



JEAN-FRANÇOIS HEISSER *direction et piano*  
ORCHESTRE DE CHAMBRE NOUVELLE-AQUITAINE (OCNA)

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

---

**CD1**

**Concerto pour piano n°1 en ut majeur opus 15**

1 Allegro con brio	18'36
2 Largo	9'45
3 Rondo. Allegro scherzando	9'08

**Concerto pour piano n°2 en si bémol majeur opus 19**

4 Allegro con brio	14'29
5 Adagio	9'02
6 Rondo. Molto allegro	6'17

**CD2**

**Concerto pour piano n°3 en ut mineur opus 37**

1 Allegro con brio	17'14
2 Largo	9'59
3 Rondo. Allegro	9'50

**Concerto pour piano n°4 en sol majeur opus 58**

4 Allegro moderato	19'57
5 Andante con moto	5'18
6 Rondo. Vivace	10'29

**CD3**

**Concerto pour piano n°5 en mi bémol majeur opus 73 dit « l'Empereur »**

1 Allegro	20'28
2 Adagio un poco moto	7'10
3 Rondo. Allegro, ma non troppo	10'46



L'interprétation des cinq *Concertos pour piano* proposée par Jean-François Heisser et l'Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine permet d'apprécier l'évolution de l'écriture de Beethoven pendant la dizaine d'années décisives de leur composition, à cheval sur le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle : soit comment le pianiste improvisateur virtuose des deux premiers concertos conçus à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le sillage de Mozart et de Haydn s'affirme compositeur dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle par le troisième *Concerto* pour culminer avec les surprises des deux derniers.

La conception très originale, innovante, de ces CD procède de la vision propre à Jean-François Heisser, en complicité avec son orchestre, qui a choisi d'enregistrer l'ensemble de ces cinq *Concertos* sur instruments modernes mais avec une approche historique, c'est-à-dire au plus près des sources : ils ont donc utilisé les partitions authentiques avec les indications d'interprétation de Beethoven (sans les retouches postérieures effectuées par les éditeurs du XIX<sup>e</sup> siècle) et ils se sont documentés sur les qualités et possibilités

des instruments qui ont servi à la création de ces *Concertos* entre 1796 et 1809, en particulier le piano dont la facture n'a cessé d'évoluer justement en fonction des impératifs de Beethoven.

Cette approche donne une interprétation qui incite l'auditeur à être attentif aux caractéristiques d'écriture de ces cinq *Concertos*.

En premier lieu, le choix des tonalités atteste que Beethoven a conçu ses concertos les uns par rapport aux autres : il est parti des tonalités classiques de *si* bémol majeur (l'op.19) et d'*ut* majeur (l'op.15) pour passer par la tonalité dramatique d'*ut* mineur avec le *troisième Concerto* op.37, puis celle assez rare de *sol* majeur avec le *Quatrième* op.58. Le parcours culmine sur la tonalité héroïque de *mi* bémol majeur avec le *Cinquième* op.73 (tonalité de la *Symphonie héroïque*).

Ensuite, il est possible d'entendre que la composition de l'orchestre varie avec chacun des concertos, Beethoven ayant recours à la différenciation et à la spécificité des timbres pour élaborer sa pensée musicale : le *deuxième*, l'op.19, n'a ni clarinette ni trompette – mais

des cors – ni timbales, tandis que le *Premier* a un orchestre étoffé par des clarinettes, deux trompettes et des timbales, ce qui va être de règle pour les autres, avec intervention de plus en plus marquante des timbales dont le rythme finit par constituer le thème du *Troisième* ou des trompettes conquérantes dans le *Cinquième*.

Enfin, cette vision d'interprétation met en évidence l'évolution de la conception de Beethoven du concerto pour piano : chacun des cinq propose un rapport différent entre piano et orchestre. Si les trois premiers concertos commencent par une longue introduction de l'orchestre - dans l'op.19, le soliste n'entre qu'à la mesure 90, immédiatement très virtuose -, le *Quatrième* apporte une innovation surprenante, car contrairement à l'habitude, c'est le piano seul qui ouvre le premier mouvement par une courte phrase suspensive de cinq mesures « *p dolce* » dans le tempo *Allegro moderato*, entrée en matière surprenante par sa simplicité et son calme qui oriente la perception de l'auditeur et l'invite à se libérer de toute référence à des concertos pour piano antérieurs (dominés souvent par l'exigence de virtuosité). Quant au *Cinquième*, c'est une révolution puisqu'il commence par une cadence en trois épisodes – moment qui jusque là caractérise la fin des mouvements rapides (en général) : cette fois, Beethoven annonce qu'il va faire jouer simultanément deux dimensions musicales, la sonorité de l'orchestre et du piano, et l'écriture, en combinant des motifs dynamiques

et contrastés faits d'accords et de traits rapides. Les constituants sonores sont exposés d'emblée : tout d'abord l'intensité de l'orchestre qui arrache l'attention par un puissant accord « *Tutti* », puis le développement virtuose de cet accord par le piano (arpèges, gammes, trilles) – et cela trois fois de suite jusqu'à ce qu'une cadence parfaite propulse l'arrivée de l'orchestre seul.

Pourtant, vu de l'extérieur, les cinq concertos semblent confirmer le genre mis à l'honneur par Mozart : ils sont constitués de trois mouvements, un mouvement lent intercalé entre deux mouvements rapides, le dernier mouvement étant toujours désigné comme « Rondo ». Mais, une écoute attentive et une approche « historique » introduisent dans la dimension révolutionnaire de l'écriture de Beethoven.

Ainsi, le tempo des premiers mouvements est d'abord « *Allegro con brio* » pour les trois premiers concertos, ce tempo conquérant du jeune pianiste, improvisateur de génie ; puis il devient « *Allegro moderato* » pour le *Quatrième*, ce qui introduit un caractère de plus grande intériorité, et il est tout simplement « *Allegro* » pour le *Cinquième*, ce qui lui confère immédiatement une dimension symphonique : une composition aux connotations grandioses. Les finales sont tous intitulés « Rondo », mais de *Concerto* en *Concerto* le Rondo est difficile à différencier d'une forme sonate, et son parcours ne cesse de se complexifier. Pourtant

l'écriture en est toujours très lisible et simple : traits parallèles aux deux mains, « chant » accompagné d'accords et associé à un orchestre aux timbres expressifs, telle l'introduction de timbales et de trompettes en particulier dès le début du Rondo final du *Cinquième*.

Quant aux mouvements lents, qu'ils soient Adagio, Largo ou Andante, ils atteignent chacun le sommet du lyrisme : caractéristique essentielle de leur grandeur et de leur beauté pour Jean-François Heisser qui insiste sur la densité de l'écriture.

Jalons de l'évolution de l'écriture et de la conception que Beethoven se fait du concerto, chacun des cinq opus possède sa personnalité, révélatrice de leur contexte de composition, historique et affectif. Et chacun offre une solution inédite jusque-là.

L'op.19, publié en 1801 juste après l'op.15, a été remanié à plusieurs reprises : il en existe quatre versions composées entre 1795 et 1800, ce qui témoigne de la difficulté qu'a rencontrée Beethoven pour trouver l'équilibre entre improvisation et composition. D'ailleurs bien des anecdotes qui entourent les premiers concertos concernent l'étonnement devant la partie du soliste réduite à très peu de notes. Ainsi, lors de la création du troisième *Concerto* le 5 avril 1803, le chef d'orchestre Ignaz Xaver von Seyfried qui avait dirigé le concert, raconta que la partition de Beethoven n'était faite que de pages blanches ; le

concert avait été si périlleux que Beethoven prit la peine de remercier Seyfried dès qu'il en eut le temps.

Cette trace de sa pratique d'improvisateur fait partie de la « politique musicale », expression même de Beethoven qui chercha à établir sa réputation par des tournées de concerts - ce qui n'eut lieu qu'au cours de l'année 1796, à Prague, Leipzig, Dresde, Berlin. Lors de chacun des nouveaux concerts, il ajusta l'équilibre général, sans toutefois noter définitivement la partie de soliste : « Pour le concerto, la partie de piano, selon mon habitude, n'était pas écrite dans la partition, je viens seulement de l'écrire ; aussi, en raison de cette hâte, la recevez-vous de ma propre écriture qui n'est pas trop lisible », écrivait-il le 22 avril 1801 à l'éditeur Hoffmeister, donc après le concert du 2 avril 1800 au cours duquel l'un des deux premiers concertos fut joué.

Aspirant à étonner le public mélomane, Beethoven jugeait indispensable de proposer des œuvres inédites : c'est ainsi qu'il n'accepta de publier ses premiers concertos qu'après les avoir mis à l'épreuve lors de concerts publics, « politique musicale » qui lui permettait de trouver l'adéquation entre ce qu'il voulait composer et ses dons d'improvisateur. Sa « politique musicale » visait également à se constituer un répertoire qu'il serait seul à pouvoir assurer et elle était très simple : le concerto était nécessaire au virtuose pour briller dans les concerts destinés à des auditeurs moins cultivés que les mélomanes présents dans

les salons de l'aristocratie ; il ne fallait donc pas qu'il soit livré au public par l'édition avant que le virtuose ne se produise ; d'où l'intention de Beethoven de le garder pour lui en vue d'une tournée de concerts.

