

# Beethoven

Symphony no.3 'Eroica'

MÉHUL | Overture from 'Les Amazones'

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

LES SIÈCLES

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Symphony No. 3 'Eroica' op. 55

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- |   |                                                                |       |
|---|----------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i>                                     | 15'58 |
| 2 | II. Marcia funebre. <i>Adagio assai</i>                        | 14'28 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Allegro vivace - Alla breve - Tempo primo</i> | 5'29  |
| 4 | IV. Finale. <i>Allegro molto - Poco andante - Presto</i>       | 10'58 |

Édition 1997 de Bärenreiter-Verlag, Kassel

ÉTIENNE-NICOLAS MÉHUL (1763-1817)

Les Amazones, ou La Fondation de Thèbes

- |   |                                           |      |
|---|-------------------------------------------|------|
| 5 | Overture. <i>Adagio - Allegro agitato</i> | 7'19 |
|---|-------------------------------------------|------|

Édition 2016 du Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française

Les Siècles, François-Xavier Roth

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

|                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Violons I</i>    | François-Marie Drieux<br>Pierre-Yves Denis, Morgane Dupuy, Chloé Jullian, Hélène Maréchaux, Marion Larigaudrie,<br>Jérôme Mathieu, Thibaut Maudry, Simon Milone, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval,<br>Noémie Roubieu, Matthias Tranchant, Fabien Valenchon                                                          |
| <i>Violons II</i>   | Martial Gauthier<br>David Bahon, Caroline Florenville, Julie Friez, Mathieu Kasolter, Jin-Hi Paik, Rachel Rowntree,<br>Ingrid Schang, Mathieu Schmaltz                                                                                                                                                                  |
| <i>Altos</i>        | Carole Roth<br>Hélène Barre, Catherine Demonchy, Marie Kuchinski, Laurent Müller, Lucie Uzzeni,<br>Satryo Aryobimo Yudomartono                                                                                                                                                                                          |
| <i>Violoncelles</i> | Catherine Rimer*, Jérôme Huille**<br>Nicolas Fritot, Jennifer Hardy, Lucile Perrin, Hélène Richaud, Emilie Wallyn, Véréne Westphal                                                                                                                                                                                      |
| <i>Contrebasses</i> | Antoine Sobczak<br>Cécile Grondard, Marion Mallevaas, Agustin Orcha Mata                                                                                                                                                                                                                                                |
| <i>Flûtes</i>       | Marion Ralincourt, flûte d'après Heinrich Grenser à 8 clefs (c. 1810), copie réalisée par Rudolf Tutz<br>Naomie Bahon, flûte classique d'après Kirst (fin 18 <sup>e</sup> siècle), copie réalisée par Claire Soubeyran                                                                                                  |
| <i>Hautbois</i>     | Hélène Mourot*, hautbois classique à 7 clés d'après Heinrich Grenser, copie réalisée par Olivier Cottet<br>Vincent Blanchard**, hautbois classique à 7 clés d'après Heinrich Grenser, copie réalisée par Olivier Cottet<br>Stéphane Morvan, copie hautbois d'après Grundmann & Floth De (1790), hautbois de M. Ponseele |
| <i>Clarinettes</i>  | Christian Laborie, clarinette en si bémol copie de Baumann et clarinette en ut copie de Grenser (c. 1820),<br>copie réalisée par Riccardo von Vittorelli<br>Rhéa Rossello, clarinette en si bémol copie de Baumann et clarinette en ut copie de Grenser (c. 1820),<br>copie réalisée par Riccardo von Vittorelli        |

*Bassons* Michaël Rolland, *basson Grenser, copie réalisée par Cottet*  
Thomas Quinquenel\*, *basson Grenser, copie réalisée par Cottet*  
Aline Riffault\*\*, *basson Grenser, copie réalisée par Cottet*

*Cors* Rémi Gormand, *cor naturel d'après Anton Kerner (1810), copie réalisée par Stephan Katte (Beethoven)*  
*et cor naturel Courtois Frère (c. 1820) (Méhul)*  
Pierre Rougerie, *cor naturel d'après Anton Kerner (1810), copie réalisée par Stephan Katte (Beethoven)*  
*et cor jungwirth (copie Lausmann) (Méhul)*  
Pierre Véricel, *cor naturel d'après Anton Kerner (1810), copie réalisée par Stephan Katte (Beethoven)*  
*et cor naturel Français Sautermeister à Lyon (c. 1820) (Méhul)*  
Yannick Maillet\*\*, *cor Courtois neveu aîné rue des Vieux Augustin Paris (1820)*

*Trompettes* Fabien Norbert, *trompette naturelle longue à quatre trous Egger*  
*et trompette Egger copie modèle romantique "invention trumpet"*  
Emmanuel Alemany, *trompette naturelle longue à quatre trous Egge*  
*et trompette Egger copie modèle romantique "invention trumpet"*

*Trombones\*\** Cyril Lelimosin, *sacqueboute alto Ewald Meinel*  
Fabien Cyprien, *sacqueboute ténor Ewald Meinel*  
Jonathan Leroi, *sacqueboute basse classique en Fa Ewald Meinel (1785)*

*Timbales* Camille Baslé, *timbales Wunderlich (Beethoven) et timbales Gautrot (Méhul)*

*Administration* Enrique Thérain, *délégué général*  
Lucie Pierron, *administratrice*  
Anouche Allain, *directrice de production*  
Vincent Pépin, *responsable des actions pédagogiques et sociales*  
Cyprien Tollet, *responsable de la communication*

\* Beethoven

\*\* Méhul

## Deux collègues musiciens de part et d'autre du Rhin

Il faut saluer le caractère judicieux d'un tel rapprochement : le programme enregistré par l'ensemble Les Siècles et François-Xavier Roth propose de mettre en regard l'œuvre d'Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817) et celle de son contemporain Ludwig van Beethoven (1770-1827). Leurs lieux de naissance respectifs ne sont pas si éloignés : il n'y a guère plus de 200 km entre Givet (sur la Meuse) et Bonn (sur le Rhin) ; en outre, les deux musiciens ont fait leurs premières armes en tant qu'organistes. Considéré comme l'un des compositeurs français les plus importants de son époque, Méhul semble plus proche de Beethoven que l'on n'a coutume de le penser. Le Français ne s'est pas contenté d'écrire des opéras acclamés sur les scènes parisiennes : ses symphonies, tout comme les ouvertures de ses ouvrages dramatiques, montrent également toute l'étendue de son talent d'orchestrateur. La *Première Symphonie* en sol mineur de Méhul repose sur un motif de quatre notes, dont la ressemblance avec celui de la *Cinquième Symphonie* en ut mineur de Beethoven est frappante. Les affinités entre les deux œuvres n'échappèrent pas à Robert Schumann qui, après avoir entendu en 1838, au Gewandhaus de Leipzig, la *Première Symphonie* de Méhul, fit remarquer la similitude entre le dernier mouvement de celle-ci et le mouvement initial de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Méhul semble avoir éprouvé le besoin de se mesurer aux représentants de l'école allemande. Parallèlement, Beethoven cherchait à s'imprégner des œuvres de son collègue français : nous savons qu'il possédait la partition de l'opéra *Valentine de Milan*, écrit par Méhul pour la scène de l'Opéra-Comique, sur un livret de Jean-Nicolas Bouilly, dont la pièce *Léonore ou l'Amour conjugal* inspira au maître de Bonn son ouvrage dramatique intitulé d'abord *Leonore* puis *Fidelio*. Les deux compositeurs s'attachaient à développer de nouveaux moyens d'expression sans se soucier des barrières nationales.

