



Les violoncelles joués par Christophe Coin et Davit Melkonyan sur cet enregistrement, instruments de Jean Nicolas Lambert, Maître-Luthier à Paris, deuxième moitié du XVIII^e siècle ©Francesco Coquoz.

Antoine Reicha (1770-1836)

Symphonie concertante pour flûte, violon et orchestre *
Symphonie concertante pour deux violoncelles et orchestre **

Alexis Kossenko, flûte
Chouchane Siranossian, violon

Christophe Coin, violoncelle
Davit Melkonyan, violoncelle

Gli Angeli Genève

Helena Zemanova, premier violon
Eva Saladin, Adrien Carré, Angelina Holzhofer, Claire Foltzer, violons I
Ivan Iliev, Murielle Pfister, Stéphanie Erös, Coline Ormond, violons II
Deirdre Dowling *, Caroline Cohen-Adad, Bettina Ruchti, Martine Schnorhk **, altos
Hager Hanana, Clément Dami *, Oleguer Aymami **, violoncelles
Michaël Chanu, Cléna Stein, contrebasses

Thomas Müller, Isabelle Bourgeois, cors
Alexis Kossenko, Sarah van Cornewal, flûtes **
Emmanuel Laporte, Claire Thomas, hautbois
Philippe Miqueu, Carles Cristobal, bassons **

Stephan MacLeod, direction

Bonn et Vienne autour de 1800 : deux symphonies concertantes d'Antoine Reicha (1770-1836)

Témoins d'une virtuosité et d'un art de composer accomplis, qui bouleversent les formes par des traits d'exécution spectaculaires, propres à susciter l'enthousiasme, et par des nouveautés d'écriture qui les affectent dans leurs structures plus profondes, les deux symphonies concertantes pour violon et flûte et pour deux violoncelles d'Antoine Reicha manifestent un étonnant équilibre entre innovation et réflexion. Compositeur opérant un lien entre Lumières et romantisme, Vienne et Paris, Joseph Haydn et César Franck (un des derniers parmi ses nombreux élèves), Reicha ne peut désormais plus être réduit à sa seule dimension théorique et didactique : son œuvre riche, encore trop méconnue, n'a pas fini de nous surprendre.

Les deux symphonies concertantes d'Antoine Reicha enregistrées ici appartiennent à deux périodes de la vie du compositeur éloignées d'une quinzaine d'années environ. La première, pour violon et flûte, remonte aux années passées à Bonn, entre 1787 et 1794, où il est engagé comme flûtiste dans l'orchestre du prince Maximilien, électeur de Cologne, que dirige son oncle le violoncelliste Josef Reicha. Le jeune Antoine y côtoie un altiste du même âge que lui, Ludwig van Beethoven. Les œuvres composées à Bonn, dont Berlioz souligne en 1836 qu'elles « obtinrent l'accueil le plus encourageant », furent inspirées selon Reicha lui-même par l'écoute d'une « bonne musique instrumentale et vocale » et nourries par

l'étude des traités de composition et des œuvres de Hændel, Mozart et Haydn¹. Une frénésie le saisit alors : « tout-à-coup la passion de la composition s'empara de moi ; c'était une véritable fièvre. Mon oncle m'avait interdit la composition, prétextant que je n'avais pas les dispositions nécessaires et que cela me ferait perdre un temps précieux. La voix de la nature était plus forte ; je l'étudiais en secret jour et nuit ». Temps précieux sans doute requis pour étudier les instruments, dont la flûte : Reicha rapporte avoir un jour improvisé un point d'orgue dans une symphonie, qui plut tellement qu'à chaque exécution de l'œuvre, l'orchestre attendait qu'il improvise à nouveau. On peut ainsi se demander si la partie soliste de flûte de la concertante n'était pas destinée à faire briller également ses talents de virtuose ; de même, si Beethoven n'aurait pas participé à l'exécution de la symphonie concertante comme altiste ; et si les réflexions échangées alors entre les deux amis n'auraient pas été à l'origine, en partie du moins, de l'œuvre.

Celle-ci est en effet pleinement aboutie : les proportions vastes du premier mouvement et

¹ Dans son autobiographie, publiée dans ses *Écrits inédits et oubliés*, vol. I, éd. par Hervé Audéon, Alban Ramaut et Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 2011 (édition bilingue, français-allemand).

l'insertion originale d'un thème et variation au cours du Rondo final (là où, habituellement, se rencontre un couplet en mineur) montrent d'emblée une ferme ambition et le fruit d'études passionnées, menées parfois jusqu'à l'excès. La sûreté d'écriture, tant harmonique que mélodique, l'habileté et l'originalité des formes, la connaissance des instruments, de leurs possibilités et de leurs interactions procurent une impression équilibrée, partagée entre solidité et surprise, aisance des traits et péripéties tonales, harmoniques et mélodiques.

L'influence de Haydn y est sensible : l'allure mélodique et rythmique du thème principal de l'Andante rappelle l'économie efficace des moyens et les contrastes typiques de Haydn, de même que la tournure entraînante du refrain du Rondo.

L'invasion de Bonn par les troupes françaises pousse Reicha à partir pour Hambourg dès 1794. De là, il gagne Paris en 1799, dans l'espoir de faire représenter ses opéras, puis Vienne en 1802, où il demeure jusqu'en 1808 (année de son retour à Paris, qu'il ne quittera plus). L'une des raisons de ce voyage à Vienne, où il put retrouver son ami Beethoven, fut surtout de recevoir les conseils de Haydn, qui jouissait alors d'une gloire immense comme compositeur et était beaucoup joué à Paris, prisé notamment pour ses symphonies. Reicha va le côtoyer assidûment au cours de son séjour à Vienne et lui présenter nombre de grands musiciens de passage.

À son arrivée, Reicha devait constater que la musique de Haydn et de Mozart n'était déjà plus à la mode : « On sait que la bonne et véritable musique instrumentale fut créée à Vienne par Haydn et Mozart. À force de l'exécuter et de l'entendre, on en était blasé à Vienne et cela déjà au commencement de 1800. Un autre genre de musique instrumentale la remplaçait qui était plus ou moins baroque. » Le séjour à Paris contribua sans doute à renforcer chez Reicha l'influence de Haydn et l'intérêt pour la symphonie concertante, genre né en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et cultivé rapidement dans toute l'Europe. Il put ainsi proposer aux Viennois des œuvres instrumentales originales, qui se démarquaient du goût alors en vogue pour la bizarrerie et renouaient avec de bons modèles.

C'est certainement grâce à Haydn que Reicha obtint une représentation de son opéra *L'Ouragan* chez le prince Lobkowitz. Ce grand mécène, violoniste et violoncelliste, avait en 1799 aménagé la plus grande pièce de son palais viennois en salle de concert, avec un emplacement pour un orchestre de vingt-quatre musiciens (dans un traité écrit pendant son séjour à Vienne, Reicha donne la composition suivante d'un « orchestre habituel » : quatre à six premiers violons et autant de seconds, trois à quatre altos, autant de violoncelles et de contrebasses). Plusieurs ateliers de copistes lui fournissaient les œuvres de Mozart, Beethoven ou Haydn dont le prince soutenait alors les oratorios *La Création* et *Les Saisons*. Les violoncellistes Anton Kraft (1749-1820) et son fils Nikolaus (1778-

1853), après avoir été avec Haydn au service du prince Esterházy, venaient d'entrer en 1802 au service du prince Lobkowitz comme musiciens de sa chapelle et *Kammervirtuose* (solistes), se produisant souvent en duo. C'est très probablement pour eux, plutôt que pour les violoncellistes virtuoses Vinzenz Hauschka, Joseph Lincke ou Joseph Merk, que Reicha composa sa symphonie concertante pour deux violoncelles. Ce que corrobore la citation, dans le couplet central du Rondo final (mes. 179-186), d'un passage du Mineure du Rondo du concerto en ré, Hob.VIIb:2 (mes. 119-126), composé par Haydn en 1783 pour Kraft et longtemps attribué à ce dernier :



J. Haydn, *Minore du Rondo du concerto pour violoncelle et orchestre, Hob. VIIb:2, partie du violoncelle soliste, mes. 119-122.*



A. Reicha, *Rondo de la symphonie concertante pour deux violoncelles et orchestre, partie de violoncelle soliste I, mes. 179-182.*

L'unique manuscrit de la concertante, daté de 1807, est conservé dans la vaste bibliothèque musicale de la famille Lobkowitz, aujourd'hui rassemblée à Prague. Il correspond donc au retour d'un voyage

de Reicha à Leipzig, entrepris en 1806, au cours duquel il aurait pu passer par Roudnice (Raudnitz-sur-l'Elbe), au nord de Prague, où le prince possédait un château. De retour à Vienne, Reicha nous dit s'être remis à « composer à force », c'est-à-dire à commencer par « faire quelques fugues, ce qui m'a mis [...] en train de pouvoir faire toute autre chose après ». L'œuvre appartient à la quantité étonnante d'ouvrages produits alors : « Lorsque j'étais [...] lancé, l'imagination, la verve étaient infatigables chez moi. Les idées se présentaient avec une telle rapidité qu'il [m'était] impossible de les noter assez rapidement pour n'en pas perdre une partie. Jamais je ne réussissais mieux, qu'en faisant des combinaisons et des conceptions que mes prédécesseurs n'avaient pas faites : mes facultés et mon âme semblent se multiplier dans ce cas. » Parmi les œuvres originales et difficiles d'exécution de cette période viennoise, Reicha signale ses quintettes pour cordes, dont ceux avec violoncelle soliste n'atteignent cependant pas le degré de difficulté de la concertante.

