiciens dédiée à la pratique historiquement informée, sous le mentorat d'Insula orchestra.

**Insula orchestra** est une formation musicale en résidence à La Seine Musicale depuis 2017, dirigée par la cheffe d'orchestre Laurence Equilbey. Reconnu pour ses interprétations sur instruments d'époque et ses recherches musicales approfondies, l'orchestre s'attache à restituer fidèlement les intentions des compositeurs tout en adoptant une perspective moderne. Le répertoire de l'orchestre se concentre principalement sur la musique allemande, de l'époque des Lumières jusqu'au sommet du romantisme, tout en célébrant les œuvres moins connues de Louise Farrenc, Clara Schumann et Emilie Mayer.

Insula orchestra rayonne en France et à l'international, dans de grands lieux et festivals prestigieux : Philharmonies de Paris, d'Essen et de Hambourg, Theater an der Wien, Barbican Centre de Londres, le Hong-Kong Art Festival, Lincoln Center de New-York ou encore le Louvre Abu Dhabi pour son inauguration officielle. Il a collaboré avec de nombreux chefs invités, dont Ottavio Dantone, Stefan Gottfried, Leonardo García-Alarcón, Speranza Scappucci...

L'orchestre produit chaque année un opéra en version mise en scène, faisant appel à des disciplines différentes. En 2025, Insula orchestra interprète ainsi le *Requiem allemand* de Brahms, dans une mise en scène de David Bobée.

En 2025, Insula orchestra lance Insula *camerata*, une académie d'insertion professionnelle pour jeunes musiciens, dédiée à la pratique historiquement informée.

**Insula camerata** est une académie d'insertion professionnelle dédiée à la pratique historiquement informée, lancée en 2025 par Insula orchestra et sa directrice artistique, Laurence Equilbey. Axée sur les instruments d'époque, cette nouvelle académie d'orchestre s'adresse à de jeunes instrumentistes en début de carrière, avec pour objectif de parfaire leur métier de musicien d'orchestre et de faciliter leur insertion dans le monde professionnel.

Elle repose sur un modèle inédit et particulièrement ambitieux : des programmes symphoniques à double orchestre, dans lesquels les académiciens jouent aux côtés des musiciens d'Insula orchestra, bénéficiant ainsi de leur mentorat. Par ces concerts, alliés à des séances d'enregistrement, à des tournées et à de la médiation, cette académie propose une immersion à 360° dans la vie d'un orchestre.

Insula *camerata* se produit également en tant qu'ensemble autonome à La Seine Musicale et en tournée. Pour cette première édition, qui s'étend sur les saisons 2025-2026 et 2026-2027, 32 instrumentistes âgés de 18 à 30 ans ont été sélectionnés par un jury international distingué, lors d'auditions organisées à Paris, Bruxelles, Genève et New York. Au cours de cette promotion, les jeunes sélectionnés approfondissent l'interprétation historique des grandes œuvres symphoniques de Beethoven et, en tant qu'ensemble autonome, explorent le répertoire baroque – notamment Vivaldi et Haendel – ainsi que le répertoire mozartien.

Conductor and music director of Insula orchestra and of the accentus chamber choir, **Laurence Equilbey** applies the highest artistic standards to her innovative outreach project. She founded accentus in 1991, then Insula orchestra in 2012, supported by the Department of Hauts-de-Seine: in April 2017 the orchestra, which uses period instruments, began a residence at La Seine Musicale, located on the island of Seguin. Laurence Equilbey and the Insula Orchestra make a point of regularly highlighting women composers forgotten by history, as in their CD dedicated to the works of Emilie Mayer, to be released in 2027 (Warner Classics – Erato).

As Insula's conductor, each season she devises staged events with artists from entirely different cultural milieus. Together with Antonin Baudry she created the immersive show *Beethoven Wars*, combining the worlds of manga and new technology. In 2025, with David Bobée, she co-directed a staged musical drama of the *German Requiem* by Brahms.

The many operas Laurence Equilbey has conducted include Weber's *Der Freischütz*, Mozart's *Lucio Silla*, Gounod's *La Nonne sanglante*, Beethoven's *Fidelio*, and *Médée* by Cherubini.

She has frequently been invited as a guest conductor, notably by the BBC Symphony Orchestra, the Philharmonia (London), the Orchestre symphonique de Montréal, the National Symphony Orchestra (Washington D.C.) and the Akademie für Alte Musik Berlin, among many others.

In 2025 Laurence Equilbey launched the Insula *camerata*, an academy dedicated to period performance practice with the aim of helping young performers to join the profession, under the mentorship of Insula orchestra.