Composé par Méhul sur un livret d'Étienne de Jouy, *Les Amazones ou La Fondation de Thèbes* portait originellement le titre d'*Amphion ou Les Amazones*. L'ouvrage fut donné pour la première fois le 17 décembre 1811 à l'Opéra de Paris, en présence de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup> et de sa nouvelle épouse Marie-Louise de Habsbourg. L'intrigue, centrée sur l'évocation des amours impossibles entre le jeune Thébain Amphion et l'Amazone rebelle Ériphile, s'achève sur une scène de liesse scellant la réconciliation entre ces deux peuples qui, jusque-là, se livraient bataille – une allusion à peine voilée au traité de paix entre la France et l'Autriche (1809), dont l'union matrimoniale entre Napoléon et l'archiduchesse Marie-Louise ne constituait qu'un aspect. Par malheur, la première de cet opéra tourna au fiasco, causé en partie par une panne de la machinerie. Le dénouement prévoyait en effet que Jupiter descende lentement des cieux. Or l'on vit apparaître un char vide ; c'est à pied que l'interprète du roi des dieux dut se résoudre à faire son entrée en scène, déclenchant chez les spectateurs un accès d'hilarité. Cet échec ne devrait toutefois pas faire oublier que les opéras de Méhul avaient le plus souvent connu un immense succès sur les scènes européennes.

Le prélude instrumental de l'opéra *Les Amazones ou La Fondation de Thèbes* apparaît comme une véritable ouverture à la française, divisée en deux parties. L'*Adagio* initial frappe d'entrée par un accord asséné *forte* par le tutti ; après un silence, l'accord réapparaît, cette fois dans la nuance *piano* ; un nouveau silence s'intercale, auquel fait suite la triple répétition du même accord. Ces premières mesures instaurent d'emblée un climat d'attente, un suspense dramatique. Esquissé aux cordes, un nouveau motif en rythme pointé, conforme au caractère majestueux de l'ouverture lullyste, passe ingénieusement d'un pupitre à l'autre. Mais voici qu'émerge aux violoncelles un chant lyrique – intermède lumineux que fait voler en éclats le retour des accords du début. Marquée *Allegro agitato*, la seconde partie voit s'affronter deux thèmes contrastés. Ici aussi, Méhul se révèle un maître de l'instrumentation.

La *Troisième Symphonie* en mi bémol majeur op. 55, ou "Sinfonia Eroica", a souvent été associée à la France et à l'épopée napoléonienne. Dès l'automne 1802, Beethoven ébaucha cette œuvre, à laquelle il travailla jusqu'au mois d'octobre 1803. Elle est dédiée au prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz qui, selon la coutume en usage à l'époque, s'était acquitté auprès du compositeur d'une somme d'argent afin de s'en assurer un certain temps le droit d'exécution exclusif. Les premières auditions de la *Troisième Symphonie* eurent donc lieu dans un cadre privé, chez le prince Lobkowitz, et ce à partir du mois d'août 1804, avant que l'œuvre ne connaisse sa première exécution publique à Vienne, le 7 avril 1805. C'est naturellement sous la forme de parties séparées, et non d'un conducteur, que fut publiée en octobre 1806 l'édition originale de l'opus 55.

Les critiques manifestèrent tout d'abord leur incompréhension. Parue le 1<sup>er</sup> mai 1805 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la recension du concert public viennois dirigé par le maître de Bonn lui-même reconnaissait que l'œuvre recelait "de grandes idées pleines d'audace" et rendait hommage au "génie du compositeur", sans s'interdire pour autant de formuler quelques sérieuses réserves : "la symphonie gagnerait beaucoup (elle dure une heure pleine) si Beethoven daignait se résoudre à la raccourcir pour lui apporter plus de lumière, plus de clarté et de cohésion". En vérité, par ses dimensions inhabituelles, mais aussi par sa complexité et son instrumentation hors du commun, la *Symphonie héroïque* s'affranchit des limites traditionnelles du genre.

Marqué *Adagio assai*, le deuxième mouvement se rattache à la tradition des marches funèbres composées en France durant la Révolution, telles que la *Marche lugubre* de François-Joseph Gossec (1790) et l'*Hymne funèbre sur la mort du Général Hoche* de Luigi Cherubini (1797). Tout chercheur se penchant sur l'histoire de la réception de l'*Eroica* constate que ses prédécesseurs se sont tous posé la question de l'identité du personnage honoré par Beethoven dans cette *Marcia funebre*, ainsi devenue la clé interprétative de toute l'œuvre. Les événements liés à la geste révolutionnaire n'étaient pas très éloignés dans le temps, ce qui contribua à faire naître plusieurs anecdotes, liant cette œuvre tour à tour à la rumeur répandue au cours de la bataille d'Aboukir en 1798, selon laquelle l'amiral Nelson y avait trouvé la mort, au décès du général anglais Sir Ralph Abercromby, tué en 1801 par les dragons français durant la campagne d'Égypte, ou bien encore à la disparition du prince Louis-Ferdinand de Prusse en 1806, alors qu'il combattait à Saalfeld les troupes napoléoniennes.

Toutefois, les documents conservés dans les archives rendent bien plus tangible le lien de la partition avec la figure de Napoléon, à commencer par cette lettre adressée le 26 août 1804 par Beethoven à son éditeur leipzigois Breitkopf & Härtel : "La symphonie est expressément intitulée *Ponaparte* [sic]". Nous ne possédons pas d'autographe de la partition. Conservée à la *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Société des Amis de la Musique de Vienne), une copie réalisée sous le contrôle du compositeur comportait originellement la page de titre suivante : "Sinfonia grande / intitolata Bonaparte / [1]804 im August / del Sigr / Louis van Beethoven" (Grande Symphonie, intitulée Bonaparte, en août 1804, par le sieur Louis van Beethoven). Mais la deuxième ligne a été raturée avec une telle fureur, que le papier laisse apparaître un trou à cet endroit. Au-dessous, Beethoven a rajouté plus tard au crayon la mention "écrite sur Bonaparte". De telles observations laissent transparaître une attitude contradictoire. Les sentiments du maître de Bonn à l'égard de Napoléon se dévoilent ici dans toute leur ambivalence : ils évoluèrent au gré des événements politiques et des campagnes militaires<sup>1</sup>.

La *Troisième Symphonie* en mi bémol majeur nous offre ainsi la première marche funèbre écrite par Beethoven. Pour saisir la portée de cette musique, rien de tel que de la replacer dans le contexte propre à l'héritage musical de la Révolution française. Publiée en 1809 à Londres, la première édition du conducteur d'orchestre affiche en page de titre la mention "composta per celebrare la morte d'un Ero" (composée pour célébrer la mort d'un héros), soulignant ainsi son rapport à l'épopée révolutionnaire. Mais en même temps, Beethoven conçoit une musique qui va bien au-delà des attentes de ses contemporains. Dans son introduction à la *Symphonie Héroïque*, publiée en 1837<sup>2</sup>, Hector Berlioz a livré de la *Marcia funebre* une interprétation devenue célèbre : partant d'une citation du 10<sup>e</sup> chant de l'*Énéide*, il montre combien cette marche lui semble transposer musicalement l'évocation virgilienne des funérailles organisées en l'honneur du jeune guerrier Pallas. Par cette allusion à l'Antiquité, la *Sinfonia Eroica* se voit ainsi conférer le statut d'une œuvre d'art classique. Le deuxième mouvement devait par la suite occuper une place à part dans l'histoire de la musique, allant même jusqu'à faire irruption sur la scène de l'opéra : il suffit de penser au *Crépuscule des Dieux* de Richard Wagner, dans lequel la mort de Siegfried prend la forme d'une marche funèbre.

BEATE ANGELIKA KRAUS  
Traduction : Bertrand Vacher

1 NdT : Ferdinand Ries rapporte que Beethoven entra en fureur lorsqu'il lui apprit que le général Bonaparte s'était déclaré empereur : "Ce n'est rien de plus qu'un homme ordinaire. Maintenant, il va fouler aux pieds tous les droits humains, il n'obéira plus qu'à son ambition". Sur ce, le compositeur saisit la feuille de titre de la *Troisième Symphonie*, qui mentionnait Bonaparte, et la déchira de bout en bout avant de la jeter par terre. Cf. Jean et Brigitte MASSIN, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard, 1967, p. 128.