L'Allegro, monumental, adopte le cadre général d'une forme sonate de concerto. Il procède par sections larges au début, qu'il varie lors de leur reprise tout en raccourcissant les alternances entre solistes et orchestre, opérant un effet de concision croissant qui permet d'alléger la forme. L'enchaînement de motifs nettement caractérisés, contrastés et identifiables, facilite leur mémorisation et leur identification, assurant ainsi l'unité du mouvement. Le traitement déclamatoire des solistes, qui dialoguent parfois

comme dans un récitatif, les rapproche d'acteurs d'une grande scène dramatique. L'orchestration variée et très travaillée, tant dans l'usage des vents et de leur combinaison avec les cordes que dans les accompagnements, donne un relief que révèlent pleinement les instruments d'époque. Le souffle épique qui anime ce mouvement, d'une longueur inhabituelle (640 mesures), se double d'un geste alors inouï : débiter l'œuvre dans une autre tonalité que la principale. Le premier tutti, en *ut* majeur, ne laisse place au ton principal de *mi* majeur qu'à l'arrivée du thème central, lyrique, donné par le hautbois et le cor solos à l'octave (mes. 51), après un tourbillon de modulations au cours duquel la tonalité de *mi* mineur est plusieurs fois abordée ; c'est elle qui conclut le premier tutti, long de 102 mesures.

Le Largo, en *fa* majeur, voit l'accompagnement habituel des cordes de l'orchestre étoffé des vents au complet pour progressivement soutenir, frémissant, les envolées lyriques des solistes. Il apporte une respiration salutaire avant le Rondo final dansant, en *mi* majeur, aux allures de chasse colorée par les appels des cors auxquels les solistes font écho.

La réflexion sur les modulations comme moyen de renouveler l'art musical était alors au cœur des préoccupations du compositeur. Dans ses *Trente six fugues* publiées à Vienne en 1804, Reicha propose de recourir aux cinq tons « relatifs » d'une gamme majeure afin d'effectuer des « cadences relatives »

dont l'intérêt est de « laisser toujours à désirer des phrases musicales, qui doivent les suivre ». Cette nouveauté dans « l'enchaînement et le traitement des tonalités » est présentée comme un « progrès » de l'art dans ses *Observations philosophiques et pratiques sur la musique*, traité où il va jusqu'à dénoncer le caractère attendu de la règle qui veut que la première partie d'un morceau soit conclue à la dominante, estimant qu'« il y a un besoin nécessaire de l'art à tenter tout ce qui est convenable à sa nature ». Ce « secret » de moduler doit permettre d'ouvrir une « époque nouvelle », propice à la progression du sentiment, de l'art, de la société et du bonheur des hommes. Reicha condamne toutefois l'excès du procédé et met en garde de ne pas « offenser la nature de notre sentiment ». Il est ainsi amené à écrire vers 1813, dans son essai *Sur la musique comme art purement sentimental*, que « les modulations ne sont qu'un moyen d'éviter la monotonie des gammes et non pas un but. Vouloir sans cesse briller par elle prouve de l'ignorance et un faux goût de l'art. Palestrina, Hændel, Jomelli, Séb. Bach et tant d'autres grands maîtres ont fait des chefs-d'œuvre, et n'ont employé que les plus naturelles. Pourquoi tenter d'inventer un autre art ? » Dans ce même texte, Reicha expose ce qui permet de tempérer de telles innovations : la règle de l'unité, « qui fait qu'un morceau de musique est un tout, dont les parties se lient ensemble d'une manière naturelle, où les idées se succèdent avec raison, et ne sont point prises au hasard ». Même dans une mélodie, « c'est cette unité qui exige plus

que tout le reste, de la part du compositeur, un tact sûr et fin, et un sentiment parfaitement exercé. C'est là où Haydn est un modèle incomparable. »

Dans le genre de la symphonie concertante qu'il cultive dès le XVIII^e siècle et d'abord auprès de son oncle Josef, Reicha se montre d'emblée innovant par

une conception originale de la forme, dont il poursuit l'extension grâce à des procédés d'écriture nouveaux, exposés en partie dans ses écrits théoriques mais issus avant tout de sa pratique de compositeur.

Hervé Audéon

Avec les interprètes, à propos des œuvres

Propos recueillis par Philippe Albèra

Sur la virtuosité et le caractère des deux concertantes

Chouchane Siranossian : Ce qui est frappant dans la concertante pour deux violoncelles c'est que les parties solistes y sont beaucoup plus exigeantes que celles de la concertante pour flûte et violon, alors même que Reicha était flûtiste et violoniste.

Alexis Kossenko : Oui, il est évident qu'il connaissait la technique de la flûte sur le bout des doigts. Il écrit des traits qui font beaucoup d'effet mais qui ne sont pas si difficiles. Pour nous, la difficulté est souvent liée à des questions de tonalité ; or *sol* majeur est confortable et avec une bonne technique, on ne sera pas pris en défaut. À son époque, on commence néanmoins à écrire des choses redoutables et qui ne sont pas à la portée de tout le monde, tandis que les symphonies concertantes devaient être facilement abordables pour l'auditeur : elles relèvent du

divertissement. Cet aspect de divertissement prédomine encore dans la concertante pour flûte et violon. Il n'y a guère que les brèves interventions en mineur dans le troisième mouvement qui tranchent un peu.

Stephan MacLeod : Oui, dans cette concertante, il y a beaucoup de second degré, de l'humour aussi, on sent que c'est écrit pour faire plaisir. Celle pour deux violoncelles est plus fouillée, plus torturée.

AK : Plus ambitieuse aussi, et le caractère divertissant y est moins présent, presque uniquement dans le dernier mouvement. Elle est somptueuse aussi. En l'écoutant, je me dis que l'on redécouvre un vrai chef-d'œuvre. L'idée incroyable de commencer en *do* majeur un morceau en *mi* mineur fait que l'auditeur

est emmené dans un voyage qui n'est pas du tout celui planifié à l'origine.

Christophe Coin : Elle est aussi très lyrique ! Les parties solistes y sont manifestement influencées par l'écriture vocale des opéras, ce qui est courant à l'époque.

SML : Faire jouer ses opéras était le but ultime de Reicha dans ces années-là. Même l'orchestre chante constamment. Certains passages m'évoquent Dvořák ou Smetana, comme si une singularité bohémienne était dans ses gènes, même s'il affirmait à trente ans ne plus savoir parler tchèque.

CC : Dans sa période viennoise, il aurait composé un concerto pour violoncelle sur des thèmes russes (1803), aujourd'hui malheureusement perdu. Les quintettes avec violoncelle concertant, ou le trio pour trois violoncelles sont aussi très virtuoses pour l'instrument, qu'il connaissait bien. On trouve partout chez lui des articulations complexes pour l'archet, présentes déjà chez Duport, comme celle-ci :



A. Reicha, *Concertante pour deux violoncelles et orchestre, Allegro non troppo, mes. 531, partie de violoncelle soliste II*

Davit Melkonyan : Mais les traits virtuoses pour les violoncelles chez Reicha ne répondent pas à la logique contemporaine du traitement de l'instrument, au contraire de ce qu'on voit dans l'œuvre de Romberg par exemple, notamment dans les positions aiguës. L'écriture de Romberg est aussi très virtuose mais avec une logique de doigtés qui fonctionne très bien sur le violoncelle, alors que Reicha n'est pas très idiomatique.

CC : Les doigtés présents dans la partition, s'ils sont bien de lui, montrent que Reicha utilise beaucoup les changements de position directement par le pouce, comme chez Anton Kraft, dédicataire et exécutant possible de l'œuvre. Contrairement aux autres compositeurs qui imposent de passer d'une corde à l'autre, Reicha a souvent recours à un *cantabile* qui nécessite de rester sur la même corde, ce qui sera plutôt l'apanage des violoncellistes de la fin du XIX^e siècle. En ce sens, il est précurseur, et même révolutionnaire dans la technique de l'instrument.

ChS : Dans la concertante pour violon et flûte, il joue aussi sur la virtuosité mais c'est une virtuosité qui n'est pas méchante. Il y a un seul endroit vraiment très exigeant techniquement, avec des sauts de cordes rares, que l'on trouvera dans le répertoire français, plus tard.