Le *Premier*, édité sous le numéro op.15, subit moins de transformations de concert en concert entre 1796 et 1800 : Beethoven arriva à ses fins plus rapidement. Ce *Concerto* op.15 de forme classique manifeste un extraordinaire plaisir à faire entendre des sonorités éclatantes, produites aussi bien par l'orchestre que par le soliste qui exploite au maximum les possibilités sonores du piano.

Et à partir du *Troisième*, le manuscrit témoigne de la maîtrise de Beethoven : le compositeur prend le pas sur le virtuose, même si les traits de virtuosité du piano sont impressionnants. D'ailleurs, c'est le premier *Concerto* dont Beethoven établit au propre la partie de piano pour que son élève Ferdinand Ries puisse le jouer en public le 19 juillet 1804 : il acceptait donc de se déposséder de son œuvre. Désormais, composer lui permettait de se « manifester au monde » de manière plus efficace... d'autant que la surdité inéluctable s'était installée depuis 1802. Signe de cette « nouvelle voie » : ce *Troisième* auquel la tonalité d'*ut* mineur confère un caractère pathétique (comme la *Sonate* op.13 composée en 1798) se termine triomphalement en majeur.

Le *Quatrième* indissociable de la composition de son opéra *Leonore / Fidelio* introduit la tendresse

et la poésie qui, pour Beethoven, sont les qualités constitutives de l'humain. Ce *Concerto* en *sol* majeur, bien que composé dans un certain contexte affectif (une relation amoureuse avec Josephine von Deym, née von Brunsvik), n'en est pas moins une œuvre destinée à mettre un soliste en valeur au cours d'un concert public : il correspond à un genre que Beethoven maîtrise désormais et dont il sait se servir pour produire un effet irrésistible sur son public par son jeu brillant. D'après un récit oral de Czerny, lors de la première exécution (en 1807), Beethoven aurait joué bien plus de notes qu'il n'en avait écrit, - cette habitude qu'il avait d'ornementer à la limite de l'improvisation, il ne supportait pas qu'un autre interprète se le permette, c'est sans doute la raison pour laquelle il apporta des corrections à une partition destinée au pianiste Friedrich Stein qui aurait dû jouer cette œuvre en concert en janvier 1809. Curieusement, du vivant de Beethoven, ce *Concerto* eut si peu de succès qu'il ne fut jamais rejoué à Vienne et ne fut pratiquement pas réédité.

Quant au *Cinquième*, il proclame la liberté conquise de composer comme il le veut. L'idée de composer un nouveau concerto procède du grand concert du 22 décembre 1808 au cours duquel furent créés le *Quatrième Concerto pour piano* ainsi que la *Cinquième* et la *Sixième Symphonie*, et qui se terminait avec la *Fantaisie* op.80 . Les premières esquisses pour ce *Concerto* témoignent

que sur sa lancée, Beethoven poursuivit le travail de recherche : il composa donc le *Concerto* en *mi* bémol majeur à un moment où il avait une grande conscience de son génie novateur, et où la rente qu'il avait enfin obtenue de trois aristocrates viennois le libérait de toute obligation professionnelle imposée pour gagner sa vie. Outre le lien avec ce grand concert, l'autre donnée, souvent évoquée, à prendre en compte pour apprécier la facture de ce *Concerto*, est la situation de guerre qui s'impose en Autriche à nouveau à partir d'avril 1809 (après la première occupation napoléonienne de 1805). Beethoven, obligé de rester à Vienne, a psychologiquement beaucoup souffert du siège de la ville et de sa « destruction sauvage ». Pourtant, malgré les connotations guerrières qu'il est facile d'associer aux sonorités explosives de la partition, plus que de la guerre réelle, c'est du combat de Beethoven compositeur dont il est, avant tout, question : d'un Beethoven bien décidé à proclamer que les « progrès dans l'art » peuvent être éclatants et prendre l'allure d'un combat victorieux et que le grand orchestre associé à sa virtuosité pianistique peut être à l'origine d'une composition déroutante et de grande ampleur.

Ce « grand » *Concerto* conserve l'organisation traditionnelle en trois mouvements, mais tous les éléments qui le constituent sortent du schéma habituel, découlant avant tout de l'accent mis par Beethoven sur les potentialités du matériau sonore : un grand orchestre (sans trombones, mais avec

des cors, des trompettes et des timbales) et un piano virtuose capable de parcourir un immense clavier de toutes les manières possibles. Victoire du compositeur, confirmée par les modalités de sa création en public : pour la première fois de la vie de Beethoven, ce concerto ne fut pas créé par lui au piano mais fut sans doute exécuté par Friedrich Schneider pour la première fois le 28 novembre 1811 à Leipzig lors du septième concert du Gewandhaus.

En rendant hommage à ce monument que constituent les cinq *Concertos pour piano*, l'interprétation de Jean-François Heisser souligne la double dimension de Beethoven qui garant d'une tradition héritée de Mozart et de Haydn n'a cessé d'avoir une intuition géniale de la musique du futur, celle de Brahms pour rester dans le registre des concertos pour piano.

**Elisabeth Brisson**



**Op.15 (1796-1800)**

*Concerto pour piano n°1 en ut majeur, publié par T. Mollo à Vienne en mars 1801, dédié à la Princesse Anna Luise Barbara d'Erba-Odescalchi*

Allegro con brio, 4/4, *ut* majeur  
Largo, 2/2, *la* bémol majeur  
Rondo. Allegro, 2/4, *ut* majeur

**Op.19 (1795-1800)**

*Concerto n°2 pour piano et orchestre en si bémol majeur, publié en décembre 1801 par Hoffmeister à Vienne et à Leipzig, dédié à Karl Nickl Edler von Nickelsberg.*

Allegro con brio, 4/4, *si* bémol majeur  
Adagio, 3/4, *mi* bémol majeur  
Rondo. Allegro molto, 6/8, *si* bémol majeur

**Op.37 (1800-1803)**

*Concerto pour piano n°3 en ut mineur, édité à Vienne en novembre 1804 au Bureau des Arts et d'Industrie, dédié au Prince Louis Ferdinand de Prusse*

Allegro con brio, 2/2, *ut* mineur  
Largo, 3/8, *mi* majeur  
Rondo. Allegro, 2/4, *ut* mineur / *ut* majeur

**Op. 58 (1805-1806)**

*Quatrième Concerto pour piano et orchestre en sol majeur, publié en août 1808 par le Bureau des Arts et d'Industrie, dédié à l'archiduc Rodolphe*

Allegro moderato, 4/4, *sol* majeur  
Andante con moto, 2/4, *mi* mineur  
Rondo. Vivace, 2/4, *sol* majeur

**Op.73 (1809)**

*Cinquième Concerto pour piano en mi bémol majeur, publié à Leipzig chez Breitkopf & Härtel en février 1811, dédié à l'archiduc Rodolphe*

Allegro, 4/4, *mi* bémol majeur  
Adagio un poco moto, 2/2, *si* majeur  
Rondo. Allegro, ma non troppo, 6/8, *mi* bémol majeur



## JEAN-FRANCOIS HEISSER

« Artiste complet », l'expression prend tout son sens avec **Jean-François Heisser**, pianiste, chef d'orchestre, pédagogue à la vaste culture et à la curiosité sans cesse en éveil. Né à Saint-Etienne, il est l'héritier de Vlado Perlemuter, Henriette Puig-Roget et Maria Curcio. Il a lui-même enseigné le piano de 1991 à 2016 au **Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris**. Parmi ses disciples on peut citer Bertrand Chamayou et Jean-Frédéric Neuburger avec lesquels il entretient une relation de grande complicité musicale.

Son activité est aujourd'hui partagée entre une carrière de **soliste**, de **directeur musical de l'Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine** (depuis 2000), de **chef invité**, et aussi de **directeur artistique** pour différentes structures et programmations de premier plan. **Sa discographie** compte plus de 40 enregistrements : après le grand succès des œuvres de Paul Dukas (Diapason d'or de l'année) il collabore avec Erato (Coffret de 6 CD consacrés au répertoire espagnol, Schumann, Brahms, Saint Saëns, Debussy, etc.) puis Naïve (Beethoven, Brahms) et Praga Records (Weber, Berg, Manoury, Bartók...). Il enregistre aujourd'hui essentiellement pour Mirare avec l'Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine (Fallà, *Wien 1925*, Dubois, *American Journey*) et les *Musicales Actes Sud* (Albéniz, Mompou).