2 NdT : Cf. *Gazette musicale*, n°15, 18 avril 1837, p. 122.

## Étienne-Nicolas MÉHUL : *Les Amazones* (ouverture : Adagio. Allegro agitato)

Créé le 17 décembre 1811, *Les Amazones* de Méhul fut composé dans le cadre des longues festivités du mariage entre Napoléon et Marie-Louise. L'histoire narre les amours impossibles entre le jeune Thébain Amphion et l'Amazone rebelle Ériphile, que la reine Antiope veut pousser à participer au massacre de Thèbes. Malgré ses grandes qualités, la partition connut un échec cuisant et nous vaut la lettre la plus déprimée du compositeur, à l'adresse de son librettiste Étienne de Jouy : "Je suis meurtri, je suis écrasé, dégoûté, découragé ! Il faut du bonheur, le mien est usé, je dois, je veux me retrancher dans mes goûts paisibles. Je veux vivre au milieu de mes fleurs, dans le silence de la retraite, loin du monde, loin des coteries...". L'opéra suivait de peu trois succès lyriques qui firent planer leur ombre sur la partition de Méhul : *La Vestale* (1807) et *Fernand Cortez* (1809) de Spontini, et les toutes récentes *Bayadères* (1810) de Charles-Simon Catel. La tragédie lyrique tournait alors la page du classicisme pour s'imprégner de romantisme et annoncer le futur Grand Opéra. On ne pourra pourtant pas reprocher aux *Amazones* de manquer ce rendez-vous avec l'Histoire, et l'ouverture de la partition, à elle seule, montre combien Méhul reste pionnier dans la recherche originale d'une expressivité dont Berlioz fera son miel... Selon le modèle en vigueur, cette ouverture adopte une découpe en deux parties, un *Allegro agitato* héroïque succédant à un *Adagio* suspensif aux motifs à peine esquissés. Mais ici, la section initiale prend le temps de développer un *cantabile* de violoncelles au chant large et qui regarde clairement vers l'avenir. Le début de l'*Allegro* utilise un motif pointé que l'on retrouve maintes fois chez Méhul et chez son collègue Cherubini (notamment dans l'ouverture des *Deux Journées*). Après un pont martial animé de figurations rapides des cordes, le second thème s'épanche plus lyrique. Il divise avec onction altos et violoncelles, un autre geste qui anticipe notamment Weber et Mendelssohn, connaisseurs de l'œuvre de Méhul. Un bref développement précède la récapitulation thématique, suivie d'une coda monumentale qui cherche à saturer l'espace sonore. La partition prolonge par sa vigueur le style révolutionnaire des années 1790, mais témoigne de subtilités d'orchestration très recherchées.

ALEXANDRE DRATWICKI  
Palazetto Bru Zane

## François-Xavier Roth, entretien avec Guillaume Tion (2020)

Lorsqu'il compose sa *Troisième Symphonie*, dite *Héroïque*, en 1803, Ludwig van Beethoven se trouve à un tournant de sa carrière : sa surdité augmente, il a rédigé le testament d'Heiligenstadt dans lequel il prend conscience de la futilité du temps, Paris est vu comme un mirage qu'il n'atteindra jamais et son admiration pour Bonaparte, qui vient de se faire sacrer empereur, vacille au point qu'il rayera son nom de la dédicace de l'œuvre. "Beethoven a déjà créé une révolution avec sa *Première Symphonie*, dans un genre en réaction avec ses parents musicaux comme Haydn. Mais la *Troisième* va plus loin : on y trouve la prise de conscience de ce que la musique peut exprimer sans qu'on lui adjoigne un programme ou un texte. Et c'est la première œuvre ouvertement politique dans son caractère, ne serait-ce que par le fait qu'elle est liée à une déception et une résignation." François-Xavier Roth, qui a déjà enregistré avec harmonia mundi la *Cinquième Symphonie*, nous détaille le caractère si révolutionnairement humain de cette *Héroïque*, la symphonie préférée de Beethoven.

### En quoi cette symphonie marque-t-elle une rupture ?

C'est un tsunami musical. Ses dimensions, déjà, sont nouvelles : cinquante minutes, c'est normalement interdit ! Beethoven pulvérise les règles d'alors, non pas en les abolissant mais en les reconfigurant. Ensuite, c'est une musique qui invente presque le rôle du chef d'orchestre : elle est très complexe à réaliser par un ensemble que dirigerait un violon solo. C'est aussi une musique à la charnière de la musique pure – ce qui n'a jamais été la marque de l'école française. Elle porte un élan vers Bonaparte et les héros oubliés. Elle contient une marche funèbre, intitulée telle quelle. Et le dernier mouvement, *Prométhée*, est plus qu'un finale ou un rondo : sans message mais avec une empreinte humaniste claire. Pour toutes ces raisons, la *Troisième* est un chambardement dans le fait symphonique.

### Son caractère tempétueux préfigure le romantisme...

Oui, c'est un torrent, une lave qui ne cesse de couler. Avec un déroulement implacable, un bouillonnement que je ne connaissais pas jusqu'alors. On constate une facture qui devient romantique au sens où on a l'impression que Beethoven s'épanche et va trouver dans le sentiment humain son matériau thématique, signifié par l'extrême désespoir ou la flamme républicaine du dernier mouvement.

### Beethoven y fait aussi œuvre de destructeur...

Dans le premier mouvement, il fait entendre à deux ou trois reprises une figure rythmique et harmonique – comme quelqu'un qui se taperait la tête contre un mur : un accord martelé, dissonant. Il procède à une destruction de la ligne mélodique et des repères rythmiques. Sur la *Marche funèbre*, partant de *do* mineur il atterrit sur un *la* bémol, trou noir harmonique et formel, qu'il répète avant de reprendre son fil, posant une mise en abyme assumée du discours musical. Il détruit certains éléments mais pour mieux les reconstruire. Il a inventé ça. Se mettre dans un profond désespoir pour créer la résurrection.

### Quel projet poursuivez-vous avec harmonia mundi ?

Pour l'instant, la partie révolutionnaire de l'œuvre de Beethoven est mise en avant. Enregistrer la *Cinquième* et la *Troisième* fait donc sens. Le projet de chaque disque consiste à mettre en contrepoint des œuvres de contemporains français, ici l'ouverture des *Amazones*, de Méhul, que Les Siècles ont beaucoup interprétée en concert, pour jouer le plaisir du tube beethovenien et de la découverte, mais surtout pour remettre les symphonies dans le contexte européen de l'époque, avec des compositeurs que Beethoven connaissait.

### Beethoven connaissait-il la musique d'Étienne-Nicolas Méhul ?

Je ne sais pas s'il l'a entendue en concert ou sur partition, mais il est certain qu'il a eu accès à Méhul. C'est une musique qui l'a plus qu'intéressé et qui jouissait d'un rayonnement plus important qu'aujourd'hui. On ne retrouve pas du Méhul dans Beethoven, les deux machines orchestrales sont distinctes et le geste symphonique est différent. Mais Méhul développe une singularité inventive qui a intéressé Beethoven, notamment la manière dont il traite l'orchestre, en rupture, avec une musique animée par un élan humaniste. Il existe là un point de rencontre.

### Quels dispositifs avez-vous choisis pour cette interprétation ?

Un diapason à 430, adopté aujourd'hui pour cette époque. Concernant les instruments, nous avons quelques originaux pour les cuivres, mais ce sont surtout des copies. Les bois d'époque n'existent plus. J'ai aussi affiné les effectifs des cordes tout en disposant cinq contrebasses. C'est un geste assez français de mettre plus d'instruments dans le grave, cela donne davantage de rondeur. Cette signature française est décisive dans le rapport à l'orchestre.