AK : Et à l'écoute, le passage que tu évoques n'est pas le plus impressionnant, alors que c'est le plus difficile à jouer.

ChS : Oui, pour le violon, la pièce n'est globalement pas très difficile, mais elle n'est pas si évidente à déchiffrer non plus.

AK : Une idée que je n'avais jamais rencontrée avant Reicha, c'est de faire jouer la flûte une ou deux octaves en dessous du violon. Il renverse la hiérarchie naturelle des instruments, et cela donne une couleur tout à fait convaincante.

CC : Sa manière d'organiser le dialogue entre les solistes et l'orchestre est intéressante. Avec les deux solistes à sa disposition, Reicha répète les motifs deux fois dans un premier temps, puis il les condense. C'est un procédé souvent présent dans les concertos de C.P.E. Bach, qui permet de maintenir une tension tout en rompant la monotonie.

SML : Tu évoques ce moment où les deux violoncelles échangent un thème langoureux, qui soupire, fait de motifs que les solistes s'échangent et répètent, et tout à coup, tous ces motifs sont repris et mis bout à bout, sans répétition. C'est une sorte d'affirmation, mais qui tend à la sérénité, comme un mouvement vers l'apaisement qui est le schéma de tout le premier mouvement. Il y a dans ces œuvres une maîtrise du discours et de la forme extraordinaire.

CC : Contrairement à Haydn, son modèle, Reicha n'écrit pas de cadence avant le tutti final ; juste un *ad libitum* vers le début du mouvement.

DM : Mais il en suggère une à la fin du deuxième mouvement ! Et alors qu'en général les cors, au moins, sont exclus des mouvements lents, Reicha y utilise l'harmonie au complet, et le basson rythme tout le début du thème. Les motifs de chasse dans le dernier mouvement sont peut-être plus conventionnels, mais la coda reste surprenante !

Sur les instruments

AK : À cette époque, la flûte commence à s'imposer dans l'orchestre et l'usage des clés se généralise. Pas tant pour la virtuosité - car probablement bien des virtuoses n'en ressentaient pas le besoin - que pour obtenir une force égale sur tous les tons et demi-tons tempérés. Je joue ici un modèle standard à huit clés qui date de 1795 environ.

CC : De notre côté, nous avons choisi deux violoncelles de l'atelier parisien de Nicolas Lambert (seconde moitié du XVIII^e siècle), dans leur état d'origine. J'ai parfois l'occasion de jouer un violoncelle de Geissenhof, le meilleur luthier à Vienne à l'époque de Beethoven. Le montage est très proche de celui des Lambert. Les épaisseurs généreuses des tables d'harmonies requièrent des cordes en boyau de calibre assez fort ; l'équilibre du montage original leur donne une clarté d'émission et une transparence d'articulation similaires.

DM : L'écriture de Reicha dépasse souvent les limites de la touche, plus courte que celle moderne. Pour compenser ce manque de soutien, Romberg conseille dans son traité de tirer un peu latéralement sur la corde, ce qui donne un son proche de la note harmonique. Il en parle d'ailleurs dans le contexte d'une remarque sur le jeu de Duport que tu évoquais tout à l'heure.¹ Ce procédé

¹ „ „Louis Duport (...) détournait la corde de côté, de la droite à la gauche, ce qui produisait aussi une espèce de son de flageolet; et de cette manière il exécutait des traits entiers avec le plus heureux succès “. B. Romberg in *Méthode de violoncelle*.

est toujours utilisé sur certains instruments traditionnels extra-européens.

Chs : L'archet est primordial. Le modèle définitif de Tourte, qui s'impose au début du XIX^e siècle dans toute l'Europe, possède un équilibre entre pointe et talon, grâce à une tête plus massive, qui favorise l'égalité du son sur toute la longueur de la baguette. J'ai choisi pour la concertante un archet plus léger, qui a probablement appartenu au virtuose italien Campagnoli et avec lequel le poussé et le tiré sont encore très différenciés.



Archet utilisé par Christophe Coin, François Xavier Tourte, Paris, fin 18^{ème}



Archet utilisé par Chouchane Siranossian, anonyme, Italie ou Allemagne du Sud

Sur la musique de Reicha

SML : On perçoit sans arrêt dans ces deux œuvres combien Reicha est un musicien brillant, et combien son écriture est fluide et facile ; rien n'est maladroit dans ces pièces alors que je pense que nous nous attendions tous à devoir faire ici ou là face à des faiblesses, ou à des choix de composition qui expliqueraient mieux pourquoi Reicha n'est pas plus connu aujourd'hui. La forme a certes quelque chose de démesuré, qui nous oblige à prendre parfois du temps pour comprendre où il va parce que nous sommes souvent déconcertés, mais il nous convainc complètement. Par contre, comme je l'ai lu dans ses *Écrits inédits et oubliés* publiés chez Olms, il n'a pas grandi avec la confiance que peut donner un environnement favorable. Il a appris la musique tard, et vite. C'est sans doute de la confiance qui lui manquait pour faire aimer sa musique et pour la faire jouer, et il a très vite renoncé à se battre pour cela, ou pour faire publier sa musique.

AK : La seule œuvre qui s'est imposée, ce sont ses quintettes à vent, parce que c'était un genre nouveau qui s'est ensuite pérennisé ; de sorte que Reicha a été perçu comme un point de départ à l'intérieur de ce répertoire. C'est d'ailleurs pour cela qu'on a publié et que l'on joue encore ses quintettes. Mais on ressent parfois dans ses œuvres ce relatif manque de confiance en soi, comme s'il n'avait pas vocation à être reconnu.

Or, beaucoup de ses contemporains n'ont pas son talent ni son imagination.

SML : Je crois que les interprètes ont le devoir de réhabiliter ce compositeur ; pas seulement pour ses quintettes à vent, mais pour toutes ses facettes musicales. C'est quelqu'un d'important, un musicien enthousiasmant, notamment par cette ambition de vouloir toujours expérimenter : il est constamment en avance sur son temps.

AK : D'ailleurs, faut-il absolument le comparer aux compositeurs connus ? On a des références et on se demande où l'on pourrait placer Reicha. Et souvent, il se place avant. Et même parmi ses contemporains, on peut se demander s'il a été influencé par des gens aujourd'hui mieux connus, alors qu'il exerçait lui-même une influence sur les autres, peut-être même sur Beethoven...

CC : J'ai joué beaucoup de musique de chambre d'Antoine Reicha et ai remarqué qu'au premier abord, on la trouve trop prolixe, bavarde même, avec beaucoup de répétitions ; or, plus on l'approfondit, plus on y découvre des choses innovantes. Les thèmes, dans ses œuvres, sont séduisants. On s'en rappelle, ce qui n'est pas le cas avec d'autres compositeurs de l'époque comme Méhul ou Cherubini. Cela en fait un compositeur très attachant : on sent chez lui un vrai travail de recherche et une vraie sincérité.

Reicha en 2020

Lorsqu'on se penche attentivement et sans idée préconçue sur les compositions d'Antoine Reicha, et qu'on en mesure la qualité et l'originalité, on se demande pourquoi son œuvre a connu un destin si étrange et pour le moins inhabituel dans l'histoire de la musique : pourquoi un compositeur si inventif et à l'évidence si doué n'a-t-il pas reçu de la postérité un peu de la célébrité octroyée à quelques-uns de ses contemporains ? Le génie de Beethoven était-il à ce point écrasant qu'il devait rejeter dans l'ombre la plupart de ses contemporains, et notamment un compositeur comme Reicha, né la même année que lui ? Ou est-ce parce que Reicha, peu doué pour faire la promotion de ses œuvres, renonça à partir d'un moment donné à se battre afin qu'on le joue et le publie ? Ainsi aurait-il finalement abandonné toute quête de reconnaissance pour ses compositions au profit de son œuvre de théoricien, qui eut en son temps un impact réel, composant sans relâche certes, mais sans éprouver la nécessité d'être joué.

Cette histoire fascinante et peu courante d'une musique exceptionnelle mais écrite en partie pour soi-même est curieusement entrée en résonance avec notre projet d'enregistrement des deux symphonies concertantes. Nous fûmes en effet confrontés à des vents contraires. Alors que les deux œuvres devaient être enregistrées ensemble en mars 2020 à la suite d'un concert à Genève, nous ne pûmes faire que la première et le lendemain, la pandémie

de Covid-19 prenait le contrôle des frontières en Europe, ainsi que des salles de concerts et des studios d'enregistrement, de telle sorte que notre projet semblait ne jamais devoir se réaliser. Reicha était à nouveau réduit au silence.