**Soliste**, il joue sous la direction des plus grands chefs tels que Janowski, Tilson Thomas, Segerstam, Krivine, Mehta, Plasson, Roth etc. avec, entre autres, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, l'Orchestre National de France, Les Siècles... Il se produit beaucoup en **recital** avec une prédilection pour Beethoven (sonates, *Variations Diabelli* etc.), Brahms, Chopin, le répertoire espagnol (Albéniz, Fallà, Granados, Mompou) et bien sûr les grands compositeurs français d'hier et aujourd'hui. Outre les grands concertos et les pièces majeures du répertoire pianistique, il a beaucoup défendu les **œuvres du XX<sup>ème</sup> siècle et la création contemporaine** : *Turangalîla-Symphonie* et *Des Canyons aux Étoiles* d'Olivier Messiaen sous la direction de Mehta, Janowski ou Segerstam ; *Klavierstücke*, *Mantra* et *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen ; création, entre autres, des *concertos pour piano de Gilbert Amy* et de Nguyen Thien Dao, ainsi que de trois œuvres majeures de Philippe Manoury : *La Ville*, *Veränderungen* pour piano seul et *Terra Ignota* pour piano et 22 musiciens. Son exigence d'interprète le conduit à jouer régulièrement sur **pianos historiques** (Weber : *Les quatre Sonates* - Praga Records). Avec le chef François-Xavier Roth et son orchestre « Les

Siècles », il alterne claviers modernes (les trois *concertos* de Bartók) et instruments d'époque (Saint-Saëns et Brahms).

**Chambriste, Jean-François Heisser** parcourt tout le répertoire avec des partenaires tels que les Quatuors Ysaÿe, Lindsay et Pražák. Si son enregistrement des sonates de Bartók avec Péter Csaba (Praga) demeure aujourd'hui incontournable, il a aussi beaucoup défendu le répertoire à 4 mains et 2 pianos, avec notamment G. Pludermacher, M.J. Jude et J.F Neuburger, n'hésitant pas à réaliser de magnifiques transcriptions pour deux pianos dont celle du *Sacre du Printemps* ou encore de la *Symphonie fantastique*.

**Directeur musical**, il développe depuis 2000 le projet de l'**Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine** qu'il a hissé au plus haut niveau des formations de chambre françaises, ainsi qu'en attestent les enregistrements réalisés pour le label Mirare. La version primitive de *L'Amour sorcier* de Falla et le *Kammerkonzert* de Berg, salués unanimement par la presse, sont désormais des références.

**Directeur artistique**, sa complicité avec les Editions Actes Sud l'a conduit à assurer la programmation des Soirées Musicales d'Arles. A partir de 2015, il est conseiller artistique du Festival de l'Orangerie de Sceaux. Enfin, pour

perpétuer l'œuvre et le souvenir de son maître Vlado Perlemuter, interprète « historique » des grands compositeurs français, **Jean-François Heisser** est Président de l'**Académie internationale Maurice Ravel**, haut lieu de formation de jeunes talents. Il préside le festival Ravel en Nouvelle-Aquitaine depuis août 2017.

## ORCHESTRE DE CHAMBRE NOUVELLE-AQUITAINE (OCNA)

L'Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine (OCNA) est une formation qui propose, depuis sa création en 1981, un format spécifique de 45 à 50 musiciens, adapté aux répertoires les plus variés et les plus aventureux, de Mozart et Haydn à la création contemporaine.

Placé sous la direction artistique du chef et pianiste Jean-François Heisser depuis 2000, l'orchestre façonne son style à travers une programmation audacieuse. Sa qualité musicale unanimement reconnue lui permet d'inviter régulièrement les grands solistes qui font l'actualité : Nicholas Angelich, Renaud Capuçon, Bertrand Chamayou, Augustin Dumay, David Guerrier, Gary Hoffman, Vincent Peirani, François Salque, Nemanja Radulović, Xavier de Maistre, Marc Coppey... L'identité de l'OCNA s'est construite également autour de l'invitation de chefs d'orchestre reconnus : Marek Janowski, François-Xavier Roth, Arie van Beek, Louis Langrée, Jean-Jacques Kantorow, Jean-François Verdier, Fayçal Karoui, Xu Zhong etc. La nouvelle génération de chefs en pleine ascension est également extrêmement présente : Marzena Diakun, Nicolas Simon, Adrien Perruchon, Dylan Corlay. La mission de découverte de nouveaux talents procure à chaque moment musical un plaisir partagé par le public et les musiciens.

Résident du Théâtre Auditorium de Poitiers, cet orchestre itinérant et proche de son territoire

est présent dans les grandes villes comme dans les plus petites communes. Si Poitiers est son port d'attache, il tisse également des liens de fidélité avec les grandes salles parisiennes – Opéra Comique, Cité de la Musique, Radio France, Seine Musicale, Bouffes du Nord – et les grands festivals – La Roque d'Anthéron, Saintes, Berlioz, Messiaen, Abbaye de l'Épau, La Folle Journée.

Le concert inaugural de la première édition du Festival Ravel en Nouvelle Aquitaine a été l'occasion de rebaptiser l'Orchestre Poitou-Charentes en Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine.

Engagé dans sa région pour offrir la musique au plus grand nombre, l'Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine porte également au cœur de sa philosophie un engagement social et solidaire qui le mène à la rencontre de nouveaux publics et de la jeune génération.

Avec l'ambition que la musique dite « savante » soit accessible à tous, il revendique une action culturelle riche, innovante alliant pratique musicale et rencontre avec les artistes et les œuvres. Sa politique discographique originale et ambitieuse, en exclusivité avec le label Mirare, est marquée par la sortie, en 2017, de l'intégrale des cinq concertos pour piano de Beethoven dirigés et joués par Jean-François Heisser.



The interpretation of the five concertos presented by Jean-François Heisser and his chamber orchestra offers an insight into the evolution of Beethoven's style during the decisive ten years or so over which he composed them, on the cusp of the eighteenth and nineteenth centuries. In short, it demonstrates how the improvisatory virtuoso pianist of the first two concertos, conceived at the very end of the eighteenth century in the tradition of Mozart and Haydn asserted his credentials as a composer in his own right with the Third Concerto in the first years of the nineteenth century, before reaching a summit with the surprises of his last two works in the genre.

The highly original and innovative conception of this set derives from the individual vision of Jean-François Heisser, in intimate rapport with his orchestra, who has chosen to record the complete concertos on modern instruments but with a historically informed approach, that is to say, keeping as closely as possible to the sources. They have therefore used the authentic scores with Beethoven's own performance and

expression marks (eschewing the later revisions of these by nineteenth-century publishers) and have researched the characteristics and possibilities of the instruments that would have been used for the first performances of the concertos between 1796 and 1809, more especially the piano, the technical characteristics of which developed continuously at the time, stimulated to a large extent by Beethoven's demands.

This approach has resulted in an interpretation that encourages the listener to pay special attention to the stylistic features of the concertos.

In the first place, the choice of keys shows that Beethoven conceived his concertos in relation to each other: he began with the Classical tonalities of B flat major (op.19) and C major (op.15), moving on to the dramatic key of C minor with the Third Concerto op.37, then to G major (fairly rare at the period) with the Fourth, op.58, and finally the heroic E flat major of the Fifth, op.73 (the key of the *Eroica* Symphony).

Secondly, it is possible to perceive that the orchestral scoring varies with each of the concertos, for Beethoven makes use of differentiation and

specificity of timbres to elaborate his musical ideas. The first concerto to be written, 'no.2' op.19, has neither clarinets nor trumpets and drums, limiting its brass section to two horns, while the orchestra of the second in order of composition ('no.1', op.15) is bolstered by two clarinets, two trumpets and timpani. These forces were to be the norm for the others, but with increasingly prominent roles for the timpani, whose rhythm ends up becoming the dominant thematic element of Concerto no.3, and the trumpets, all-conquering in no.5.

Finally, this interpretative vision throws the development of Beethoven's conception of the piano concerto into relief: each of the five presents a different relationship between piano and orchestra. While the first three concertos begin with a long orchestral introduction – in op.19, the soloist does not enter until bar 90, immediately striking a note of virtuosity – the Fourth brings a surprising innovation, for contrary to custom, it is the piano alone that introduces the first movement with a short suspensive phrase of five bars marked 'p dolce' in Allegro moderato tempo; an opening gambit surprising in its simplicity and calm that orients listeners' perceptions, inviting them to free themselves of all reference to earlier piano concertos (often dominated by the demands of virtuosity). The Fifth Concerto, for its part, represents a revolution, since it begins with a cadenza in three sections – a device that had hitherto been characteristic, in general, of the conclusion of fast movements. This time, Beethoven announces

that he will play simultaneously on two musical dimensions, orchestral and piano sonority and compositional style, by combining dynamic and contrasted motifs built on chords and fast runs. The constituent elements are stated at once: first the intensity of the orchestra, which seizes the attention with a powerful tutti chord, then the virtuosic amplification of that chord by the piano (arpeggios, scales, trills) – a process reiterated three times until a perfect cadence propels us into the orchestral exposition.

Seen from the outside, the five concertos seem to consolidate the genre brought to prominence by Mozart: they are made up of three movements, a slow one between two fast ones, the latter of which is invariably designated 'Rondo'. But attentive listening and a 'historical' approach can help us to understand the revolutionary dimension of Beethoven's style.

For example, the tempo marking of the first movements is initially 'Allegro con brio' for the first three concertos, the swaggering tempo of the young pianist and improviser of genius; then it becomes 'Allegro moderato' for the Fourth, which introduces a character of greater inwardness, and is simply 'Allegro' for the Fifth, which immediately confers a symphonic dimension: a composition with grandiose connotations.