### Qu'est-ce que le compagnonnage de cette symphonie vous a fait découvrir ?

Cette musique réinvente l'orchestre, avec un alliage particulier des instruments. Quand on les pratique, on en mesure les changements et les innovations. Ayant dirigé la *Troisième* avec Les Siècles, l'Orchestra of the Age of Enlightenment à Londres, l'Orchestre symphonique de Boston et celui du Concertgebouw d'Amsterdam, je m'aperçois que c'est davantage en dirigeant des orchestres modernes que réside la difficulté à la jouer. Sur les instruments anciens, il naît une forme d'évidence. Mais interpréter sur instruments modernes la coda ou la dernière variation du finale avec *sforzando*, c'est terrible : il n'y a pas de verve, c'est tellement lourd qu'il faut passer par des subterfuges pour faire comprendre l'impact de tel accent dans le canon. Et puis les tonalités de Beethoven, si exotiques pour l'époque, dégagent une couleur fantomatique sur instruments d'époque, alors qu'elles sont égales sur instruments modernes. Mais j'ai pratiqué Beethoven depuis tellement d'années sur instruments anciens que je n'ai plus la sensation de la découverte. Ces symphonies font complètement partie de moi.

### Comment abordez-vous alors l'interprétation d'une telle œuvre ?

J'essaie de me poser dans le jour avant la création plutôt que dans celui d'après, pour essayer d'en comprendre les enjeux. Ces musiciens ne jouaient que de la musique contemporaine, c'était l'Ensemble intercontemporain de l'époque. Et le processus de création musicale n'incluait pas les reprises. Cela ne venait à l'esprit de personne de regarder derrière, musiciens et mécènes n'étaient intéressés que par la nouveauté. On peut penser que les instrumentistes d'aujourd'hui ont une connaissance musicale extraordinaire, par la pratique de tant de genres différents. Mais à l'époque, la connaissance purement musicale était plus approfondie. Il n'y avait pas de chiffres de mesure. Comment répéter ? Le premier violon devait dire : "On reprend à la variation en *fa*" ou "4 mesures avant la réexposition". Lire une ligne essemblée en ayant conscience des enjeux compositionnels, ça n'existe plus aujourd'hui. On demande au musicien d'avoir une certaine passivité. À aucun moment on ne dira : "Reprenons au thème renversé". Sauf dans les orchestres historiquement informés. Il est passionnant d'essayer d'imaginer dans quelles conditions ces instrumentistes travaillaient. C'étaient de vrais aventuriers doublés de musiciens complets.

## Composer colleagues

It is always a welcome event when works by Étienne-Nicolas Méhul and Ludwig van Beethoven are presented side by side. The distance between their respective birthplaces, Givet on the Meuse and Bonn on the Rhine, is only about 200 kilometres; one might also point out that both men began their careers as organists. Méhul, one of the leading French composers of his time, has more in common with Beethoven than is generally known. He was not only a very successful composer of operas but also a master of orchestral music, as is clear from the overtures to his operas and his symphonies. Méhul's Symphony no.1 in G minor is based on an all-pervading four-note motif that is strikingly similar to the one in Beethoven's Symphony no.5 in C minor. Robert Schumann wrote about the parallels between the two works as long ago as 1838, after hearing Méhul's G minor Symphony at the Leipzig Gewandhaus. The urge to measure himself against the German school appears to have been a pronounced feature of Méhul's character. Conversely, Beethoven was anxious to learn from his French colleague. We know that he possessed a score of Méhul's opera *Valentine de Milan*, on a libretto by Jean-Nicolas Bouilly, who also wrote the text for *Léonore ou L'amour conjugal*, later to become the model for Beethoven's *Leonore* and *Fidelio*. Both composers crossed genre borders in their search for new means of expression.

*Les Amazones ou La Fondation de Thèbes* (originally entitled *Amphion*), based on a libretto by Étienne de Jouy, was premiered at the Paris Opéra on 17 December 1811. The Emperor Napoleon and his second wife, the Habsburg Archduchess Marie-Louise, were in the audience. The plot, dealing with the reconciliation of two hostile peoples, alludes to the peace agreement between France and Austria. Unfortunately, the performance was a failure, partly caused by a breakdown in the stage machinery: Jupiter was supposed to float down in a chariot, but the chariot remained empty and the god therefore entered on foot – much to the amusement of the audience. However, other operas by Méhul found their way onto European stages and enjoyed great success.

The two-section, typically French overture to *Les Amazones* begins *Adagio* with an abrupt tutti chord, first heard *forte*, followed by a rest, then *piano*, and again repeated three times *piano* after a further rest. These five chords immediately create an atmosphere full of tension and drama. The subsequent motif in the strings subtly alternates between the parts. Finally, the cellos unfold a cantabile line before the hammered chords return. The *Allegro agitato* section features two contrasting themes. Méhul also presents himself here as a master of instrumentation.

Beethoven's Symphony no.3 op. 55, the *Sinfonia Eroica*, is often associated with France and Napoleon. In the autumn of 1802 Beethoven began sketching plans for a symphony in E flat major, on which he worked until October 1803. The work is dedicated to Prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. As was customary at the time, Lobkowitz had paid Beethoven for the commission, and in return acquired exclusive performance rights for a certain period of time. The first recorded performances took place in the summer of 1804, initially in private concerts at Lobkowitz's palace. The symphony received its public premiere in Vienna on 7 April 1805, and the first edition was finally published in October 1806 – of course in parts and not as a full score.

The critics initially reacted with incomprehension. The review of the performance under Beethoven's direction printed in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 1 May 1805 observed that the new work contained 'great and bold ideas' and acknowledged 'the composer's genius', but then added that 'the symphony would gain immeasurably (it lasts a whole hour) if B.[eethoven] decided to shorten it and give the whole work greater light, clarity and unity'. It is indeed the case that, in terms of dimensions, complexity and scoring, the work pushes back the contemporary limits of the genre.

A striking feature of the symphony is its second movement, which follows the tradition of the French funeral marches of the revolutionary period, such as François-Joseph Gossec's *Marche lugubre*, composed in 1790, and Luigi Cherubini's *Hymne funèbre sur la mort du général Hoche* (1797). In the course of the work's reception history, commentators often raised the question of which personality this funeral march was meant for, so that the Marcia funebre became the key to the symphony's interpretation. The revolutionary years were still a recent memory, and anecdotes appeared that sought variously to connect the work with the rumour of Admiral Nelson's supposedly fatal wound at the Battle of Abukir Bay in 1798, the death of the Scots general Sir Ralph Abercromby at the Battle of Alexandria in 1801, or even the figure of Prince Louis Ferdinand of Prussia, who did not fall in battle until 1806.

The most likely reference on the basis of surviving documents, however, is to Napoleon: in August 1804, Beethoven wrote to the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel 'die Sinfonie ist eigentlich betitelt Ponaparte' (The symphony is actually entitled 'Ponaparte'). No autograph score has survived. The title page of the copy of the score in the possession of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, which was proofed by Beethoven, originally read 'Sinfonia grande / intitolata Bonaparte / del Sigr / Louis van Beethoven', but the second line has been so thoroughly erased that a hole has appeared in the paper. Under this is a note in Beethoven's hand, added later in pencil, that reads 'geschrieben auf Bonaparte' (written on Bonaparte). Hence the surviving evidence is contradictory. Beethoven's attitude to the Emperor of the French remained ambivalent, changing according to the course of political events and of the Napoleonic Wars.

The reason why Beethoven composed a symphonic *marche lugubre* for the first time in his Symphony in E flat major becomes clearer if one sees him in the context of the musical legacy of the French Revolution. The first printed score of the *Sinfonia eroica*, published in London in 1809, is headed 'composta per celebrare la morte d'un Eroe' (composed to commemorate the death of a hero), thereby further emphasising this allusion. At the same time, Beethoven created here music that looks far beyond his time. A subsequent interpretation from the pen of Hector Berlioz has become famous: in 1837 he quoted lines from the tenth book of Virgil's *Aeneid* in his commentary on the work and related the Marcia funebre to the funeral procession for the young war hero Pallas. Hence Beethoven's *Sinfonia eroica* is associated with antiquity and becomes a classical work of art. The second movement in particular continued to have an impact on musical history, even on the operatic stage – one need only think of Richard Wagner's *Götterdämmerung*, in which Siegfried's death is musically represented by a funeral march.