C'est en juin 2020, en marge d'un concert au programme bouleversé et dont la tenue avait quelque chose de miraculeux, étant donné le contexte de la pandémie, que la *Symphonie concertante pour deux violoncelles* a pu être enregistrée. Le hasard des confinements et du calendrier a voulu que pour la plupart des musiciens de Gli Angeli Genève, le dernier concert avant que ne tombe le lourd rideau du coronavirus ait été celui de mars, et le premier après trois mois de silence celui de juin. Pour nos retrouvailles, il fallait travailler masqués et maintenir une distance très inhabituelle entre les membres de l'orchestre – plus question d'un seul pupitre pour deux violonistes par exemple ; mais nous pouvions refaire de la musique, recommencer à exercer notre métier.

Nous resterons tous frappés, en cette année si étrange, par la nature de cette longue parenthèse, que nous avons ouverte puis refermée avec la musique de Reicha.

Stephan MacLeod

Chouchane Siranossian, violon

Chouchane Siranossian est aujourd'hui une des plus grandes virtuoses de la scène baroque internationale, autant en récital soliste qu'aux côtés de nombreux orchestres prestigieux. Sa maîtrise de l'instrument, nourrie de ses recherches musicologiques et de son parcours exemplaire, a fait d'elle une musicienne très recherchée et d'une grande singularité. Elle a étudié le violon avec Tibor Varga, Pavel Vernikov, Zakhar Bron, et la musique ancienne avec Reinhard Goebel, avec qui elle s'est régulièrement produite en tant que soliste. Elle participe parallèlement à des créations d'œuvres nouvelles. Des compositeurs tels que Daniel Schnyder, Bechara El-Khoury, Eric Tanguy, Benjamin Attahir, Thomas Demenga lui ont dédié des œuvres.

Chouchane Siranossian joue en soliste aussi bien sur violon moderne que baroque et se produit avec Leonardo García Alarcón, Bertrand Chamayou, Andrea Marcon, Thomas Demenga, Jos van Immerseel, Christophe Coin, Vaclav Luks, Andreas Spering, Rudolf Lutz, Alexis Kossenko, Thomas Hengelbrock, Francois Xavier Roth. Elle est depuis 2015 leader de l'ensemble Esperanza, primé en 2018 d'un Opus Classics.

Ses enregistrements *Time Reflexion*, *In Time* et *l'Ange et le diable* ont été récompensés par de nombreux prix tels que le "Diapason Découverte" ou le prix ICMA (International Classical Music Awards). En 2020 elle doit faire ses débuts en tant que soliste aux BBC Proms à Londres avec les Siècles et Francois Xavier Roth, au festival de Radio France, ainsi qu'à la Philharmonie de Berlin dans le cadre de la Musikfest de Berlin. Chouchane Siranossian joue un violon baroque de Joseph et Antoine Gagliano et un violon de Domenico Montagnana, mis à sa disposition par Fabrice Girardin, luthier à La Chau-de-Fonds.

Alexis Kossenko, flûte

Né à Nice en 1977, Alexis Kossenko est un fin connaisseur de toutes les formes historiques de son instrument : il joue aussi bien la flûte moderne (il est diplômé du CNSM de Paris dans la classe d'Alain Marion et lauréat du Concours Rampal 2000) que la flûte baroque, les flûtes classiques et romantiques, et la flûte à bec. Après avoir été 1er flûtiste de La Chambre Philharmonique (direction Emmanuel Krivine), il occupe la même fonction à l'Orchestre des Champs-Élysées (direction Philippe Herreweghe) et à Gli Angeli Genève (Stephan MacLeod). Il se produit en soliste avec de prestigieux orchestres et sur les plus grandes scènes européennes. Sa discographie comprend les concertos de C.P.E. Bach, Telemann, Vivaldi,

Tartini, Haydn, Touchemoulin, Nielsen, les *Quatuors parisiens* de Telemann, de la musique de chambre de Roussel, Ibert, Caplet, Debussy, Kœchlin, Ravel. En tant que chef d'orchestre, Alexis Kossenko est invité aussi bien par des ensembles baroques que par des formations symphoniques. Il est fondateur et chef des Ambassadeurs, dont les enregistrements ont reçu de multiples récompenses – parmi lesquels le disque Rameau avec Sabine Devieille, Diapason d'Or de l'année 2013. Parmi ses projets, *Le nozze di Figaro* à l'Opéra Royal de Copenhague, *Les Paladins* puis *Les Boréades* de Rameau au Théâtre d'Oldenburg, *Acante & Céphise* et *Platée* de Rameau au Théâtre des Champs-Élysées ou *L'Étoile* de Chabrier à l'Atelier Lyrique de Tourcoing. Alexis Kossenko est nommé directeur musical de la Grande Ecurie et la Chambre du Roy à partir de 2020, où il succède à Jean-Claude Malgoire.

Christophe Coin, violoncelle

Soliste, chambriste, chef, pédagogue et chercheur, le violoncelliste Christophe Coin a également associé son nom à plusieurs formations avec lesquelles il a enregistré une cinquantaine de disques : l'Ensemble baroque de Limoges qu'il dirige durant vingt-deux ans jusqu'en 2012 (Victoire de la Musique pour les cantates avec violoncelle piccolo de Bach), et le Quatuor Mosaïques, créé il y a plus de trente ans, qui fait référence dans le répertoire classique viennois (deux Gramophone Awards pour les quatuors de Haydn). Il a aussi enregistré comme soliste avec l'Orchestre des Champs-Élysées, Il Giardino Armonico, The Academy of Ancient Music, le Concentus Musicus, et l'Orchestra Barroca de Sevilla, entre autres. Ses récentes parutions discographiques incluent le volume 3 des concertos de Vivaldi pour la Vivaldi Edition (Naïve Classique/Believe) et un hommage au violoncelliste Auguste Tolbecque pour le centenaire de sa mort (Passacaille). Sa curiosité et son goût pour tous les arts le conduisent à collaborer avec des cinéastes (*La Note bleue* d'Andrzej Żuławski, *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau), des chorégraphes (créations de *Bach Suite* en duo avec Rudolf Noureev en 1984) et des metteurs en scène : *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (2014), *La mort de Tintagiles* de Maeterlinck (2015) et *Le Triomphe de l'Amour* de Marivaux (2018-2019), mis en scène par Denis Podalydès. Passionné par la facture instrumentale et les questions qu'elle pose aux interprètes d'aujourd'hui, Christophe Coin est à l'initiative de colloques et de rencontres autour de l'organologie. Premier prix à seize ans de violoncelle au CNSM de Paris dans la classe d'André Navarra, Christophe Coin apprend plus tard la viole de gambe avec Jordi Savall à la Schola Cantorum de Bâle. Il enseigne actuellement ces instruments dans ces deux institutions.

Davit Melkonyan, violoncelle

Né en 1986 à Erevan en Arménie, Davit Melkonyan termine en 2011 ses études avec mention auprès de Jens Peter Maintz à l'Université des Arts de Berlin. Il est lauréat du Concours International Johann Sebastian Bach de Leipzig et a reçu le prix Artiste en Résidence de la radio allemande Deutschlandfunk en 2012.

Davit Melkonyan est membre fondateur de l'Orchestra Kairos et de l'ensemble Ludus Instrumentalis avec le violoniste Evgeny Sviridov. Il joue en duo avec le violoncelliste Christophe Coin ainsi qu'avec le pianiste Mikayel Balyan. En tant que musicien-chercheur il a donné des conférences à l'institut de recherche musicologique de Berne ainsi qu'au Musée des Instruments de musique de Berlin et au Centre de musique ancienne de Cologne. Davit Melkonyan a enregistré les sonates pour violoncelle et piano de Johannes Brahms et de Bernhard Romberg sur instruments d'époque avec le pianiste Mikayel Balyan (Deutsche Harmonia Mundi), les concertos numéros 1 et 5 de Bernhard Romberg avec la Kölner Akademie sous la direction de Michael Alexander Willens (CPO). Ainsi que les duos op. 33 de Bernhard Romberg pour deux violoncelles avec Christophe Coin à la WDR de Cologne.

Gli Angeli Genève

Gli Angeli Genève a été fondé en 2005 par Stephan MacLeod. Formation à géométrie variable et jouant sur instruments (ou copies d'instruments) d'époque, l'ensemble est composé de musiciens qui mènent des carrières dans le domaine de la musique baroque, mais qui ont la particularité de ne pas être actifs que dans ce domaine-là : ils ne font pas que de la musique ancienne. Leur éclectisme est garant de la fraîcheur de leur enthousiasme. Il est aussi un moteur de leur curiosité.

Dès le début d'une aventure musicale qui pendant plusieurs années s'est concentrée uniquement sur une intégrale des cantates de Bach en concert à Genève, à raison de trois concerts par saison, Gli Angeli Genève a été le terrain des rencontres entre des chanteurs et instrumentistes parmi les plus célèbres de la scène baroque internationale et des jeunes diplômés des Hautes Ecoles de Musique de Bâle, Lyon, Lausanne et Genève.