The finales are all entitled 'Rondo', but from one concerto to another the rondo becomes increasingly hard to differentiate from sonata

form, and its trajectory grows ever more complex. Nevertheless, the piano writing is always very transparent and straightforward: parallel runs in the two hands, melodic lines accompanied by chords and combined with an orchestration characterised by the expressive use of timbre, as with the introduction of trumpets and drums from the start of the concluding Rondo of no.5. As to the slow movements, whether marked 'Adagio', 'Largo' or 'Andante', each of them attains great heights of lyricism: an essential aspect of their grandeur and beauty for Jean-François Heisser, who emphasises the density of the writing.

The five piano concertos are landmarks in the evolution of Beethoven's style and his conception of the concerto genre. Each of them possesses its individual personality, revealing the historical and affective context of its composition. And each of them offers an unprecedented solution to the question of concertante writing.

The first concerto to be composed, op.19, published in 1801 just after what was actually the second concerto, op.15, now generally known as 'no.1', had been subjected to several revisions: there exist four versions in all, composed between 1795 and 1800, which testifies to the difficulty Beethoven had in finding a balance between improvisation and composition. Indeed, many anecdotes associated with the first three concertos concern eyewitnesses' astonishment at seeing a solo part reduced to very few notes. For example, at the

premiere of the Third Concerto on 5 April 1803, according to Ignaz Xaver Seyfried who conducted the concert, Beethoven's score consisted mostly of blank pages; the concert was so perilous that Beethoven took the trouble of thanking Seyfried as soon as he had a moment.

The improvisatory practice instanced here was an aspect of Beethoven's 'musical policy', an expression he used himself (*Musikalische Politick*). At this time he aimed to establish his reputation by means of concert tours – an ambition not realised until 1796, when he appeared in Prague, Leipzig, Dresden and Berlin. At each new concert he adjusted the overall equilibrium of his concertos, but without notating the solo part in definitive form: 'For instance, as is usual with me, the pianoforte part of the concerto was not written out in the score. I have only written it out now, so that, as I am in a hurry, you will receive that part in my own not very legible handwriting', he wrote to the publisher Hoffmeister on 22 April 1801, some weeks after the concert of 2 April 1800 at which one of the first two concertos was performed.

In his aspiration to amaze the music-loving public, Beethoven deemed it indispensable to present unpublished works: this is why he only agreed to having his first concertos printed after testing them at public concerts, a 'musical policy' that enabled him to strike the right balance between what he wanted to compose and his gifts as an improviser. That 'policy' was also intended to build up a repertory which he would be the only person in



a position to perform. The reasoning behind this was very simple: the virtuoso needed the concerto in order to show his paces in concerts aimed at less cultivated listeners than the music lovers who attended the salons of the aristocracy; hence they must not be offered to the public in published form before said virtuoso had made his effect in live performance; and this explains Beethoven's intention of keeping them for himself with an eye to concert tours.

The second concerto in order of composition, published as op.15, underwent fewer transformations from concert to concert between 1796 and 1800: Beethoven achieved his purpose more quickly. This concerto, still Classical in form, manifests an extraordinary delight in brilliant sonorities, produced both by the orchestra and by the solo part, which exploits the timbral possibilities of the piano to the full.

From Concerto no.3 onwards, the manuscripts testify to Beethoven's mastery: the composer overtakes the virtuoso, even though the virtuoso passages required of the piano are highly impressive. Moreover, this was the first concerto of which Beethoven made a fair copy of the piano part, to enable his pupil Ferdinand Ries to play it in public on 19 July 1804, thereby accepting the principle of relinquishing his work to someone else. From this point on, composition allowed him to 'display himself to the world' more effectively – especially as his deafness had begun its inexorable advance in

1802. One sign of the 'new path' he now followed: this Third Concerto, on which the key of C minor confers a pathetic character (as in the eponymous Sonata op.13 composed in 1798), nonetheless ends triumphantly in the major.

The Fourth Concerto, indissociable from the composition of his opera *Leonore/Fidelio*, introduces the tenderness and poetry which, for Beethoven, are the constitutive qualities of humanity. Although this concerto in G major was written in a specific emotional context (a love affair with Josephine von Deym, née von Brunsvik), it is nevertheless a work intended to showcase a soloist at a public concert: it belongs to a genre of which Beethoven was now wholly master, and which he knew how to utilise in order to produce an irresistible effect on his audience with his brilliant playing. According to an eyewitness account by Czerny, at the first performance (in 1807) Beethoven played many more notes than he had written down. But he could not tolerate this habit of ornamenting to the point of improvisation from any other performer than himself, which is probably why he added corrections to a score intended for the pianist Friedrich Stein, who was scheduled to play the work in concert in January 1809. Oddly enough, this concerto enjoyed so little success in Beethoven's lifetime that it was never revived in Vienna and practically never reprinted.

Finally, Concerto no.5 proclaims the freedom Beethoven had won to compose as he wished.



The idea of writing a new concerto sprang from the mammoth concert of 22 December 1808 that saw the public premieres of the Fourth Piano Concerto and the Fifth and Sixth symphonies, and which ended with the Choral Fantasia op.80. The first sketches for the new piece follow on directly from those for the last-named work: he therefore composed the Concerto in E flat major at a time when he was fully conscious of his innovative genius, and when the pension he had at last obtained from three Viennese aristocrats freed him from any professional obligation to earn a living. Aside from the link with this big concert, the other factor that is often mentioned as being of importance in assessing the style of this concerto is the state of war between France and Austria that applied from April 1809 (following an earlier period of hostilities in 1805). Beethoven, who was obliged to remain in Vienna, suffered greatly in psychological terms from the siege of the city and the 'wild destruction' it entailed. Yet, despite the warlike connotations one may easily associate with the explosive sonorities of the score, we are dealing here less with actual war than with the combat of Beethoven as a composer: a Beethoven determined to proclaim that 'progress in art' can be dazzling and may take the form of a victorious struggle, that the large orchestral forces here combined with pianistic virtuosity may result in a disconcerting, large-scale composition. This 'Grand Concerto', as the title page of the first edition calls it, retains the traditional three-

movement structure, but all its constituent elements depart from the norm, a situation stemming above all from the emphasis Beethoven lays on the potentialities of the sound material: a large orchestra (without trombones, but with horns, trumpets and timpani) and a virtuosic piano capable of traversing an immense keyboard in every conceivable manner. This was the victory of Beethoven the composer, confirmed by the circumstances of the first public performance: for the first time in his life, it was not he who premiered the concerto at the piano. The work's first performance was probably given by Friedrich Schneider, on 28 November 1811, at the seventh Gewandhaus concert of the season in Leipzig.

In paying tribute to the monumental edifice of the five piano concertos, the interpretation of Jean-François Heisser underlines the dual dimension of Beethoven as the guardian of a tradition inherited from Mozart and Haydn who at the same time constantly showed an inspired intuition for the music of the future, pointing forward to Brahms in the genre of the piano concerto.

**Elisabeth Brisson**

*Translation: Charles Johnston*

**Op.15 (1796–1800)**

Piano Concerto no.1 in C major, published by T. Mollo in Vienna in March 1801, dedicated to Princess Anna Luise Barbara Erba-Odescalchi

Allegro con brio, 4/4, C major

Largo, 2/2, A flat major

Rondo. Allegro, 2/4, C major

**Op.19 (1795–1800)**

Piano Concerto no.2 in B flat major, published by Hoffmeister in Vienna and Leipzig in December 1801, dedicated to Karl Nickl von Nickelsberg

Allegro con brio, 4/4, B flat major

Adagio, 3/4, E flat major

Rondo. Allegro molto, 6/8, B flat major

**Op.37 (1800–03)**

Piano Concerto no.3 in C minor, published by the Bureau des Arts et d'Industrie in Vienna in November 1804, dedicated to Prince Louis Ferdinand of Prussia

Allegro con brio, 2/2, C minor

Largo, 3/8, E major

Rondo. Allegro, 2/4, C minor - C major

**Op.58 (1805–06)**

Piano Concerto no.4 in G major, published by the Bureau des Arts et d'Industrie in Vienna in August 1808, dedicated to the Archduke Rudolph

Allegro moderato, 4/4, G major

Andante con moto, 2/4, E minor

Rondo. Vivace, 2/4, G major

**Op.73 (1809)**

Piano Concerto no.5 in E flat major, published by Breitkopf & Härtel in Leipzig in February 1811, dedicated to the Archduke Rudolph

Allegro, 4/4, E flat major

Adagio un poco moto, 2/2, B major

Rondo. Allegro, ma non troppo, 6/8, E flat major

## JEAN-FRANCOIS HEISSER

'An all-round artist': the expression might have been invented for **Jean-François Heisser**, pianist, conductor, pedagogue with a wide range of cultural interests and a constantly inquisitive turn of mind. Born in Saint-Étienne, he is the heir to his teachers Vlado Perlemuter, Henriette Puig-Roget and Maria Curcio. He taught the piano in his turn at the **Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris** from 1991 to 2016. Among his students were Bertrand Chamayou and Jean-Frédéric Neuburger, with both of whom he maintains a close musical relationship.