BEATE ANGELIKA KRAUS  
Translation: Charles Johnston

## Étienne-Nicolas MÉHUL: *Les Amazones* (Overture: Adagio. Allegro agitato)

Premiered on 17 December 1811, Méhul's opera *Les Amazones* was composed as a contribution to the lengthy festivities surrounding the marriage of the Emperor Napoleon and Marie-Louise of Austria. The story tells of the impossible love between the young Theban Amphion and the rebellious Amazon Eryphile, whom Queen Antiope urges to participate in the massacre of Thebes. In spite of its considerable qualities, the opera was a humiliating failure that prompted the composer's most depressing letter, written to his librettist Étienne de Jouy: 'I am wounded, I am crushed, disgusted, discouraged! One needs happiness; mine is exhausted. I must, I shall take refuge in my tranquil tastes. I wish to live amid my flowers, in the silence of retirement, far from the world, far from the coteries.' The work followed hard on the heels of three successful operas which cast their shadow over Méhul's score: Spontini's *La Vestale* (1807) and *Fernand Cortez* (1809), and most recently *Les Bayadères* (1810) by Charles-Simon Catel. At this period, the *tragédie lyrique* was abandoning the trappings of Classicism in order to steep itself in the new Romanticism, heralding the *grand opera* of the future. Yet *Les Amazones* cannot be reproached with missing this rendezvous with history, and even the overture already shows Méhul continuing his pioneering search for the kind of expressive originality of which Berlioz was to make such good use. The piece is in two parts, thus adopting the standard model of the time in which a heroic *Allegro agitato* succeeds a suspensive Adagio whose motifs are no more than sketched out. But here the opening section takes the time to develop a broadly sung cello cantabile that clearly looks towards the future. The start of the Allegro employs a dotted motif often found in the music of Méhul and his colleague Cherubini (notably in the overture of the latter's *Les Deux Journées*). After a martial bridge passage impelled by rapid string figuration, the second theme is more lyrical. It creates a rich texture through the use of divided violas and cellos, another forward-looking device that anticipates among others Weber and Mendelssohn, who were both connoisseurs of Méhul's output. A brief development precedes the recapitulation of the themes, followed by a monumental coda that aims to saturate the sound space. The score in its vigour prolongs the revolutionary style of the 1790s, but at the same time displays many exquisite subtleties of orchestration.

ALEXANDRE DRATWICKI  
Palazzetto Bru Zane  
Translation: Charles Johnston

## François-Xavier Roth, interviewed by Guillaume Tion (2020)

When he composed his Third Symphony, the *Eroica*, in 1803, Ludwig van Beethoven was at a turning point in his career: he was increasingly deaf; he had written the Heiligenstadt Testament, in which he remarks upon the futility of time; he saw Paris as a mirage he would never reach; and his admiration for Bonaparte, who had just been crowned emperor, faltered to such an extent that he struck his name off the dedication of the work. 'Beethoven had already created a revolution with his First Symphony, in a genre where he was working in reaction to his musical begetters such as Haydn. But the Third Symphony goes further: it shows him becoming aware of what music can express without the addition of a programme or text. And it is the first work that is openly political in character, if only because it is linked to disappointment and resignation.' François-Xavier Roth, who has already recorded the Fifth Symphony with *harmonia mundi*, explains the revolutionary human character of the *Eroica*, which Beethoven once called his favourite symphony.

### In what sense does this symphony mark a point of rupture?

It is a musical tsunami. For a start, its dimensions are entirely new: normally, a duration of fifty minutes was utterly prohibited! Beethoven pulverises the rules of the time, not by abolishing them but by reconfiguring them. Secondly, this is music that virtually invents the role of the conductor: it's a highly complex exercise for an ensemble led by a solo violin to perform it. It is also music at the crossroads of pure music – which was never the hallmark of the French school. It reaches out towards Bonaparte and forgotten heroes. It contains a funeral march, specifically named as such. And the last movement, which evokes the myth of Prometheus/based on a theme from *The Creatures of Prometheus*, is more than simply a finale or a set of variations: without a message but with a clear humanistic imprint. For all these reasons, the Third is an upheaval in the symphonic sphere.

### Its tempestuous character prefigures Romanticism.

Yes, it's a real torrent, lava that never stops flowing. With an implacable unfolding, a ferment unmatched by anything I know from an earlier date. One can observe here a style that becomes Romantic in the sense that one gets the impression that Beethoven is pouring his heart out and will henceforth find in human feeling his thematic material, signified by extreme despair or the republican ardour of the last movement.

### But Beethoven also acts in a destructive manner...

In the first movement, he includes a rhythmic and harmonic figure that's heard two or three times – like someone banging their head against a wall: a hammered, dissonant chord. He destroys the melodic line and the rhythmic markers. In the *Marcia funebre*, starting out from C minor, he lands on A flat, in a sort of harmonic and formal black hole, and repeats that note before taking up the thread again, quite consciously creating a *mise en abyme* of the musical discourse. He destroys certain elements, but the better to reconstruct them. He invented that. Plunging himself into deep despair in order to engender resurrection.

### What is the project you are currently pursuing with *harmonia mundi*?

For the moment, we're focusing on the revolutionary aspect of Beethoven's output. So it makes sense to record the Fifth and the Third. The project of each disc is to juxtapose Beethoven with works by his French contemporaries, here the overture to Méhul's *Les Amazones*, which Les Siècles has frequently performed in concert, for the fun of setting Beethoven's 'greatest hits' alongside a discovery, but above all in order to replace the symphonies in the European context of the time, beside composers Beethoven was familiar with.

### Did Beethoven know the music of Étienne-Nicolas Méhul?

I don't know if he heard it in concert or read it in score, but he certainly had access to Méhul. It's music that more than interested him, and which had much greater influence at the time than it does today. You don't find much of Méhul in Beethoven: the two orchestral apparatuses are quite distinct and the symphonic gesture is different. But Méhul cultivates an inventive individuality that interested Beethoven, especially the way he handles the orchestra, breaking with convention in that his music is driven by a humanistic impulse. There's a point of convergence there.

### What pitch and performing forces did you choose for this interpretation?

We chose a pitch standard of  $a' = 430$ , which is usually adopted today for works of the period. As far as the instruments are concerned, we have a few originals for the brass, but most of them are copies. Playable period woodwind no longer exist. I also streamlined the number of strings while nevertheless using five double basses. It's a typically French characteristic to increase the ratio of instruments in the lower register, which produces a more rounded sound. This French trademark is a decisive factor in the relationship with the orchestra.

### What has regularly frequenting this symphony taught you?

This music reinvents the orchestra, making use of a specific blend of instruments. When you perform with those instruments, you fully realise the changes and innovations involved. Having conducted the *Eroica* with Les Siècles, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Boston Symphony and the Concertgebouw, I've come to understand that the difficulties in playing it are actually harder to overcome for modern orchestras. With period instruments, in a sense it becomes obvious what you have to do. But to perform the coda or the last variation of the finale with its *sforzandi* on modern instruments is terribly hard: there's no vigour, it's so heavy that you have to resort to subterfuges to convey to audiences the impact of such and such an accent in the canon. And then Beethoven's tonalities, so exotic for the time, produce a ghostly colour on instruments of his time, whereas all keys sound the same on the modern equivalents. But I've been practising Beethoven with period instruments for so many years now that I no longer have that feeling of discovery. These symphonies are completely part of me.

### So how do you approach the interpretation of such a work?

I try to project myself onto the day before the premiere rather than the day after, to try to understand what's at stake. These musicians only played contemporary music; they were the Ensemble intercontemporain of their day. And the process of musical creation didn't extend to revivals of earlier works. It didn't occur to anyone to look back; musicians and patrons were only interested in what was new. It's possible to think that today's instrumentalists have extraordinary musical knowledge, from having practised so many different styles. But in those days, purely musical knowledge went deeper. There were no bar numbers. So how did they rehearse? The leader had to say, 'We'll start again at the variation in F' or 'four bars before the recapitulation'. The notion of reading a single instrumental line with an awareness of the overall compositional issues is something that no longer exists today. We expect musicians to have a certain passivity. No one today is going to say, 'Let's go back to the inversion of the theme' – except in historically informed orchestras. It's fascinating to try to imagine the conditions in which these instrumentalists worked. They were at once genuine adventurers and all-round musicians.