Reconnu internationalement depuis ses deux premiers disques parus en 2009 et 2010 et qui ont obtenu de nombreux prix critiques, l'ensemble donne aujourd'hui sept ou huit concerts par saison à Genève, dans le

cadre de son Intégrale des cantates de Bach d'une part, d'une série de concerts annuels au Victoria Hall d'autre part, et depuis septembre 2017 dans une nouvelle Intégrale, dédiée aux symphonies de Haydn. Parallèlement, il est sollicité en Suisse et à l'étranger pour y donner Bach, mais aussi Tallis, Josquin, Schein, Schütz, Johann Christoph Bach, Weckmann, Buxtehude, Rosenmüller, Haydn, Mozart, etc. C'est ainsi que ces dernières saisons, Gli Angeli Genève a été en résidence au Festival d'Utrecht et aux Thüringer Bachwochen, et s'est produit également à Bâle, Zurich, Lucerne, Barcelone, Nürnberg, Bremen, Stuttgart, Bruxelles, Milan, Wrocław, Paris, Ottawa, Vancouver ou La Haye. Gli Angeli Genève est un invité régulier des Festivals de Saintes, d'Utrecht, du Musikfest de Bremen ou du Bach Festival de Vancouver. L'ensemble a fait en 2017 ses débuts au Grand Théâtre de Genève et en 2019 au KKL de Lucerne.

L'avant-dernier enregistrement de Gli Angeli Genève pour Claves, *Musiques sacrées du XVII^e siècle à Wrocław*, a obtenu en 2019 le prix ICMA du meilleur disque de musique baroque vocale de l'année et le dernier, *La Passion selon saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach reçoit un accueil enthousiaste, public comme critique, en Suisse et dans le monde.

Stephan MacLeod

Stephan MacLeod est chanteur et chef. Né à Genève, il est le fondateur et directeur artistique de Gli Angeli Genève, un ensemble spécialisé dans les répertoires du XVII^e au XIX^e siècle sur instruments d'époque, il dirige aujourd'hui entre 40 et 50 concerts par an dans le monde, dont un nombre croissant comme chef invité avec des orchestres « modernes ». Il poursuit également avec bonheur sa carrière de chanteur et enseigne le chant à la Haute Ecole de musique de Lausanne (HeMU).

Stephan MacLeod a étudié le violon et le piano avant de se tourner vers le chant, qu'il a d'abord étudié au Conservatoire de Genève, puis avec Kurt Moll à la Musikhochschule de Cologne et enfin avec Gary Magby à la Haute Ecole de Musique de Lausanne. Sa carrière de chanteur a commencé pendant ses études en Allemagne à travers une collaboration fructueuse avec Reinhard Goebel et Musica Antiqua Köln. C'est alors que les portes de l'oratorio s'ouvrent à lui et il chante régulièrement depuis sur les scènes les plus importantes du monde sous la direction de chefs d'orchestre tels que Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Frieder Bernius, Franz Brüggen, Masaaki Suzuki, Michel Corboz, Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Konrad Junghänel, Alexis Kossenko,

Hans-Christoph Rademann, Sigiswald Kuijken, Vaclav Luks, Philippe Pierlot, Helmut Rilling, Rudolf Lutz, Paul Van Nevel ou Jos Van Immerseel, ainsi qu'avec Daniel Harding ou Jesus Lopez Cobos.

Chanteur amoureux de la chanson et de la mélodie, il donne de nombreux récitals mais a également été entendu sur des scènes d'opéra, notamment des productions de La Monnaie à Bruxelles, La Fenice à Venise, ainsi que sur les scènes d'opéra de Genève, Toulouse, Nîmes, Bordeaux, Cologne, Potsdam, Fribourg, Gérone, etc. Depuis 2005 il partage son temps entre sa famille, l'enseignement, ses engagements en tant que chanteur, son ensemble et les invitations à diriger, notamment la musique de Bach.

La discographie de Stephan MacLeod comprend plus de 90 CD, dont un grand nombre primés par la critique.





Bonn and Vienna around 1800: two Sinfonia Concertante by Antoine Reicha (1770-1836)

The two Sinfonia Concertante for Violin and Flute and for two Cellos by Antoine Reicha show an astonishing balance between innovation and reflection. They bear witness to an outstanding virtuosity and art of composition, which revolutionise forms through spectacular, enthusiasm-provoking lines of execution and through novelties of writing that impact their deeper structures. A composer who established a link between the Enlightenment and Romanticism, Vienna and Paris, Joseph Haydn and César Franck (one of the last among his many pupils), Reicha can no longer be reduced to his theoretical and didactic dimension alone: his extensive work, still too little known, continues to surprise us.

The two Sinfonia Concertante by Antoine Reicha recorded here belong to two periods in the composer's life, some fifteen years apart. The first, for violin and flute, dates back to the years spent in Bonn, between 1787 and 1794, where he was employed as a flautist in the orchestra of Prince Maximilian, Elector of Cologne, conducted by his uncle, cellist Josef Reicha. There, the young Antoine met a viola player of his own age, Ludwig van Beethoven. The works composed in Bonn, which according to Berlioz in 1836 "received the most encouraging welcome," were inspired, according to Reicha himself, by listening to "good instrumental and vocal music" and fuelled by the study of composition treatises as well as the works of Handel, Mozart

and Haydn¹. A frenzy seized him then: "Suddenly the passion for composition took hold of me; it was a true fever. My uncle had forbidden me to compose, claiming that I did not have the necessary aptitude and that it would make me lose precious time. The voice of nature was stronger; I was secretly studying it day and night". Precious time no doubt required to study the instruments, including the flute: Reicha reports having once improvised a cadenza in a symphony, which was so appreciated that at each performance of the work, the orchestra waited for him to improvise again. One may therefore wonder if the flute solo part of the Sinfonia Concertante was not intended to show off his virtuoso talents as well; similarly, whether Beethoven might not have taken part in the performance of the Sinfonia Concertante as a viola player; and whether the thoughts exchanged at the time between the two friends might not have been at the origin of the work, at least in part.

The latter is indeed fully accomplished: the vast proportions of the first movement and the unique insertion of a theme and variation during the final Rondo (where there is usually a minor episode) show

¹ In his autobiography, published in his *Écrits inédits et oubliés*, Vol. I, ed. by Hervé Audéon, Alban Ramaut and Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 2011 (bilingual edition, French-German).

from the outset a strong ambition and the fruit of intense study, sometimes to the point of excess. The confidence of the writing, both harmonic and melodic, the skill and originality of the forms, the understanding of the instruments, their possibilities and their interactions give a balanced impression, between stability and surprise, ease of the tonal, harmonic and melodic traits and vagaries. Haydn's influence is noticeable: the melodic and rhythmic pace of the main theme of the *Andante* recalls the efficient economy of means and contrasts typical of Haydn, as well as the lively tone of the chorus of the *Rondo*.

The invasion of Bonn by French troops prompted Reicha to leave for Hamburg in 1794. From there, he went to Paris in 1799, in the hope of having his operas performed there, then on to Vienna in 1802, where he stayed until 1808 (the year he returned to Paris, which he was never to leave again). One of the reasons for this trip to Vienna, where he was able to meet up with his friend Beethoven, was above all to receive advice from Haydn, who at the time enjoyed immense fame as a composer and was frequently performed in Paris, particularly appreciated for his symphonies. Reicha was to spend a lot of time with him during his stay in Vienna and introduce him to many great musicians who were passing through.

Upon his arrival, Reicha was to find that the music of Haydn and Mozart was already out of fashion: "We know that good and genuine instrumental music was created in Vienna by Haydn and Mozart. By constantly

performing and hearing it, people in Vienna were already jaded by it at the beginning of 1800. It was being superseded by another kind of instrumental music that was more or less baroque." Reicha's time in Paris undoubtedly contributed to reinforcing Haydn's influence on him and his interest in the *Sinfonia Concertante*, a genre that was born in France in the second half of the 18th century and rapidly spread throughout Europe. He was thus able to offer the Viennese original instrumental works, which differed from the then fashionable taste for quirkiness and revived some excellent models.