Today he divides his activities between a career as **soloist, music director of the Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine** (since 2000), **guest conductor**, and **artistic director** for a number of leading structures. His **discography** comprises more than forty recordings: after the great success of his CD of the complete piano works of Paul Dukas (Diapason d'Or of the year), he enjoyed collaborations with Erato (a set of six CDs devoted to the Spanish repertory as well as discs of Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Debussy, etc.), then Naïve (Beethoven, Brahms) and Praga Records (Weber, Berg, Manoury, Bartók, etc.). He now records essentially for Mirare with the Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine (Falla, 'Wien 1925', Dubois, 'American Journey') and Les Musicales Actes Sud (Albéniz, Mompou).

As a **soloist**, he plays under the direction of the foremost conductors, including Janowski, Tilson Thomas, Segerstam, Krivine, Mehta, Plasson and Roth, with such formations as the London Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Royal Philharmonic Orchestra, the Orchestre de Paris, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Orchestre National de France and Les Siècles. He appears frequently in **recital**, with a predilection for Beethoven (the sonatas, the Diabelli Variations), Brahms, Chopin, the Spanish repertory (Albéniz, Falla, Granados, Mompou) and of course the great French composers of past and present.

In addition to the great concertos and other major pieces of the piano repertory, he has been an assiduous champion of the **works of the twentieth century and contemporary music**: Messiaen's *Turangalila-Symphonie* and *Des Canyons aux Étoiles* under the direction of Mehta, Janowski or Segerstam; Stockhausen's *Klavierstücke*, *Mantra* and *Kontakte*; and first performances, among others, of the piano concertos of Gilbert Amy and Nguyen Thien Dao, and three major works by Philippe Manoury: *La Ville* and *Veränderungen* for solo piano and *Terra Ignota* for piano and twenty-two musicians.

His rigorous approach to interpretation has prompted him to perform regularly on **historical pianos** (Weber: the four sonatas – Praga Records; *Konzertstück* – Mirare). With the conductor François-Xavier Roth and his orchestra Les Siècles, he alternates between the modern piano (the three concertos of Bartók) and period instruments (Saint-Saëns and Brahms).

As a **chamber musician**, Jean-François Heisser has naturally played the entire repertoire with such partners as the Ysaÿe, Lindsay and Pražák quartets. While his recording of the Bartók violin sonatas with Péter Csaba (Praga) is still a mainstay of the work's discography, he has also done much to defend the repertoire for piano four hands and two pianos, notably with Georges Pludermacher, Marie-Josèphe Jude and Jean-Frédéric Neuburger, and has not hesitated to make splendid transcriptions for two pianos, notably of *Le Sacre du printemps* and the *Symphonie fantastique*.

As **music director**, he has developed the project of the **Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine** since 2000, raising it to the rank of the finest French chamber orchestras, as is attested by their discs for the Mirare label: their recordings of the original version of Falla's *El amor brujo* and of Berg's *Kammerkonzert*, unanimously acclaimed by the press, are now regarded as benchmarks.

As **artistic director**, his rapport with the publishing house Actes Sud has led him to programme the concert series Les Soirées Musicales d'Arles. Since 2015 he has been artistic adviser to the Festival de l'Orangerie de Sceaux. Finally, in order to perpetuate the work and the memory of his mentor Vlado Perlemuter, a 'historic' interpreter of the great French composers, Jean-François Heisser is President of the **Académie Internationale Maurice Ravel**, a key training centre for young talents.

## THE ORCHESTRE DE CHAMBRE NOUVELLE-AQUITAINE (OCNA)

Since its formation in 1981, the Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine (OCNA) has offered a specific format of forty-five to fifty musicians that is suited to the most varied and adventurous repertoires, from Mozart and Haydn to the creation of contemporary works.

Placed under the artistic direction of the conductor and pianist Jean-François Heisser since 2000, the orchestra has honed its style through a bold programming policy. Its unanimously acknowledged musical quality enables it regularly to invite the leading soloists of the day, among them Nicholas Angelich, Renaud Capuçon, Bertrand Chamayou, Augustin Dumay, David Guerrier, Gary Hoffman, Vincent Peirani, François Salque, Nemanja Radulović, Xavier de Maistre and Marc Coppey. The OCNA's identity has also been built on guest appearances by well-known conductors such as Marek Janowski, François-Xavier Roth, Arie van Beek, Louis Langrée, Jean-Jacques Kantorow, Jean-François Verdier, Fayçal Karoui and Xu Zhong. Nevertheless, the rising generation of young conductors is extremely well represented too, with recent appearances from Marzena Diakun, Nicolas Simon, Adrien Perruchon and Dylan Corlay. The mission of discovering new talents provides moments of musical pleasure shared by audiences and musicians alike.

This itinerant orchestra, in residence at the Théâtre Auditorium de Poitiers, has close links to its territory and is present in both large towns and

even the smallest local communities. Although Poitiers is its home base, it has also forged firm links with the leading Parisian venues – the Opéra Comique, the Cité de la Musique, Radio France, La Seine Musicale, Les Bouffes du Nord – and the major festivals – La Roque d'Anthéron, Saintes, the Festival Berlioz, the Festival Messiaen, the Abbaye de l'Épau and La Folle Journée.

On the occasion of the inaugural concert of the first Festival Ravel en Nouvelle Aquitaine, the orchestra – previously known as the Orchestre Poitou-Charentes – was renamed Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine.

The OCNA is determined to offer music to the largest possible number of people in its home region, and at the heart of its philosophy lies a social and community commitment that stimulates interaction with new audiences and the young generation. In its ambition to make so-called 'art' music accessible to all, it can lay claim to a rich and innovative outreach programme combining musical practice and encounters with the artists and the works.

Its original and ambitious recording policy, channelled through an exclusive agreement with the Mirare label, opens a new chapter in 2017 with the present release of the complete Beethoven piano concertos directed from the keyboard by Jean-François Heisser.



Die Interpretation von Beethovens fünf Klavierkonzerten durch Jean-François Heisser und sein Kammerorchester verdeutlicht die Entwicklung von Beethovens Tonsatz im entscheidenden Zeitraum ihrer jeweiligen Komposition zwischen 1795 und 1809/1810. Da ist zunächst der virtuose Pianist und Improvisator der beiden, im späten 18. Jahrhundert im Gefolge von Mozart und Haydn verfassten Klavierkonzerte Nr. 1 und 2, dann tritt im frühen 19. Jahrhundert mit dem Klavierkonzert Nr. 3 der eigentliche Komponist in den Vordergrund, welcher schließlich dann den Höhepunkt seiner Kompositionskunst mit den Überraschungsmomenten der beiden letzten Klavierkonzerte erreicht.

Der in diesem Album vertretene äußerst originelle, von Jean-François Heisser selbst gemeinsam mit seinem Ensemble entwickelte innovative Ansatz beinhaltet die Einspielung aller fünf Klavierkonzerte auf modernen Instrumenten, wenn auch historisch informiert, d. h. so nahe wie möglich an den Quellen, unter Verwendung des Urtextes mit

Beethovens eigenen Vortragsbezeichnungen und Interpretationsangaben (ohne Berücksichtigung der nachträglichen Änderungen durch Verleger im 19. Jahrhundert). Die Musiker haben die Eigenschaften und Voraussetzungen der Instrumente, welche bei der jeweiligen Uraufführung dieser Klavierkonzerte zwischen 1796 und 1809 verwendet wurden, erforscht, insbesondere auch die des Klaviers, dessen technische Fortentwicklung immer weiter ging, entsprechend Beethovens spieltechnischen Anforderungen und Bedürfnissen. Dieser Ansatz führt zu einer Interpretation, die den Zuhörer dazu ermuntert, seine ganze Aufmerksamkeit auf die Kompositionsmerkmale der fünf Klavierkonzerte zu richten. Zunächst einmal belegt die Wahl der Tonarten, dass Beethoven seine Konzerte jeweils in Bezug auf die anderen konzipiert hat: Er ging von den klassischen Tonarten B-Dur (op. 19) und C-Dur (op. 15) zur dramatischen Tonart c-Moll im Klavierkonzert Nr. 3 (op. 37) über, anschließend gelangte er dann im Klavierkonzert Nr. 4 (op. 58) zu dem damals recht seltenen G-Dur, und seinen Höhepunkt fand das Ganze dann in dem



in Es-Dur, derselben Tonart wie bei der „Eroica“, gehaltenen Klavierkonzert Nr. 5 (op. 73).

Außerdem wird deutlich, dass die Besetzung des Orchesters bei jedem dieser Konzerte variiert, da sich Beethoven der Differenzierung und Spezifitäten der Klangeigenschaften zur Entwicklung seiner musikalischen Vorstellung bedient: Das chronologisch gesehen zuerst entstandene Klavierkonzert Nr. 2 (op. 19) ist weder mit Klarinette noch Trompete besetzt, dafür aber mit Hörnern; ebenso fehlen die Pauken, während das Klavierkonzert Nr. 1 (op. 15) über eine Orchesterbesetzung mit zwei Klarinetten, zwei Trompeten und Pauken verfügt, was für die folgenden Klavierkonzerte zur Norm werden sollte, mit einer zunehmend markanteren Beteiligung der Pauken, aus deren Rhythmus schließlich das dominierende thematische Element des Klavierkonzertes Nr. 3 (op. 37) resultiert, ebenso wie die „Eroberungs-Trompeten“ im Klavierkonzert Nr. 5 (op. 73).