Since 2017 **Insula orchestra** has been the ensemble in residence at La Seine Musicale, together with its conductor, Laurence Equilbey. Famed for its period instrument performances underpinned by thorough research, the orchestra strives to restore the composer's precise intentions, albeit from a modern perspective. The orchestra's repertoire is mainly concentrated around German music, from the Enlightenment to the heights of Romanticism, while also celebrating less well-known works by Louise Farrenc, Clara Schumann and Emilie Mayer.

Insula orchestra has toured both in France and internationally, at major concert venues and prestigious festivals: at the Philharmonies of Paris, Essen and Hamburg, the Theater an der Wien, the Barbican Centre in London, Hong Kong Arts Festival, Lincoln Center New York and at the official inauguration of the Louvre Abu Dhabi. Guest conductors the orchestra has worked with include Ottavio Dantone, Stefan Gottfried, Leonardo García-Alarcón and Speranza Scappucci.

Every year Insula orchestra produces an operatic spectacle involving a multi-disciplinary approach. In 2025 the *German Requiem* by Brahms was given in a staged version, directed by David Bobée.

Also in 2025, Insula orchestra launched Insula *camerata*, an academy dedicated to historically informed early music practice, with a vocational training programme for young musicians.

**Insula camerata** is an orchestral academy dedicated to historically informed performance practice, launched in 2025 by Insula orchestra and its artistic director Laurence Equilbey. Oriented towards period instruments, this new academy focuses on helping young instrumentalists at the start of their career to perfect their skills as orchestral musicians, so as to ease their way into the profession.

It is based on a new and highly ambitious model, of symphonic programmes for double orchestra, in which the young academicians play alongside the musicians of Insula orchestra, and gain the benefit of their mentorship. Through concerts, recording sessions, tours and cultural mediation, the academy gives a 360° immersive view of orchestral life. Insula *camerata* also performs as an ensemble at La Seine Musicale, and on tour.

For this first edition, which covers the 2025-2026 and 2026-2027 seasons, 32 instrumentalists aged between 18 and 30 have been selected by a distinguished international jury, during auditions in Paris, Brussels, Geneva and New York. In this first promotion, these young selected musicians will deepen on the historic interpretation of the symphonic masterpieces of Beethoven, while as an independent ensemble they also explore the baroque repertoire, particularly the work of Vivaldi and Handel, and the music of Mozart as well.

**Laurence Equilbey** ist Dirigentin und musikalische Leiterin des Insula orchestra und des Kammerchors accentus. Sie widmet sich mit hohem künstlerischem Anspruch innovativen, von Offenheit geprägten Projekten. 1991 gründete sie accentus und 2012 das Insula orchestra, wobei sie vom Département Hauts-de-Seine unterstützt wurde. Das auf historischen Instrumenten spielende Insula orchestra trat im April 2017 seine Residenz am Musikzentrum La Seine Musicale auf der Insel Seguin an. Laurence Equilbey setzt sich regelmäßig dafür ein, mit diesem Orchester auf Werke von Komponistinnen aufmerksam zu machen, die im Laufe der Geschichte in Vergessenheit fielen; davon zeugt ein Album, das Emilie Mayer gewidmet ist und 2027 erscheinen wird (Warner Classics – Erato).

Für jede Spielzeit entwickelt sie szenische Aufführungen mit Künstlern aus verschiedenen Bereichen. So schuf sie mit ihrem kongenialen Partner Antonin Baudry die immersive Show *Beethoven Wars*, eine Verbindung zwischen der Welt der Mangas und neuen Technologien. 2025 erarbeitete sie mit David Bobée eine szenische Fassung von Brahms' *Ein deutsches Requiem*.

Im Opernbereich dirigierte Laurence Equilbey u.a. *Der Freischütz* von Weber, *Lucio Silla* von Mozart, *La Nonne sanglante* von Gounod, *Fidelio* von Beethoven und *Médée* von Cherubini.

Sie war Gastdirigentin insbesondere beim BBC Symphony Orchestra, dem Londoner Philharmonia Orchestra, dem Orchestre symphonique von Montréal, dem National Symphony Orchestra von Washington, der Akademie für Alte Musik Berlin und zahlreichen anderen Klangkörpern.

2025 rief Laurence Equilbey die Insula *camerata* ins Leben, eine Akademie für die berufliche Eingliederung junger Musiker, die sich der historisch informierten Musizierpraxis widmet und vom Insula orchestra geleitet und betreut wird.