It is undoubtedly thanks to Haydn that Reicha was granted a performance of his opera *L'Ouragan* at the home of Prince Lobkowitz. This great patron of the arts, violinist and cellist, had in 1799 converted the largest room of his Viennese palace into a concert hall, with space for an orchestra of twenty-four musicians (in a treatise written during his stay in Vienna, Reicha describes the composition of a "usual orchestra" as follows: four to six first violins and as many second violins, three to four violas, as many cellos and double basses). Several copyists' workshops provided him with works by Mozart, Beethoven or Haydn, whose oratorios *The Creation* and *The Seasons* were then supported by the Prince. Cellists Anton Kraft (1749-1820) and his son Nikolaus (1778-1853), after having been in the service of Prince Esterházy together with Haydn, had just entered the service of Prince Lobkowitz in 1802 as musicians of his chapel and *Kammervirtuose* (soloists), often performing as

a duo. It was most likely for them, rather than for the virtuoso cellists Vinzenz Hauschka, Joseph Lincke or Joseph Merk, that Reicha composed his *Sinfonia Concertante* for two cellos. This is corroborated by the quotation, in the central part of the final Rondo (bars 179-186), of a passage from the *Minore* of the Rondo of the concerto in D, Hob. VIIb:2 (bars 119-126), composed by Haydn in 1783 for Kraft and attributed to the latter for a long time:



J. Haydn, Minore from the Rondo of the Cello Concerto, Hob. VIIb:2, solo cello part, bars 119-122.



A. Reicha, Rondo from the Sinfonia Concertante for two cellos and orchestra, solo cello part I, bars 179-182.

The only manuscript of the *Concertante*, dated 1807, was kept in the vast music library of the Lobkowitz family, now in Prague. It thus corresponds to the return from a trip by Reicha to Leipzig, undertaken in 1806, during which he could have passed through Raudnitz on the Elbe (Roudnice), north of Prague, where the prince owned a castle. Back in Vienna, Reicha tells us that he started to “compose [again] from scratch”, that is to say, to begin by “writing a few fugues,

which gave me [...] the taste for doing something completely different afterwards”. The work belongs to the astonishing quantity of works produced at that time: “Once I [...] got started, imagination and verve were tireless in me. Ideas presented themselves so fast that it was impossible for me to write them down quickly enough to prevent losing some of them. Never was I more successful than by making combinations and concepts that my predecessors had not made: my faculties and my soul seem to multiply in such cases”. Among the original and difficult works of this Viennese period, Reicha mentions his string quintets, of which those with solo cello, however, do not reach the degree of difficulty of the *Concertante*.

The monumental *Allegro* follows the general framework of a concerto sonata form. It consists of large sections at the beginning, with variations in their repeats, and shorter alternations between soloists and orchestra, achieving an increasingly concise effect that makes the form lighter. The sequence of clearly defined, contrasting and identifiable motifs helps to memorise and identify them, thus ensuring the unity of the movement. The declamatory style of the soloists, who occasionally interact as if in a recitative, brings them closer to the actors of a large theatrical scene. The orchestration is varied and very elaborate, both in the use of the winds and their association with the strings, and in the accompaniments, creating a texture that is fully expressed by the period instruments. The epic breath that drives this unusually long movement (640 bars) is coupled with

a previously unheard-of choice: starting the work in a different key from the main one. The first tutti, in C major, only gives way to the main key of E major at the beginning of the lyrical central theme, played by the oboe and horn solos an octave apart (bar 51), after a whirlwind of modulations during which the key of E minor is addressed several times; it is this key that concludes the first tutti, 102 bars long.

The Largo, in F major, has the usual accompaniment of the orchestra's strings enriched by the complete range of winds to progressively support the lyrical soaring of the soloists. It provides a salutary pause for breath before the final dancing Rondo, in E major, with its hunting style painted by the calls of the horns echoed by the soloists. Reflections on modulations as a means of renewing musical art was then at the heart of the composer's preoccupations. In his *Trente-six Fugues* published in Vienna in 1804, Reicha suggested using the five "relative" tones of a major scale in order to create "relative cadenzas" whose interest was to "always leave musical phrases to be desired, which would then have to follow them". This novelty in the "sequencing and treatment of key signatures" is presented as a "progress" of art in his *Philosophical and Practical Observations on Music*, in which he goes so far as to criticise the predictable nature of the rule that states that the first part of a piece should be concluded in the dominant key, believing that "there is a necessary need for art to try everything that is appropriate to its nature". This modulation "secret" should make it possible to open

up a "new era", favourable to the progression of human feelings, art, society and happiness. However, Reicha also condemned the abuse of this process and warned against "offending the nature of our feelings". He was thus led to write, around 1813, in his essay *Sur la musique comme art purement sentimental*, that "modulations are only a means to avoid the monotony of scales and not an end in itself. Wanting to constantly shine through it shows ignorance and a faulty taste for art. Palestrina, Handel, Jomelli, Seb. Bach and so many other great masters created masterpieces, and used only the most natural ones. Why try inventing another art?" In the same text, Reicha explained how such innovations could be moderated: the rule of unity, "which makes a piece of music a whole, whose parts are linked together in a natural way, where ideas follow one another rationally, and are not randomly chosen". Even in a melody, "it is this unity that demands, more than anything else from the composer, secure and subtle tact, and a perfectly practised sense of feeling. This is where Haydn is an incomparable model".

In the genre of the Sinfonia Concertante, which he first developed with his uncle Josef in the 18th century, Reicha immediately proved to be innovative with an original conception of form, which he continued to expand thanks to new writing techniques, partly set out in his theoretical writings but mainly stemming from his experience as a composer.

With the performers, about the works *(Interviews by Philippe Albèra)*

On the virtuosity and character of the two Concertantes

Chouchane Siranossian: What is striking about the Concertante for two Cellos is that the solo parts are much more demanding than those of the Concertante for Flute and Violin, even though Reicha was a flautist and violinist.

Alexis Kossenko: Yes, it's obvious that he had perfect knowledge of flute technique. He wrote traits that are very impressive but that are not so difficult. For us, the difficulty is often linked to key signatures; but G major is comfortable and with good technique, there won't be any surprises. In his day, however, people began to write pieces that were daunting and not within everyone's reach, whereas the two Sinfonia Concertante had to be easily accessible to the listener: they were meant to be entertaining. This aspect of entertainment still predominates in the *Concertante for Flute and Violin*. Only the brief interventions in the minor key in the third movement are slightly unusual.

Stephan MacLeod: Yes, in this Concertante, there is a lot of second-degree and sense of humour, you can tell that it's written to please. The one for two cellos is more elaborate, more tortured.

AK: More ambitious too, and the entertaining aspect is less present, almost solely in the last movement. It is sumptuous too. Listening to it, I feel that we

are rediscovering a true masterpiece. The incredible idea of starting an E minor piece in C major takes the listener on a journey that is far from what was originally planned.

Christophe Coin: It is also very lyrical! The solo parts are obviously influenced by the vocal writing of operas, which was common at the time.

SML: Getting his operas performed was his ultimate goal in those years. Even the orchestra sings constantly. Some sections remind me of Dvořák or Smetana, as if a Bohemian identity was in his genes, even though at the age of thirty he claimed that he could no longer speak Czech

CC: In his Viennese period, Reicha is said to have composed a Cello Concerto on Russian themes (1803), now unfortunately lost. The quintets with concertante cello, or the Trio for Three Cellos are also very virtuosic for the instrument, which he knew well. Complex bow articulations, already present in Duport's work, can be found in all his works, for example the following one :



A. Reicha, Concertante for Two Cellos and Orchestra, Allegro non troppo, bar 531, solo cello part II

Davit Melkonyan: But Reicha's virtuoso features for the cellos do not correspond to the contemporary logic of the approach to the instrument, contrary to what we see in Romberg's work for example, especially in the positions of the higher notes. Romberg's writing is also very virtuoso but with a fingering logic that works very well on the cello, whereas Reicha is not very idiomatic.

CC: The fingering found in the score, if it is indeed his, shows that Reicha frequently used changes of position directly by the thumb, as with Anton Kraft, dedicatee and possible performer of the work. Contrary to other composers who made it necessary to change from one string to the other, Reicha often used a cantabile that required staying on the same string, which was rather the prerogative of late 19th century cellists. In this respect, he is a precursor, and even revolutionary in the technique of the instrument.

ChS: In the Concertante for Violin and Flute, he also plays on virtuosity, but it is a virtuosity that is not impossible. There is only one really technically demanding place, with unusual string leaps, which will be found later in the French repertoire.

AK: And for the listener, the passage you mention is not the most impressive, although it is the most difficult to play.

ChS: Yes, for the violin, the piece is generally not very difficult, but it is not so easy to sight read either.

AK: An idea I had never encountered before Reicha is having the flute play one or two octaves below the violin. It overturns the natural hierarchy of instruments, and it adds a very convincing colour.

CC: His way of organising the dialogue between the soloists and the orchestra is interesting. With the two soloists at his disposal, Reicha repeats the motifs twice at first, then he condenses them. It is a procedure often found in the concertos of C.P.E. Bach, which allows to maintain tension while breaking the monotony.

SML: That's where the two cellos exchange a languid, wistful theme, made up of motifs that the soloists exchange and repeat, and all of a sudden, all these motifs are taken up again and put end to end, without repetition. It's a kind of affirmation, but one that tends towards serenity, like a move towards appeasement, which is the scheme of the whole of the first movement. There is in these works an extraordinary mastery of discourse and form.

CC: Unlike Haydn, his role model, Reicha does not write a cadenza before the final tutti; just an *ad libitum* towards the beginning of the movement.