Dieser Interpretationsansatz verdeutlicht die Entwicklung von Beethovens Vorstellung eines Klavierkonzertes an sich: Jedes einzelne seiner fünf Klavierkonzerte illustriert jeweils ein anderes Verhältnis zwischen Klavier und Orchester. Die ersten drei Konzerte beginnen mit einer langen Einleitung des Orchesters – bei Opus 19 setzt der Solist erst bei Takt neunzig ein, dies allerdings sofort sehr virtuos – das Klavierkonzert Nr. 4 bringt hingegen eine überraschende

Neuerung, denn im Gegensatz zur sonstigen Gepflogenheit eröffnet das Klavier allein den ersten Satz mit einer kurzen schwebenden, fünftaktigen Phrase „p[iano] dolce“ im Tempo eines Allegro moderato, ein durch seine Schlichtheit und Ruhe überraschender Beginn, welcher die Wahrnehmung des Zuhörers lenkt und diesen dazu einlädt, sich von jeglichem Bezug zu früheren, oft von der Forderung nach Virtuosität dominierten Konzerten für Klavier freizumachen. Das Klavierkonzert Nr. 5 sorgt gar für eine Revolution, da es mit einer dreiteiligen, auskomponierten Eröffnungskadenz beginnt; die Kadenz war bis dahin im Allgemeinen dem Ende der schnellen Sätze vorbehalten. Diesmal kündigt Beethoven an, dass er gleichzeitig zwei musikalische Dimensionen zum Ausdruck bringen wird, nämlich den Klang des Orchesters und des Klaviers sowie den Tonsatz an sich, mit einer Kombination von dynamischen und kontrastierenden, aus Akkorden und schnellen Läufen bestehenden Motiven. Die Klangkomponenten werden sofort vorgestellt: Da ist zuerst die Intensität des Orchesters, das die Aufmerksamkeit mit einem mächtigen „Tutti“-Akkord an sich reißt, dann die virtuose Entwicklung dieses Akkordes am Klavier (Arpeggien, Skalen, Triller) - und das dreimal hintereinander, bis eine authentische Kadenz die Musik hin zum Einsatz des Orchesters vorwärtstreibt.



Von außen gesehen scheinen die fünf Beethoven'schen Klavierkonzerte jedoch eine Bestätigung der von Mozart geadelten Gattung zu sein: Sie sind dreisätzig, mit einem langsamen, zwischen zwei schnellen Sätzen eingeflochtenen Satz, wobei der letzte Satz stets als „Rondo“ bezeichnet wird. Aber aufmerksames Zuhören und ein „historisch informiertes“ Herangehen an die Werke eröffnen einem die revolutionäre Dimension von Beethovens Tonsatz. So gilt etwa das Tempo „Allegro con brio“ im Kopfsatz der ersten drei Klavierkonzerte als das „Eroberungs-Tempo“ des jungen Pianisten und genialen Improvisators Beethoven; dieses wandelt sich dann in ein von mehr Innerlichkeit geprägtes „Allegro moderato“ im Klavierkonzert Nr. 4, und im fünften ist das Tempo einfach nur ein sofort eine sinfonische Dimension bewirkendes „Allegro“; eine Komposition mit grandiosen Anklängen. Das Finale der Klavierkonzerte ist jeweils mit „Rondo“ überschrieben, aber von einem Klavierkonzert zum nächsten ist das Rondo nur schwer von einer Sonatensatzform zu unterscheiden, und sein Verlauf wird immer komplexer. Und doch ist der Tonsatz im Klavier immer sehr klar und einfach: parallele Läufe in beiden Händen, von Akkorden und einer ausdrucksvollen Klangfarbe im Orchester begleitete Melodien, sowie der Einsatz von Pauken und Trompeten vor allem zu Beginn des abschließenden Rondos im fünften Klavierkonzert. Die langsamen Sätze, ob nun

Adagio, Largo oder Andante, erreichen jeweils ein lyrisches Höchstmaß, ein wesentliches Merkmal ihrer musikalischen Größe und Schönheit für Jean-François Heisser, welcher die Dichte der musikalischen Textur unterstreicht.

Alle fünf Klavierkonzerte stellen Meilensteine in der Entwicklung von Beethovens Kompositionsstil und musikalischer Konzeption eines Klavierkonzertes dar, und so besitzt auch jedes seine eigene, den jeweiligen historischen und emotionalen Kontext freilegende Persönlichkeit. Und jedes dieser fünf Klavierkonzerte bietet bezüglich seiner Komposition einen bis dahin noch nie dagewesenen Lösungsansatz.

Das entstehungsgeschichtlich erste, 1801 kurz nach dem eigentlich zweiten, heutzutage jedoch gemeinhin als „Nr. 1“ bekannten Klavierkonzert in C-Dur (op. 15) veröffentlichte Klavierkonzert in B-Dur (op. 19) erfuhr mehrere Umarbeitungen: Es gibt vier zwischen 1795 und 1800 erstellte Fassungen, ein Hinweis auf Beethovens Mühe, Improvisation und Komposition in der Balance zu halten. Etliche Anekdoten im Umfeld der ersten drei Klavierkonzerte entstanden übrigens aufgrund der Verwunderung über den sehr stark reduzierten Solopart. So berichtete etwa der Dirigent Ignaz Xaver von Seyfried, der die Uraufführung des dritten Klavierkonzertes am 5. April 1803 leitete: „Beim Vortrage seiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber – hilf Himmel! – das war

leichter gesagt als gethan; ich erblickte fast lauter leere Blätter [...]“.<sup>1</sup> Das Konzert war so „riskant“, dass sich Beethoven befeiligte, Seyfried sobald wie möglich zu danken.

Diese „Spur“ seines improvisatorischen Tuns war Teil seiner „Musikalische[n] Politick“<sup>2</sup>, wie Beethoven selbst es nannte, denn er suchte sich damals über Konzertreisen einen Namen zu machen, was allerdings erst im Laufe des Jahres 1796 mit Auftritten in Prag, Leipzig, Dresden und Berlin möglich wurde. Bei jedem neuen Konzert stellte er das allgemeine Gleichgewicht seiner Klavierkonzerte wieder her, aber er fixierte den Solopart nicht endgültig schriftlich: „So z.B. war zu dem Concerte in der Partitur die Clavierstimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geschrieben und ich schrieb sie jetzt erst, daher Sie dieselbe wegen Beschleunigung, von meiner eigenen nicht gar zu lesbaren Handschrift erhalten“ schrieb er am 22. April 1801 an den Verleger Hoffmeister, also einige Wochen nach dem Konzert vom 2. April 1800, bei dem eines der ersten beiden Konzerte gespielt wurde.

Da Beethoven das musikliebende Publikum zu erstaunen trachtete, schienen ihm neue Werke unabdingbar: So stimmte er der Veröffentlichung seiner ersten Klavierkonzerte erst zu, nachdem er

diese in öffentlichen Konzerten sozusagen „auf die Probe gestellt“ hatte, eine „Musikalische Politick“, die ihm die rechte Balance ermöglichte zwischen dem, was er komponieren wollte sowie seinen Talenten als Improvisator. Seine „Musikalische Politick“ zielte auch auf ein Repertoire ab, welches nur er allein interpretieren konnte, und sie war daher sehr simpel: Das Klavierkonzert war für den virtuosen Pianisten eine Notwendigkeit, um bei Konzerten für weniger gebildete Zuhörer als etwa die Musikliebhaber in den Adelssalons glänzen zu können. Daher durfte es der Öffentlichkeit nicht vor dem Auftritt des Virtuosen selbst preisgegeben werden oder, wie Beethoven 1801 schrieb, es sei im Hinblick auf seine Konzertreisen „erforderlich, [...] die besten Konzerte eine Zeitlang bey sich zu behalten.“<sup>3</sup>

Das zwar entstehungsgeschichtlich zweite, aber unter der Opuszahl 15 veröffentlichte sogenannte Klavierkonzert „Nr. 1“ in C-Dur erfuhr weniger Veränderungen im Verlaufe der Konzertauftritte zwischen 1796 und 1800: Beethoven erreichte sein Ziel schneller. Bei diesem Klavierkonzert in immer noch klassischer Form ist eine außerordentliche Freude spürbar,

1. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, Band 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910, S. 370.
2. Ludwig van Beethoven, Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Wien, 22. April 1801. Anm. d. Ü.
3. *Ebenda*.

brillante Klänge sowohl im Orchester als auch beim Solisten zu Gehör zu bringen, welcher die klanglichen Möglichkeiten des Klaviers so oft wie möglich nutzt.

Ab dem Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll (op. 37) belegt das Autograph der Partitur Beethovens kompositorische Meisterschaft, dieser hat sich nun endgültig als Komponist etabliert und benötigt den Virtuosenstatus nicht mehr, obwohl es auch in diesem Klavierkonzert höchst beeindruckende, virtuose pianistische Passagen gibt. Außerdem ist dies das erste Klavierkonzert, bei dem Beethoven den Klavierpart ins Reine schrieb, damit ihn sein Schüler Ferdinand Ries am 19. Juli 1804 vor Publikum spielen konnte. Beethoven akzeptierte also die „Entäußerung“ seines Werkes. Jetzt gestattete ihm das Komponieren, sich „der Welt [überzeugender] zu zeigen“, zumal er seit 1802 unwiderruflich mit Taubheit geschlagen war. Ein Zeichen dieses „neuen Wegs“: Das Klavierkonzert Nr. 3, dem die Tonart c-Moll (wie die 1798 verfasste Sonate op. 13) einen pathetischen Anstrich verleiht, endet trotzdem in triumphalem Dur.