Translation: Charles Johnston

## Komponisten-Kollegen

Es ist zu begrüßen, wenn Werke von Étienne-Nicolas Méhul und Ludwig van Beethoven nebeneinander präsentiert werden. Nur rund 200 Kilometer liegen zwischen ihren Geburtsorten Givet an der Maas und Bonn am Rhein; außerdem haben beide zunächst als Organisten gewirkt. Méhul, einer der wichtigsten französischen Komponisten seiner Zeit, verbindet mehr mit Beethoven als allgemein bekannt ist. Dass Méhul nicht nur ein sehr erfolgreicher Opernkomponist war, sondern auch ein Meister der Orchestermusik, zeigt sich in den Ouvertüren zu seinen Opern und in den Symphonien. Méhuls Symphonie Nr. 1. in g-Moll basiert auf einem dominierenden Viertonmotiv, das jenem in Beethovens Symphonie Nr. 5. in c-Moll verblüffend ähnlich ist. Über die Parallelen zwischen beiden Werken schrieb schon Robert Schumann 1838, nachdem er Méhuls g-Moll-Symphonie im Leipziger Gewandhaus gehört hatte. Das Bedürfnis, sich mit der deutschen Schule zu messen, scheint bei Méhul ausgeprägt. Umgekehrt war Beethovens bestrebt, von seinem französischen Kollegen zu lernen. Beethoven besaß nachweislich eine Partitur von Méhuls Oper *Valentine de Milan*. Deren Libretto stammt von Jean Nicolas Bouilly, der auch jenen Text zu *Léonore ou L'amour conjugal* verfasste, der zur Vorlage von Beethovens *Leonore* bzw. *Fidelio* wurde. Beide Komponisten suchten grenzübergreifend nach neuen Ausdrucksmitteln.

*Les Amazones ou La Fondation de Thèbes* (ursprünglicher Titel: *Amphion*), nach einem Libretto von Étienne de Jouy, wurde am 17. Dezember 1811 in der Pariser Oper uraufgeführt. Kaiser Napoléon und seine zweite Ehefrau, Marie-Louise aus dem Hause Habsburg, befanden sich im Publikum. Die Handlung, in der es um die Versöhnung zweier verfeindeter Völker geht, spielt auf den Friedensschluss zwischen Frankreich und Österreich an. Leider war die Aufführung ein Misserfolg, mitverursacht durch eine Panne bei der Bühnentechnik: Jupiter sollte eigentlich in einem Wagen herabschweben, allerdings blieb der Wagen leer, und Jupiter kam anschließend zu Fuß – sehr zum Vergnügen der Zuschauer. Andere Opern Méhuls fanden indessen den Weg auf die Bühnen Europas und erlebten große Erfolge.

Die zweiteilige, typisch französische Ouvertüre zu *Les Amazones ou La Fondation de Thèbes* beginnt im *Adagio* mit einem schlagartigen Tutti-Akkord zunächst forte, gefolgt von einer Pause, dann nochmals im piano, und wiederum nach einer Pause dreifach wiederholt im piano. Mit diesen fünf Akkorden entsteht sofort eine Atmosphäre voller Spannung und Dramatik. Das anschließende Motiv der Streicher wechselt auf subtile Weise zwischen den Stimmen. Eine gesangliche Linie wird schließlich von den Violoncelli entwickelt, bevor die Akkordschläge zurückkehren. Im *Allegro agitato*-Teil, finden sich zwei kontrastierende Themen. Méhul präsentiert sich hier auch als Meister der Instrumentation.

Beethovens Symphonie Nr. 3 op. 55, die *Sinfonia eroica*, wird häufig mit Frankreich und Napoleon assoziiert. Bereits im Herbst 1802 skizzierte Beethoven Pläne zu einer Es-Dur-Symphonie, an der er bis Oktober 1803 arbeitete. Das Werk ist Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz gewidmet. Dieser hatte, wie es in der Zeit üblich war, Beethoven bezahlt und dafür das exklusive Nutzungsrecht für einen bestimmten Zeitraum erworben. Erste Aufführungen sind für Sommer 1804 belegt, sie fanden zunächst bei Lobkowitz im privaten Rahmen statt, bevor das Werk in Wien am 7. April 1805 öffentlich dargeboten wurde und schließlich im Oktober 1806 die Originalausgabe erschien – natürlich in Stimmen und nicht als Partitur.

Die Kritik reagierte zunächst mit Unverständnis. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 1. Mai 1805 ist nach der Aufführung unter Beethovens Leitung zu lesen, das neue Werk enthalte „grosse und kühne Ideen“, man würdigt das „Genie des Komponisten“, dann heißt es jedoch: „die Sinfonie würde unendlich gewinnen (sie dauert eine ganze Stunde) wenn sich B[eethoven] entschlossen wollte sie abzukürzen, und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen“. In der Tat sprengt sie hinsichtlich Umfang, Komplexität und Instrumentation die damaligen Grenzen der Gattung.

Auffällig ist der zweite Satz, der an die Tradition französischer Trauermärsche der Revolutionszeit anknüpft (z.B. die 1790 komponierte *Marche lugubre* von François-Joseph Gossec oder Luigi Cherubinis *Hymne funèbre sur la mort du général Hoche* von 1797). Im Laufe der Rezeptionsgeschichte wurde immer wieder die Frage gestellt, welcher Person dieser Trauermarsch gelte, die *Marcia funebre* wurde so zum Schlüssel der Interpretation. Der zeitliche Abstand zu den Revolutionsjahren ist nicht groß, und es entstanden Anekdoten, die das Werk mit dem Gerücht von Admiral Nelsons angeblich tödlicher Verletzung in der Schlacht bei Abukir 1798, mit dem Tod des schottischen Generals Sir Ralph Abercromby 1801 im Krieg gegen Frankreich, oder auch mit dem erst 1806 im Kampf gefallenen Prinz Louis Ferdinand von Preußen in Verbindung bringen wollten.

Durch Dokumente am ehesten belegbar ist ein Bezug zu Napoleon, schrieb Beethoven doch im August 1804 an den Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel „die Sinfonie ist eigentlich betitelt Ponaparte“. Eine Autographie Partitur ist nicht erhalten. Das Titelblatt der von Beethoven überprüften Partiturschrift im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien lautete ursprünglich „Sinfonia grande / intitolata Bonaparte / del Sigr / Louis van Beethoven“, doch ist die zweite Zeile so gründlich getilgt worden, dass ein Loch im Papier entstand. Von Beethovens Hand finden sich darunter, später mit Bleistift notiert, die Worte „geschrieben auf Bonaparte“. Das ist ein widersprüchlicher Befund. Das Verhältnis Beethovens zu Napoleon blieb ambivalent und wechselte mit den politischen und kriegerischen Ereignissen.

Beethoven, der in seiner Es-Dur-Symphonie erstmalig eine symphonische *Marche lugubre* komponierte, wird verständlicher, sieht man ihn in Zusammenhang mit dem musikalischen Erbe der französischen Revolution. Die erste gedruckte Partitur der *Sinfonia eroica*, erschienen 1809 in London, trägt den Kopftitel „composta per celebrare la morte d'un Eroe“ und unterstreicht damit diesen Bezug. Zugleich schuf Beethoven eine Musik, die weit über seine Zeit hinausweist. Berühmt geworden ist die Deutung aus der Feder von Hector Berlioz, der 1837 bei seiner Erläuterung des Werkes Verse von Vergil aus dem 10. Buch der *Aeneis* zitierte und die *Marcia funebre* auf den Leichenzug für den jungen Kriegshelden Pallas bezog. Beethovens *Sinfonia eroica* wird so mit der Antike in Verbindung gebracht und zum klassischen Kunstwerk. Besonders der zweite Satz wirkte in der Musikgeschichte weiter, auch auf der Opernbühne – man denke nur an Richard Wagners *Götterdämmerung*, in der Siegfrieds Tod durch einen Trauermarsch musikalisch vergegenwärtigt wird.