DM: But he suggests one at the end of the second movement! And while usually horns, at least, are excluded from the slow movements, Reicha uses the full harmony, and the bassoon sets the rhythm for the whole of the beginning of the theme. The

hunting motifs in the last movement may be more conventional, but the coda remains surprising!

About the instruments

AK: At that time, the flute was beginning to assert itself in the orchestra and the use of keys became widespread. Not so much for virtuosity - as probably many virtuosos didn't feel the need for it - as to obtain equal strength in all the tempered tones and semitones. Here I'm playing a standard eight-key model dating from about 1795.

CC: For our part, we have chosen two cellos from Nicolas Lambert's Parisian workshop (second half of the 18th century), in their original state. I sometimes have the opportunity to play a cello by Geissenhof, the best violin maker in Vienna at the time of Beethoven. The assembly is very close to that of the Lamberts. The generously thick soundboards require gut strings of fairly strong calibre; the balance of the original construction gives them a similar clarity of sound and transparency of articulation.

DM: Reicha's writing often exceeds the limits of the fingerboard, which is shorter than the modern one. To compensate for this lack of support, Romberg recommended in his Treatise to pull the string a little sideways, which gives a sound close to the harmonic note. He in fact mentioned this in the

context of a comment on Duport's playing that you mentioned earlier¹. This method is still used on some traditional non-European instruments.

ChS: The bow is essential. Tourte's final model, which became popular throughout Europe at the beginning of the 19th century, has a good balance between tip and heel, thanks to a more solid head, which allows the sound to be equal along the entire length of the stick. For the concertante I have chosen a lighter bow, which probably belonged to the Italian virtuoso Campagnoli and with which the up- and down-bows are still very distinct.

About Reicha's music

SML: One constantly sees in these two works how brilliant a musician Reicha is, and how fluid and smooth his writing is; there is nothing clumsy in these pieces, whereas I think we all expected to encounter weaknesses here and there, or compositional choices that would better explain why Reicha is not more famous today. The form certainly has something disproportionate about it, which sometimes forces us to take time to understand where it is going because we are often

1 «Louis Duport (...) diverted the string sideways, from the right to the left, which also produced a kind of flageolet sound; and in this way he executed entire passages of music with great success». B. Romberg in *Méthode de violoncelle*.

disconcerted, but we are totally convinced by it. On the other hand, as I read in his Unpublished and Forgotten Writings published by Olms, he did not grow up with the confidence that a favourable environment can give. He learned music belatedly, and quickly. He probably lacked the confidence to make people love his music and get it performed, and he soon gave up fighting for that, or to get his music published.

AK: The only work that stood out were his wind quintets, because it was a new genre that later became established; so Reicha was seen as a precursor within this repertoire. And that's why his quintets were published and are still being performed. But one sometimes feels in his works this relative lack of self-confidence, as if he had no vocation to be recognised. And yet, many of his contemporaries lack his talent and imagination.

SML: I believe that the performers have a duty to rehabilitate this composer; not only for his wind quintets, but for all his musical facets. He is an

important person, an inspiring musician, especially because of his constant desire to experiment: he is consistently ahead of his time.

AK: Moreover, must we absolutely compare him to known composers? We have references and we wonder where we should position Reicha. And yet he is often ahead of them. Even among his contemporaries, one wonders if he was influenced by people who are better known today, whereas he himself exerted an influence on others, perhaps even on Beethoven...

CC: I have played a lot of Antoine Reicha's chamber music and have noticed that, at first glance, you find it too rich, talkative even, with a lot of repetition; but the more you delve into it, the more you discover innovating things. The themes, in his works, are appealing. They are easily remembered, which is not the case with other composers of the time such as Méhul or Cherubini. This makes him a very endearing composer: you can sense in him a genuine effort of research and true sincerity.

Reicha in 2020

When you look closely and without preconceived ideas at Anton Reicha's compositions, and measure their quality and originality, you wonder why his work has met such a strange and unusual fate in the history of music: why did such an inventive and obviously gifted composer not receive some of the fame granted to some of his contemporaries? Was Beethoven's genius so overwhelming that it cast most of his contemporaries into the shadows, especially a composer like Reicha, who was born the same year as him? Or was it because Reicha, not very gifted at promoting his works, gave up fighting for them to be performed and published? Did he finally give up any quest for recognition for his compositions in favour of his work as a theorist, which had a real impact in his day, composing relentlessly but without feeling the need to be performed?

This fascinating and uncommon story of exceptional music written partly for oneself surprisingly echoed our recording project of the two Sinfonia Concertante. We were indeed confronted with opposing winds. While the two works were to be recorded together in March 2020 following a concert in Geneva, we only could perform the first one while on the next day, the Covid-19 pandemic had taken over European border

control, as well as concert halls and recording studios, so that it seemed that our project would never come to fruition. Reicha was silenced again.

The Sinfonia Concertante for two Cellos was recorded in June 2020, on the occasion of a concert with a modified programme, the staging of which was something of a miracle, given the context of the pandemic. Through the coincidence of confinement and calendar, for most of the musicians of Gli Angeli Genève, the last concert before the heavy curtain of the coronavirus fell was the one in March, and the first after three months of silence the one in June. For our reunion, we had to work with masks on and maintain a very unusual distance between the members of the orchestra - there was no question of a single music stand for two violinists for example; but we could make music again, start practising our profession again.

We will all remain marked, in this strange year, by the nature of this long break, which we opened and then closed with Reicha's music.

Stephan MacLeod

Chouchane Siranossian, violin

Chouchane Siranossian is one of the greatest virtuosos of the international baroque scene today, both in solo recitals and alongside many prestigious orchestras. Her mastery of the instrument, nurtured by her musicological research and her exemplary career, has made her a highly sought-after musician of great singularity. She has studied violin with Tibor Varga, Pavel Vernikov, Zakhar Bron, and early music with Reinhard Goebel, with whom she has performed regularly as a soloist. At the same time, she also performs in premieres of new works. Composers such as Daniel Schnyder, Bechara El-Khoury, Eric Tanguy, Benjamin Attahir, Thomas Demenga have dedicated works to her.

Chouchane Siranossian plays as a soloist on both modern and baroque violin and performs with Leonardo García Alarcón, Bertrand Chamayou, Andrea Marcon, Thomas Demenga, Jos van Immerseel, Christophe Coin, Vaclav Luks, Andreas Spering, Rudolf Lutz, Alexis Kossenko, Thomas Hengelbrock, Francois Xavier Roth. Since 2015 she has been the leader of the Esperanza ensemble, which won an Opus Classics award in 2018.

Her recordings *Time Reflexion*, *In Time* and *L'Ange et le diable* have been awarded numerous prizes such as the “Diapason Découverte” or the ICMA prize (International Classical Music Awards). In 2020 she is scheduled to make her debut as a soloist at the BBC Proms in London with Les Siècles and Francois Xavier Roth, at the Radio France festival, as well as at the Berlin Philharmonic as part of the Berlin Musikfest. Chouchane Siranossian plays a baroque violin by Joseph and Antoine Gagliano and a violin by Domenico Montagnana, placed at her disposal by Fabrice Girardin, violin maker in La Chaux-de-Fonds.

Alexis Kossenko, flute

Born in Nice in 1977, Alexis Kossenko is a fine connoisseur of all the historical forms of his instrument: he plays the modern flute (he graduated from the CNSM in Paris in Alain Marion's class and was a laureate of the Rampal Competition 2000) as well as the baroque flute, the classical and romantic flutes, and the recorder. After having been Principal Flautist of La Chambre Philharmonique (conducted by Emmanuel Krivine), he holds the same position with the Orchestre des Champs-Élysées (conducted by Philippe Herreweghe) and with Gli Angeli Genève (Stephan MacLeod). He performs as a soloist with prestigious orchestras and on the greatest European stages. His discography includes concertos by CPE Bach, Telemann, Vivaldi, Tartini, Haydn, Touchemoulin, Nielsen, Telemann's Parisian Quartets, chamber music by Rousset,

Ibert, Caplet, Debussy, Kœchlin, Ravel. As a conductor, Alexis Kossenko is invited by baroque and symphonic ensembles alike. He is the founder and conductor of Les Ambassadeurs, whose recordings have received numerous awards - among them the Rameau CD with Sabine Devieille, Diapason d'Or in 2013. Among his projects, the *Le nozze di Figaro* at the Royal Opera in Copenhagen, *Les Paladins* then *Les Boréades* by Rameau at the Oldenburg Theater, *Acante & Céphise* and *Platée* by Rameau at the Théâtre des Champs-Élysées or *L'Etoile* by Chabrier at the Atelier Lyrique in Tourcoing. Alexis Kossenko was appointed musical director of the Grande Ecurie et la Chambre du Roy from 2020, where he replaced Jean-Claude Malgoire.