Das Klavierkonzert Nr. 4 in G-Dur op. 58, welches untrennbar mit der Komposition seiner Oper „Leonore/Fidelio“ verbunden ist, bringt erstmals Zartheit und Poesie mit sich, für Beethoven die den Menschen als solchen ausmachenden Eigenschaften. Auch wenn dieses Klavierkonzert in einem bestimmten

emotionalen Kontext entstanden ist (Beethovens Liebesbeziehung zu Josephine von Deym, geborene von Brunsvik), so ist es doch nicht weniger ein der Herausstellung des Solisten bei einem öffentlichen Konzert dienendes Werk. Es entspricht einer Musikgattung, die Beethoven jetzt beherrscht und welche er verwenden kann, um mit seinem brillanten Spiel eine unwiderstehliche Wirkung auf sein Publikum zu zeitigen. Sein Schüler Carl Czerny berichtete so etwa als Augenzeuge, dass Beethoven bei der Uraufführung (1807) mehr Noten gespielt habe, als er tatsächlich notiert hatte – ein Hinweis auf seine Gewohnheit, in sein Werk Verzierungen an der Grenze zur Improvisation „einzubauen“. Der Komponist konnte es nicht ausstehen, dass sich andere Interpreten diese Freiheit zugestanden, und aus diesem Grunde notierte er wahrscheinlich Korrekturen in einer Partitur für den Pianisten Friedrich Stein, der dieses Werk im Januar 1809 im Konzert hätte spielen sollen. Merkwürdigerweise war dieses Klavierkonzert zu Beethovens Lebzeiten so erfolglos, dass es in Wien nie mehr gespielt und auch praktisch nicht mehr neu aufgelegt wurde.

Das Klavierkonzert Nr. 5 in Es-Dur op. 73 bezeugt die nun errungene Freiheit des Komponisten, sorgenfrei nach seinem ganz eigenen Gutdünken komponieren zu können. Die Idee, ein weiteres Klavierkonzert zu komponieren, entstand nach dem „Mammutkonzert“ vom 22. Dezember 1808, in dem das vierte Klavierkonzert

uraufgeführt sowie die fünfte und sechste Sinfonie gespielt wurden; es endete mit der Fantasie für Klavier, Orchester und Chor op. 80. Die ersten Skizzen für das neue Werk belegen, dass Beethoven seine Recherchen fortsetzte: Er komponierte das Es-Dur-Klavierkonzert zu einer Zeit, als er sich seines innovativen Genies sehr bewusst war und sich schließlich durch die ungeachtet jeder verbindlichen beruflichen Verpflichtung von drei adeligen Wiener Gönnern gewährte Leibrente davon befreit wähnte, seinen Lebensunterhalt verdienen zu müssen. Neben der Verbindung mit diesem „großen“ Konzert, gilt als anderes, oft zitiertes Kriterium bei der Beurteilung dieses Klavierkonzertes der Kriegszustand, in welchem sich Österreich ab April 1809 erneut befand (nach der ersten französischen Besatzung 1805). Beethoven war gezwungen, in Wien zu bleiben, und litt seelisch sehr unter der Belagerung der Stadt sowie der damit verbundenen „wildem Zerstörung“<sup>4</sup>. Doch trotz der kriegerischen Konnotationen, die man leicht mit den „explosiven“ Klängen des Werkes in Verbindung bringen kann, geht es, mehr als um den Krieg an sich, vor allem um das persönliche Ringen des Komponisten Beethoven. Dieser war entschlossen, zu verkünden, dass die „Fortschritte

in der Kunst“<sup>5</sup> brillant sein und einem siegreichen Kampf gleich kommen können. Zudem könne das großbesetzte Orchester, in Kombination mit pianistischer Virtuosität, die Grundlage für eine ganz unerwartete und breit angelegte Komposition liefern. Dieses „Grand Concerto Pour le Pianoforte“<sup>6</sup> wahrt die traditionelle Form in drei Sätzen, aber seine Bestandteile scheren sämtlich aus den üblichen Mustern aus, was in erster Linie an Beethovens Betonung des Potenzials des Klangmaterials liegt: ein großes, ohne Posaunen, jedoch mit Hörnern, Trompeten und Pauken besetztes Orchester sowie ein virtuoser Klavierpart mit einem Solisten, der in der Lage ist, so ziemlich alles, was spieltechnisch auf dem riesigen Klavier möglich ist, zu meistern. Dies war ein Sieg des Komponisten, welcher durch die Umstände der Uraufführung in der Öffentlichkeit bestätigt wurde: Zum ersten Mal in Beethovens künstlerischer Laufbahn wurde dieses Klavierkonzert nicht mit ihm selbst am Klavier, sondern mit dem Pianisten Friedrich Schneider am 28. November 1811 beim siebten Konzert im Gewandhaus zu Leipzig uraufgeführt. Jean-François Heissers Interpretation, eine Hommage an dieses Beethoven'sche „Monument“ der fünf Klavierkonzerte, unterstreicht die

4. Ludwig van Beethoven, Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Wien, 22. November 1809. Anm. d. Ü.

5. Beethoven an Friedrich von Matthisson in Dessau, Wien, 4. August 1800. Anm. d. Ü.

6. Wortlaut Titelblatt der Originalausgabe: Grand / CONCERTO / Pour le Pianoforte / avec Accompagnement / de l'Orchestre / composé et dédié / à Son Altesse Imperiale / ROUDOLPHE / Archi-Duc d'Autriche etc. / par / L. v. Beethoven / Propriété des Editeurs / [l.:] Ouev. 73. [r.:] Pr. 4 Rthlr. / à Leipsic / Chez Breitkopf & Härtel. Anm. d. Ü.

Doppeldimension dieses Komponisten als Hüter einer von Mozart und Haydn ererbten Tradition, der zugleich immer wieder ein geniales Gespür für die Musik der Zukunft bewies und in der Gattung der Klavierkonzerte schon auf Brahms hindeutete.

**Elisabeth Brisson**

*Übersetzung: Hilla Maria Heintz*





**Op. 15 (1796–1800)**

„GRAND CONCERT pour le Forte-Piano“<sup>7</sup>

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 1 in C-Dur

Originalausgabe vom März 1801 im Verlag von

T. Mollo, Wien

Anna Luisa Barbara, Fürstin Erba-Odescalchi,  
geb. Gräfin von Keglevics de Buzin gewidmet

Allegro con brio, 4/4, C-Dur

Largo, 2/2, As-Dur

Rondo. Allegro scherzando, 2/4, C-Dur

**Op. 19 (1795–1800)**

„Concert pour le Pianoforte“

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 2 in B-Dur

Originalausgabe vom Dezember 1801 im Verlag  
von Hoffmeister & Co., Wien sowie dem

„Bureau de Musique“, Leipzig

Carl Nikl, Edler von Nikelsberg gewidmet

Allegro con brio, 4/4, B-Dur

Adagio, 3/4, Es-Dur

Rondo. Allegro molto, 6/8, B-Dur

**Op. 37 (1800–1803)**

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 3 in c-Moll

Originalausgabe vom November 1804 im Verlag  
des „Bureau d’Arts et d’Industrie“, Wien

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen gewidmet

Allegro con brio, 2/2, c-Moll

Largo, 3/8, E-Dur

Rondo. Allegro, 2/4, c-Moll – C-Dur

**Op. 58 (1805–1806)**

„Viertes Concert für das Pianoforte“

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 4 in G-Dur

Originalausgabe vom August 1808 „im Verlage  
des Kunst u. Industrie Comptoirs, WIEN und  
PESTH“

Rudolph, Erzherzog von Österreich gewidmet

Allegro moderato, 4/4, G-Dur

Andante con moto, 2/4, e-Moll

Rondo. Vivace, 2/4, G-Dur

**Op. 73 (1809)**

„Cinquième Concerto pour le Pianoforte avec  
accompagnement de l’Orchestre“

Konzert für Klavier und Orchester

Nr. 5 in Es-Dur

Erstausgabe vom Februar 1811 im  
Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Rudolph, Erzherzog von Österreich gewidmet

Allegro, 4/4, Es-Dur

Adagio un poco moto, 2/2, B-Dur

Rondo. Allegro, ma non troppo, 6/8, Es-Dur

7. Alle hier sowie nachfolgend in Anführungszeichen stehenden Angaben zitieren den Wortlaut des Titelblattes der jeweiligen, den vorliegenden Einspielungen zugrunde liegenden Original- oder Erstausgaben. Anm. d. Ü.