BEATE ANGELIKA KRAUS

## Étienne-Nicolas MÉHUL: *Les Amazones* (Ouverture: Adagio. Allegro agitato)

Die Oper *Les Amazones* von Méhul entstand anlässlich der ausgedehnten Feierlichkeiten zur Hochzeit von Napoleon und Marie-Louise und kam am 17. Dezember 1811 zur Uraufführung. Sie handelt von der unmöglichen Liebe zwischen dem jungen Amphion von Theben und der rebellischen Amazone Eriphyle, die von der Königin Antiope dazu angestachelt wird, am Gemetzel von Theben teilzunehmen. Trotz seiner hohen Qualität wurde das Werk zu einem bitteren Misserfolg, und der höchst unglückliche Komponist schrieb in einem Brief an seinen Librettisten Étienne de Jouy: „Ich bin tief verletzt, ich bin niedergeschlagen, angewidert, entmutigt! Man braucht Glück, meines ist aufgebraucht, ich muss, ich will dahin flüchten, wo es mir gefällt und ich meinen Frieden habe. Ich will inmitten meiner Blumen leben, in ruhiger Zurückgezogenheit, weit weg von der Welt, weit weg von den Seilschaften...“ Vor der Uraufführung von Méhuls Oper hatte es drei erfolgreiche Bühnenproduktionen gegeben, die ihren Schatten auf sie warfen: *La Vestale* (1807) und *Fernand Cortez* (1809) von Spontini sowie, ganz neu, die *Bayadères* (1810) von Charles-Simon Catel. Die Tragédie lyrique ließ nunmehr die Klassik hinter sich, um sich mit Romantik aufzuladen und die kommende Grand Opéra anzukündigen. Es ist freilich nicht so, dass die *Amazones* diesen historischen Wandel verpasst hätten, allein die Ouvertüre zeigt, dass Méhul ein Vorreiter war in seinem Streben nach einer besonderen Expressivität, aus der Berlioz dann seinen Nutzen ziehen würde... Entsprechend dem herrschenden Muster besteht diese Ouvertüre aus zwei Teilen, einem heroischen *Allegro agitato*, das auf ein zurückhaltend wirkendes *Adagio* mit nur angedeuteten Motiven folgt. Hier entwickelt sich am Anfang über eine lange Zeitspanne ein *Cantabile* in den Violoncelli, ein breit angelegter Gesang, der klar in Richtung Zukunft weist. Das punktierte Motiv zu Beginn des *Allegro* findet man bei Méhul häufig, wie auch bei seinem Kollegen Cherubini (insbesondere in der Ouvertüre von dessen Oper *Les Deux Journées*). Nach einer straffen Überleitung, die von raschen Streicherfiguren belebt wird, setzt das zweite, mehr lyrische Thema ein. Die Bratschen und Violoncelli werden auf geschmeidige Art geteilt: Auch dieses Vorgehen nimmt insbesondere Weber und Mendelssohn vorweg, die beide Méhuls Werk kannten. Eine kurze Durchführung geht der Reprise des Themas voraus, auf die eine sehr groß dimensionierte Coda folgt, die darauf angelegt ist, den Klangraum erschöpfend auszufüllen. Mit ihrer Wucht folgt diese Musik dem von der Revolution geprägten Stil der 1790er Jahre, weist jedoch auch überaus erlesene Feinheiten in der Instrumentierung auf.

ALEXANDRE DRATWICKI  
Palazzetto Bru Zane

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

## François-Xavier Roth, Gespräch mit Guillaume Tion (2020)

Als Ludwig van Beethoven 1803 seine *Dritte Sinfonie*, genannt *Eroica*, komponiert, befindet sich seine Laufbahn an einem Wendepunkt: Die Taubheit verschlimmert sich, er hat im Heiligenstädter Testament über die Nichtigkeit des Lebens geschrieben, Paris ist eine nie zu realisierende Illusion, und seine Bewunderung für Bonaparte, der sich gerade zum Kaiser hat krönen lassen, gerät so sehr ins Wanken, dass er dessen Namen in der Widmung des Werks durchstreicht. „Beethoven zeigte sich schon revolutionär mit seiner *Ersten Sinfonie*, also in einer Gattung, mit der er auf seine musikalischen Vorfahren (wie z.B. Haydn) reagierte. Doch die *Dritte* geht noch weiter: Man findet darin die Bewusstwerdung dessen, was Musik auszudrücken vermag, ohne dass ihr ein Programm oder ein Text beigegeben wird. Und es ist das erste Werk, das einen offensichtlich politischen Charakter hat, und sei es nur durch den Umstand, dass es mit Enttäuschung und Resignation in Verbindung steht.“ François-Xavier Roth hat für harmonia mundi schon Beethovens *Fünfte Sinfonie* aufgenommen und erläutert uns den so revolutionär menschlichen Charakter der *Eroica*, die der Komponist vor allen seinen Sinfonien bevorzugte.

### Inwiefern stellt diese Sinfonie eine Zäsur dar?

Sie ist ein musikalischer Tsunami. Allein ihre Dimensionen sind neu: Fünfzig Minuten, das ist eigentlich verboten! Beethoven sprengt die geltenden Regeln, aber er schafft sie nicht ab, sondern richtet sie neu aus. Dann ist das auch eine Musik, die gewissermaßen die Funktion des Dirigenten erfindet: Sie wäre viel zu komplex für ein Ensemble, das nur vom Konzertmeister geleitet wird. Und sie befindet sich an der Nahtstelle der reinen Musik – was nie ein Kennzeichen der französischen Schule war. Sie zeigt eine Zuneigung zu Bonaparte und den vergessenen Helden. Und sie enthält einen Trauermarsch, der als solcher bezeichnet wird. Außerdem ist der letzte Satz – *Prometheus* – mehr als ein Finale oder ein Rondo: zwar ohne Botschaft, jedoch mit einer klaren humanistischen Prägung. All dies sind die Gründe, warum Beethovens *Dritte* innerhalb der Gattung für einen krassen Wandel steht.

### Ihr stürmischer Charakter lässt die Romantik erahnen...

Ja, das ist ein Wildbach, das ist Lava, die unablässig fließt. Sie läuft mit einer Unerbittlichkeit und in einer überschäumenden Art ab, wie das bis dahin unbekannt war. Es ist eine Machart zu erkennen, die insofern romantisch gerät, als man den Eindruck hat, dass Beethoven sein Herz ausschüttet und in der menschlichen Emotion sein thematisches Material findet, wo sich äußerste Verzweiflung oder – im letzten Satz – die Begeisterung für die Republik ausdrückt.

### Beethoven wirkt auch zerstörerisch...

Im ersten Satz lässt er zwei oder drei Mal eine rhythmische, harmonische Figur hören, die klingt, als ob jemand mit seinem Kopf gegen eine Wand schlagen würde: ein gehämmerter, dissonanter Akkord. Er nimmt eine Zerstörung der melodischen Linie und der rhythmischen Bezugspunkte vor. Im Trauermarsch – *Marcia funebre* – beginnt er in c-Moll und landet wiederholt auf As, einem harmonischen und formalen schwarzen Loch, bevor er den Faden wieder aufnimmt, so dass eine Selbstreferenz des musikalischen Diskurses entsteht. Gewisse Elemente werden zerstört, doch nur um sie besser wiederherzustellen. Das ist eine Erfindung Beethovens. In tiefe Verzweiflung versinken, um ein Wiederaufleben zu schaffen.

### Welche Art Projekt verfolgen Sie mit harmonia mundi?

Im Moment gilt das Interesse dem revolutionären Teil von Beethovens Werk. Die *Fünfte* und die *Dritte* aufzunehmen, ist also sinnvoll. Für jede CD sehen wir jeweils die Gegenüberstellung von Werken französischer Zeitgenossen vor (hier ist es die Ouvertüre zu Méhuls *Amazones*, die von Les Siècles oft im Konzert gespielt wurde), um uns neben einem Beethovenschen „Hit“ auch mit einer Entdeckung zu vergnügen, insbesondere jedoch um mittels Komponisten, die Beethoven kannte, seine Sinfonien in den Kontext des damaligen Europas zu setzen.