Christophe Coin, cello

Soloist, chamber musician, conductor, teacher and researcher, Christophe Coin has also been associated with several ensembles with whom he has recorded some fifty CDs: the Ensemble baroque de Limoges, which he conducted for twenty-two years until 2012 (Victoire de la Musique for Bach's cantatas with piccolo cello), and the Quatuor Mosaïques, created more than thirty years ago, which is a reference in the Viennese classical repertoire (two Gramophone Awards for Haydn's quartets). He has also made recordings as a soloist with the Orchestre des Champs-Élysées, Il Giardino Armonico, The Academy of Ancient Music, Concentus Musicus, and the Orquesta Barroca de Sevilla, among others. His recent discographic releases include volume 3 of Vivaldi's concertos for the Vivaldi Edition (Naïve Classique / Believe) and a tribute to cellist Auguste Tolbecque on the centenary of his death (Passacaille). His curiosity and taste for all of the arts led him to collaborate with film-makers (Andrzej Żuławski's *The Blue Note*, Alain Corneau's *Tous les matins du monde*), choreographers (creations of Bach Suite in a duo with Rudolf Nureyev in 1984) and directors: Molière's *Le Bourgeois gentilhomme* (2014), Maeterlinck's *La mort de Tintagiles* (2015) and Marivaux's *Le Triomphe de l'Amour* (2018-2019), directed by Denis Podalydès. Fascinated by instrument making and the questions it poses to today's performers, Christophe Coin has initiated symposiums and meetings on the subject of organology. After winning first prize for cello at the age of sixteen at the CNSM in Paris in André Navarra's class, Christophe Coin later learned the viola da gamba with Jordi Savall at the Schola Cantorum in Basel. He currently teaches these instruments at both institutions.

Davit Melkonyan, cello

Born in 1986 in Yerevan, Armenia, Davit Melkonyan completed his studies with honours in 2011 with Jens Peter Maintz at the University of Arts in Berlin. He was laureate of the International Johann Sebastian Bach

Competition in Leipzig and received the Artist in Residence Award of the German Radio Deutschlandfunk in 2012.

Davit Melkonyan is a founding member of the Orchestra Kairos and the Ludus Instrumentalis ensemble with violinist Evgeny Sviridov. He plays in duo with cellist Christophe Coin as well as with pianist Mikayel Balyan. As a musician-researcher he has given lectures at the Institute for Musicological Research in Bern as well as at the Musical Instrument Museum in Berlin and the Center for Early Music in Cologne. Davit Melkonyan has recorded the sonatas for cello and piano by Johannes Brahms and Bernhard Romberg on period instruments with pianist Mikayel Balyan (Deutsche Harmonia Mundi), Bernhard Romberg's concertos Nos. 1 and 5 with the Kölner Akademie conducted by Michael Alexander Willens (CPO), as well as Bernhard Romberg's duos op. 33 for two cellos with Christophe Coin at the WDR in Cologne.

Gli Angeli Genève

Gli Angeli Genève was founded in 2005 by Stephan MacLeod. The ensemble has a variable composition and plays on period instruments (or copies thereof). The ensemble is composed of musicians who pursue careers in the field of baroque music, but who have the particularity of not being solely active in this field: they do not only play early music. Their eclecticism guarantees the vitality of their enthusiasm. It is also a driving force behind their curiosity.

From the beginning of a musical adventure which for several years concentrated solely on the complete Bach Cantatas given in concert in Geneva, with three concerts per season, Gli Angeli Genève has been the setting for encounters between some of the most famous singers and instrumentalists of the international baroque scene and young graduates of the Universities of Music of Basel, Lyon, Lausanne and Geneva.

Internationally renowned since its first two CDs released in 2009 and 2010, which have won numerous critical awards, the ensemble now gives seven or eight concerts per season in Geneva, within the framework of its Bach Cantatas Integrale on the one hand, a series of annual concerts at the Victoria Hall on the other hand, and since September 2017 in a new complete works series dedicated to Haydn's

Symphonies. At the same time, it is in demand in Switzerland and abroad to perform Bach, but also Tallis, Josquin, Schein, Schütz, Johann Christoph Bach, Weckmann, Buxtehude, Rosenmüller, Haydn, Mozart, etc.. In recent seasons, Gli Angeli Genève has been in residence at the Utrecht Festival and the Thüringer Bachwochen, and has also performed in Basel, Zurich, Luzern, Barcelona, Nürnberg, Bremen, Stuttgart, Brussels, Milan, Wrocław, Paris, Ottawa, Vancouver and The Hague. Gli Angeli Genève is a regular guest of the Festivals of Saintes, Utrecht, the Bremen Musikfest and the Vancouver Bach Festival. The ensemble made its debut in 2017 at the Grand Théâtre de Genève and in 2019 at the KKL in Luzern.

Gli Angeli Genève's penultimate recording for Claves, *Sacred Music of the 17th Century in Wrocław*, won the 2019 ICMA prize for best vocal baroque music CD of the year, and its latest, *The St. Matthew Passion* by Johann Sebastian Bach, has been enthusiastically acclaimed by audiences and critics alike in Switzerland and worldwide.

Stephan MacLeod

Stephan MacLeod is a singer and conductor. Born in Geneva, he is the founder and artistic director of Gli Angeli Genève, an ensemble specialising in repertoire from the 17th to 19th century on period instruments. Today he conducts between 40 and 50 concerts a year around the world, including an increasing number as guest conductor with “modern” orchestras. He also happily pursues his singing career and teaches singing at the Haute Ecole de musique de Lausanne (HeMU).

Stephan MacLeod studied violin and piano before turning to singing, which he first studied at the Geneva Conservatory, then with Kurt Moll at the Musikhochschule in Cologne and finally with Gary Magby at the Haute Ecole de Musique de Lausanne. His singing career began during his studies in Germany through a fruitful collaboration with Reinhard Goebel and Musica Antiqua Köln. It was then that the doors of the oratorio opened to him and he has since been singing regularly on the most important stages of the world under the direction of conductors such as Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Frieder Bernius, Franz Brügggen, Masaaki Suzuki, Michel Corboz, Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Konrad Junghänel, Alexis Kossenko, Hans-Christoph Rademann, Sigiswald Kuijken, Vaclav Luks, Philippe Pierlot, Helmut Rilling, Rudolf Lutz, Paul Van Nevel or Jos Van Immerseel, as well as with Daniel Harding and Jesus Lopez Cobos.

A singer in love with song and melody, he gives numerous recitals but has also been heard on opera stages, including productions of La Monnaie in Brussels, La Fenice in Venice, as well as on the opera stages of Geneva, Toulouse, Nîmes, Bordeaux, Cologne, Potsdam, Fribourg, Girona, etc. Since 2005 he divides his time between his family, teaching, his commitments as a singer, his ensemble and invitations to conduct - notably Bach.

Stephan MacLeod's discography includes more than 90 CDs, many of them critically acclaimed.

All English texts have been translated from French by Isabelle Watson.

Recorded in Studio Ernest-Ansermet, Genève (Switzerland), March 6-7 and June 13-14, 2020

ARTISTIC DIRECTION, SOUND ENGINEER , EDITING, MASTERING	Markus Heiland, Tritonus Musikproduktion
DESIGN	Amethys
EXECUTIVE PRODUCER	Claves Records, Patrick Peikert

Special thanks to Hervé Audéon, Florian Guex, Nicolás Duna, Concours de Genève, Les Amis du Concours de Genève, RTS, Actua, Nimrod Ben-Zeev.

Gli Angeli Genève: Florence Voide, production, Frederik Sjollema and Aleksandra Lewandowska, administration

Gli Angeli Genève is supported by: Ville de Genève, République et Canton de Genève, Loterie Romande and private foundations (Geneva)

Editions: © Gli Angeli Genève, Nicolás Duna éditeur (Symphonie concertante pour flûte, violon et orchestre)
Artaria Editions (Symphonie concertante pour deux violoncelles et orchestre)

Cover : Antoine Reicha, Manuscrit de la Symphonie concertante pour flûte, violon et orchestre, Bibliothèque Nationale de France



www.gliangeligeneve.com

© & © 2020 Claves Records SA, Prilly (Switzerland)

CD 50-3011 - Printed in Austria by Sony DADC, Salzburg, November 2020

ANTOINE REICHA (1770-1836)

Symphonie concertante pour flûte, violon et orchestre

1	I. Allegro	16:04
2	II. Andante	5:45
3	III. Rondo. Allegro – Andante – Allegro	8:48

Symphonie concertante pour deux violoncelles et orchestre

4	I. Allegro non troppo	22:54
5	II. Largo	7:39
6	III. Moderato	10:01

ALEXIS KOSSENKO *flûte*
 CHOUCHANE SIRANOSSIAN *violon*
 CHRISTOPHE COIN *violoncelle*
 DAVIT MELKONYAN *violoncelle*

GLI ANGELI GENÈVE
 STEPHAN MACLEOD *direction*

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