Das **Insula orchestra** hat seit 2017 seine Residenz im Musikzentrum La Seine Musicale und steht unter der Leitung der Dirigentin Laurence Equilbey. Es ist dafür bekannt, auf historischen Instrumenten zu musizieren und ausführliche musikalische Recherchen anzustellen, und es legt Wert darauf, den Absichten eines Komponisten zu entsprechen, aber zugleich eine moderne Sicht zu behalten. Das Repertoire des Orchesters besteht hauptsächlich aus deutscher Musik von der Aufklärung bis zur Spätromantik, wobei weniger bekannte Werke wie die von Louise Farrenc, Clara Schumann und Emilie Mayer besonders gewürdigt werden.

Die Leuchtkraft des Orchesters reicht über die Grenzen Frankreichs hinaus und entfaltet sich international in bedeutenden Sälen und an herausragenden Festivals: Genannt seien die Konzerthäuser von Paris, Essen und Hamburg, das Theater an der Wien, das Barbican Centre in London, das Hongkong Art Festival, das Lincoln Center New-York und der Louvre Abu Dhabi, für dessen offizielle Einweihung das Orchester engagiert wurde. Es spielte unter der Leitung von zahlreichen Gastdirigenten wie u.a. Ottavio Dantone, Stefan Gottfried, Leonardo García-Alarcón und Speranza Scappucci.

Alljährlich ist das Orchester an einer szenischen Opernproduktion beteiligt, wobei sein Interesse den unterschiedlichsten Bereichen gilt. So interpretierte das Insula orchestra 2025 *Ein deutsches Requiem* von Brahms in einer Inszenierung von David Bobée.

Ebenfalls 2025 gründete das Insula orchestra die Insula *camerata*, eine Akademie für die berufliche Eingliederung junger Musiker, die sich der historisch informierten Musizierpraxis widmet.

Die **Insula camerata** ist eine Akademie für berufliche Eingliederung, die sich der historisch informierten Musizierpraxis widmet und vor kurzem vom Insula orchestra und dessen künstlerischer Leiterin Laurence Equilbey gegründet wurde. Die neue Orchesterakademie richtet ihr Interesse auf historische Instrumente und wendet sich an junge Instrumentalisten, die am Anfang ihrer Karriere stehen, mit dem Ziel, ihr Metier als Orchestermusiker zu vervollkommen und ihnen den Eintritt in die Berufswelt zu erleichtern.

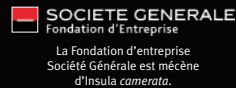
Grundlage ist ein neuartiges, sehr ehrgeiziges Konzept: In symphonischen Programmen mit einem Doppelorchester spielen die Akademiemitglieder neben den Musikern des Insula orchestra und profitieren so von ihren Mentoren. Mit diesen Konzerten, die mit Aufnahmesitzungen, Tourneen und fachlichen Interaktionen verbunden werden, vermittelt die Akademie eine 360-Grad-Immersion in die Welt des Orchesters.

Die Insula *camerata* tritt auch als selbstständiges Ensemble im Musikzentrum La Seine Musicale und im Rahmen von Tourneen auf.

Für die erste Etappe dieses Projekts, die sich über die Spielzeiten 2025/26 und 2026/27 erstreckt, wurden 32 Instrumentalisten im Alter von 18 bis 30 Jahren bei Vorspielen in Paris, Brüssel, Genf und New York von einer renommierten, internationalen Jury ausgewählt. Sie werden im Laufe des Förderprogramms ihre Kenntnisse in der historischen Interpretation von Beethovens großen symphonischen Werken vertiefen und als selbstständiges Ensemble das Barockrepertoire – insbesondere Vivaldi und Händel – sowie Mozarts Werke erkunden.

Insula orchestra est soutenu par le Département des Hauts-de-Seine et est l'orchestre résident à La Seine Musicale.  
Le cercle d'amis et mécènes accio et la Fondation Insula orchestra – Laurence Equilbey accompagnent ses projets.  
Insula orchestra est membre de la FEVIS, de Scène Ensemble, d'ARVIVA, FEDORA, OPERA EUROPA, TMNlab et de la SPPF.

La Fondation d'entreprise Société Générale et la Fondation Orange sont mécènes d'Insula *camerata*.  
Insula *camerata* reçoit également le soutien du Groupe ADP et de la Fondation Insula orchestra – Laurence Equilbey.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : février 2026, Auditorium Patrick Devedjian, La Seine Musicale, Boulogne-Billancourt (France)

Direction artistique, montage, mixage et mastering : Laure Casenave-Péré

Prise de son : Vincent Mons, assisté de Robin Rieuvrnet

Photo p. 9 : © Mario Le Sergent

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)  
[insulaorchestra.fr](http://insulaorchestra.fr)  
[laurenceequilbey.com](http://laurenceequilbey.com)