### Kannte Beethoven die Musik von Étienne-Nicolas Méhul?

Ich weiß nicht, ob er ihn im Konzert gehört oder eine Partitur gesehen hat, aber es steht fest, dass er Zugang zu Méhul hatte. Diese Musik war für ihn mehr als nur interessant, und sie fand damals auch eine viel größere Verbreitung als heute. Man findet bei Beethoven keinen Méhul, ihre Orchesterapparate sind verschieden, und sie unterscheiden sich auch in ihrem sinfonischen Duktus. Doch entwickelte Méhul eine erfinderische Eigenart, die Beethoven interessierte, vor allem diese Art des Umgangs mit dem Orchester, die Brüche, die von humanistischem Schwung beseelte Musik – hier treffen sich die beiden.

### Wie haben Sie für diese Einspielung bezüglich Stimmung und Besetzung entschieden?

Eine Stimmung von 430, was heute üblich ist bei Werken dieser Epoche. Was die Instrumente betrifft, so haben wir einige Originale bei den Blechbläsern, ansonsten sind es vor allem Kopien. Holzblasinstrumente aus der Zeit gibt es nicht mehr. Ich habe die Streicher optimiert, wobei ich fünf Kontrabässe vorgesehen habe. Es ist ziemlich typisch für die französische Art, in der Tiefe mehr Instrumente zu haben, das ergibt einen runderen Klang. Dieser französische Einschlag ist entscheidend für die Verhältnisse im Orchester.

### Welche Erkenntnisse haben Sie durch die Beschäftigung mit dieser Sinfonie gewonnen?

Diese Musik erfindet das Orchester neu, durch eine ganz besondere Zusammensetzung der Instrumente. Beim Spiel kann man ermaßen, was anders und innovativ ist. Nachdem ich die *Dritte* mit Les Siècles, mit dem Orchestre de chambre des Lumières in London, dem Boston Symphony Orchestra und dem Concertgebouw aufgeführt habe, ist mir klar, dass die Schwierigkeit, sie zu interpretieren, eher beim Dirigieren von Orchestern mit modernen Instrumenten besteht. Bei alten Instrumenten ist eine Art Selbstverständlichkeit gegeben. Aber auf modernen Instrumenten die Coda oder die letzte Variation des Finales mit *sforzando* zu spielen, ist schrecklich: Da fehlt der Schwung, das kommt so schwer daher, dass man Tricks anwenden muss, um die Wirkung eines Akzents im Kanon zur Geltung zu bringen. Und Beethovens Tonarten – exotisch für seine Zeit – verströmen auf alten Instrumenten gespenstisch schillernde Klangfarben, während sie auf modernen Instrumenten alle gleich klingen. Doch ich bin es seit so vielen Jahren gewohnt, Beethoven mit alten Instrumenten zu interpretieren, dass ich nicht mehr das Gefühl habe, etwas zu entdecken. Diese Sinfonien sind voll und ganz zu einem Teil von mir geworden.

#### Wie gehen Sie also die Interpretation eines solchen Werks an?

Ich versuche mir eher den Tag vor dem Entstehen der Komposition vorzustellen als den hinterher, um zu verstehen, wie die Voraussetzungen waren. Diese Musiker spielten nur zeitgenössische Musik, das war das Ensemble intercontemporain jener Zeit. Und der Ablauf des musikalischen Schöpfens sah keine Wiederaufnahmen vor. Niemandem kam es in den Sinn, rückwärts zu schauen, Musiker und Mäzene waren nur an Neuheiten interessiert. Man könnte meinen, dass die Instrumentalisten von heute durch ihre Erfahrung mit den verschiedensten Gattungen außergewöhnliche musikalische Kenntnisse haben. Doch damals waren die rein musikalischen Kenntnisse viel gründlicher. Es gab keine Studierzeichen, wie sollte man sich also in einer Probe verständigen? Der Konzertmeister musste sagen: „Nochmal ab der Variation in F“ oder „4 Takte vor der Reprise“. Eine einzelne Linie lesen und sich über die kompositorischen Sachverhalte im Klaren sein: Das gibt es heute nicht mehr. Man verlangt vom Musiker eher eine gewisse Passivität. Niemals würde man sagen: „Wir setzen bei der Umkehrung des Themas ein.“ Außer bei historisch informierten Orchestern. Es ist sehr spannend zu versuchen sich vorzustellen, unter welchen Bedingungen die Instrumentalisten damals arbeiteten. Das waren perfekte Musiker in Form von richtigen Abenteurern.

*Übersetzung: Irène Weber-Froboese*

“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<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Beethoven et le 200<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 virtuoson Freiburger Barockorchester und auf einem historischen Piano-forte die Herausforderung der Klavierkonzerte anzunehmen? Andreas Staier beschäftigt sich mit jenem entscheidenden Moment, in dem sich

Beethoven in äußerster Verzweiflung für einen „neuen Weg“ entscheidet. Mit der *Missa Solemnis* geht René Jacobs der Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Schöpfer nach; und er deckt in *Leonore* das Ideal einer Oper auf, dem *Fidelio* nie entsprechen wird. Bei dem Vorhaben kommen aber auch moderne Instrumente zum Einsatz: Nikolai Lugansky und Paul Lewis betrachten die letzten Sonaten und die *Bagatellen* für Klavier aus einem neuen Blickwinkel, während das Ensemble Resonanz neuen Versionen der Klavierkonzerte (Nr. 4) und des Violinkonzerts nachspürt. Diese spannende und bei weitem nicht vollständige Aufzählung zeigt, wie sehr sich die Künstler von harmonia mundi bemüht haben, einen weiteren Teil der Wahrheit über diese in ihrer Zeit fest verankerte Persönlichkeit aufzudecken; jenseits des Revolutionärs von der Art eines Prometheus, jenseits des Universalhelden ist deutlich sichtbar ein Idealist, der täglich einen „Nahkampf“ mit widerspenstigem Material führt... Mag dieses Bild auch für immer etwas verschwommen, ein wenig unwirklich bleiben, jener Beethoven ist jedenfalls quicklebendig!

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

## 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. 2: no. 4 & Overtures**  
**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. 5**  
With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth*

**Symphonies nos. 4 & 8**  
With **MEHUL Symphony no. 1**  
& **CHERUBINI 'Lodoiska' Overture**  
*Akademie für Alte Musik Berlin*  
Bernhard Forck, Konzertmeister

**Symphony no. 6 'Pastoral'**  
With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou**  
**Grande Simphonie**  
*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 Penner, 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)*

MAURICE RAVEL

*Daphnis & Chloé*

Complete ballet

Ensemble Aedes

CD HMM 905280



*Ma mère l'Oye*

Le Tombeau de Couperin

Shéhérazade, ouverture de féerie

CD HMM 905281



*La Valse*

MUSSORGSKY Orch. Ravel

*Pictures at an exhibition*

CD HMM 905282



LUDWIG VAN BEETHOVEN

*Symphony No. 5*

FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC

*Symphonie à 17 parties*

CD HMM 902423



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 la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

L'orchestre collabore régulièrement avec le Palazzetto Bru Zane.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



Tourcoing

MECENAT  
MUSICAL  
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE



## 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, Caroline Guillaumin,

Hafida Guenfoud-Duval et toutes les équipes de la Société Générale,

Doriane Bécue, Christophe Desbonnet, Gérard Darmanin, Jean-Marie Vuylsteker,

Marie-France Berthet et la ville de Tourcoing,

Hilaire Multon 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,

Alexandre Dratwiczki, l'équipe du Palazzetto Bru Zane,

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 © 2021

Production Les Siècles © 2021

Beethoven : enregistrement à la MC2, Grenoble (mars 2020), au Théâtre municipal de Tourcoing et à la Maison de l'ONDIF, Alfortville (septembre 2020)

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

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

Ingénieurs du son : Alix Ewald et Alice Ragon

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

Photos François-Xavier Roth : © Holger Talinski

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**