## JEAN-FRANCOIS HEISSER

„Eine allumfassende Künstler-Persönlichkeit“: Dieser Ausdruck könnte für **Jean-François Heisser**, den Pianisten, Dirigenten sowie Pädagogen mit einer breiten Palette kultureller Interessen und einer unersättlichen intellektuellen Neugier, geprägt worden sein. Heisser, der in Saint-Étienne geboren wurde, gilt als geistiger Nachfolger seiner Lehrer Vlado Perlemuter, Henriette Puig-Roget und Maria Curcio. Von 1991 bis 2016 unterrichtete er selbst Klavier am Pariser **Conservatoire national supérieur de Musique**. Zu seinen Schülern zählen Bertrand Chamayou und Jean-Frédéric Neuburger, mit denen ihn bis heute eine tiefe musikalische Freundschaft verbindet.

Jean-François Heissers Aktivitäten erstrecken sich derzeit auf Tätigkeiten als **Solist**, als **Musikalischer Direktor** des **Orchestre de Chambre de Nouvelle-Aquitaine** (seit 2000), als **Gastdirigent** sowie als **Künstlerischer Leiter** mehrerer renommierter Institutionen und Festivals. Zu seiner **Diskographie** zählen mehr als vierzig Einspielungen: Nach dem großen Erfolg der Aufnahme des Gesamtwerks von Paul Dukas (Diapason d'Or des Jahres) setzte er seine Zusammenarbeit zunächst mit Erato fort (6 CDs mit Werken spanischer Komponisten, von Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Debussy u. a.), dann mit Naïve (Beethoven, Brahms) und Praga Records (Weber, Manoury, Bartók u. a.). Heute

spielt Heisser hauptsächlich für das Label Mirare ein, mit dem Orchestre de Poitou-Charentes (Fallas, „Wien 1925“, Dubois, „American Journey“) sowie auch für Les Musicales Actes Sud (Albéniz, Mompou).

Als **Solist** trat Jean-François Heisser bisher mit solch renommierten Dirigenten wie Marek Janowski, Michael Tilson Thomas, Leif Segerstam, Emmanuel Krivine, Zubin Mehta, Michel Plasson oder François-Xavier Roth auf, unter anderem mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orchestre de Paris, dem Orchestre National de Radio France sowie mit „Les Siècles“. Bei seinen zahlreichen **Klavierabenden** widmet er sich mit Vorliebe Beethoven (Diabelli-Variationen, Sonaten), Brahms, Chopin, dem spanischen Repertoire (Albéniz, Falla, Granados, Mompou) und selbstverständlich den bedeutenden französischen Komponisten aus Vergangenheit und Gegenwart.

Neben den großen Klavierkonzerten und Hauptwerken des Klavierrepertoires setzt Jean-François Heisser sich besonders für **Kompositionen des 20. Jahrhunderts und das zeitgenössische Musikschaffen** ein, wie z.B. die „Turangalilâ-Symphonie“ und „Des Canyons aux Etoiles“ von



Olivier Messiaen; die „Klavierstücke“, „Mantra“ und „Kontakte“ von Karlheinz Stockhausen; die Uraufführung der Klavierkonzerte von Gilbert Amy und Nguyen Thien Dao sowie der drei Hauptwerke für Klavier von Philippe Manoury: „La Ville“, „Veränderungen“ für Soloklavier und „Terra Ignota“ für Klavier und zweiundzwanzig Musiker.

Heissers weitgespanntes Interesse als Interpret führte ihn zur regelmäßigen Beschäftigung mit **historischen Instrumenten** (Carl Maria von Weber: die vier Klaviersonaten - Praga Records, „Konzertstück“ - Mirare). Mit dem Dirigenten François-Xavier Roth und seinem Orchester „Les Siècles“ wechselt er in den Konzerten zwischen modernem Flügel (drei Bartók-Konzerte) und Originalinstrumenten (Saint-Saëns und Brahms).

Als **Kammermusiker** tritt Jean-François Heisser u. a. mit dem Ysaÿe-, Lindsay- und Pražák-Streichquartett in Erscheinung. Seine Einspielung der Violinsonaten von Bartók mit Péter Csaba (Praga) zählt heute zu den Referenzaufnahmen. Großes Interesse bringt er auch dem Repertoire für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere entgegen, hauptsächlich zusammen mit Georges Pludermacher, Marie-Josèphe Jude und Jean-François Neuburger. Zu seinen eigenen herausragenden Transkriptionen für zwei Klaviere zählen u. a. der „Sacre du Printemps“ und die „Symphonie Fantastique“ von Berlioz.

Seit 2000 ist Jean-François Heisser **Musikalischer Direktor** des **Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine**, das sich unter seiner Leitung zu einem der führenden Kammerorchester Frankreichs entwickelt hat. Als Beleg dafür können ihre Referenz-Einspielungen der Originalfassung von „El amor brujo“ von Manuel de Falla sowie von Alban Bergs „Kammerkonzert“ für das Label Mirare gelten, welche einhellig von der Presse gefeiert wurden.

Als **Künstlerischer Leiter** zeichnet Jean-François Heisser in Zusammenarbeit mit dem französischen Verlag Actes Sud verantwortlich für die Programmplanung der Soirées Musicales d' Arles. Seit 2015 ist er zudem als künstlerischer Berater für das Festival de l'Orangerie de Sceaux tätig. Außerdem ist Jean-François Heisser Präsident der **Académie Internationale Maurice Ravel**, einer renommierten Talentschmiede zur Förderung junger Musiker und zur Bewahrung der Erinnerung an das Werk seines Mentors Vlado Perlemuter, eines legendären Interpreten der großen französischen Komponisten.

## DAS ORCHESTRE DE CHAMBRE NOUVELLE-AQUITAINE

Seit seiner Gründung 1981 tritt das Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine (OCNA) je nach den Erfordernissen seines von Mozart und Haydn bis hin zum zeitgenössischen Musikschaffen reichenden Repertoires mit einer variablen Besetzung von fünfundvierzig bis fünfzig Musikern in Erscheinung.

Das seit 2000 unter der künstlerischen Leitung des Dirigenten und Pianisten Jean-François Heisser stehende Orchester hat sich durch eine äußerst abwechslungsreiche Programmpolitik sein ganz eigenes Format erarbeitet. Aufgrund seiner allgemein anerkannten musikalischen Qualität kann das Orchester regelmäßig Einladungen an renommierte Solisten aussprechen, darunter Nicholas Angelich, Renaud Capuçon, Bertrand Chamayou, Augustin Dumay, David Guerrier, Gary Hoffman, Vincent Peirani, François Salque, Nemanja Radulović, Xavier de Maistre und Marc Coppey. Zu der Reputation des OCNA trugen auch bisherige Gastauftritte namhafter Dirigenten wie Marek Janowski, François-Xavier Roth, Arie van Beek, Louis Langrée, Jean-Jacques Kantorow, Jean-François Verdier, Fayçal Karoui und Xu Zhong bei. Die aufstrebende Generation junger Dirigenten ist ebenfalls sehr gut vertreten, mit Dirigenten von Marzena Diakun, Nicolas Simon, Adrien Perruchon und Dylan Corlay. Zu den Aufgaben des Orchesters zählt auch die

Entdeckung und Förderung neuer musikalischer Talente, zur großen Freude von Publikum und Orchestermusikern gleichermaßen.

Dieses seiner Heimatregion eng verbundene Orchester mit Reiseauftrag hat seinen Sitz am Théâtre Auditorium de Poitiers; es konzertiert in Großstädten ebenso wie in kleinsten Gemeinden. Wenngleich das Orchester in Poitiers beheimatet ist, so bestehen doch enge Beziehungen zu den führenden Pariser Veranstaltungsorten – so etwa zu der Opéra Comique, zur Cité de la Musique, zu Radio France, La Seine Musicale, Les Bouffes du Nord – sowie zu den renommierten Festivals - La Roque d'Anthéron, Saintes, dem Festival Berlioz, dem Festival Messiaen, der Abbaye de l'Épau und La Folle Journée. Anlässlich des Eröffnungskonzertes des ersten Festivals Ravel en Nouvelle Aquitaine wurde das Orchester - früher als Orchestre Poitou-Charentes bekannt - in Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine umbenannt.

Das OCNA hat es sich zur Aufgabe gemacht, einer größtmöglichen Anzahl von Menschen in seiner Heimatregion Musik näher zu bringen, und so steht in Interaktion mit neuen Publikumskreisen sowie der jungen Generation soziales und gemeinschaftliches Engagement im Mittelpunkt seiner Philosophie. Zu seinem

Bestreben, die sogenannte „Kunstmusik“ für alle zugänglich zu machen, gehört für das OCNA unabdingbar ein umfangreiches und innovatives Kultur-Programm, das musikalische Praxis sowie Begegnungen mit Künstlern und Werken miteinander vereinbart.

Die originelle und ehrgeizige Einspielungsstrategie des Orchesters, im Rahmen seines Exklusiv-Vertrages mit dem französischen Label Mirare, wurde 2017 unter der Leitung von Jean-François Heisser, der zudem jeweils den Klavierpart übernahm, mit der vorliegenden Veröffentlichung aller fünf Beethoven-Klavierkonzerte um ein neues Kapitel bereichert.





# ORCHESTRE DE CHAMBRE NOUVELLE-AQUITAINE (OCNA)

## Premiers Violons

François-Marie  
DRIEUX  
Amaryllis BILLET <sup>(2)</sup>  
Caroline  
FLORENVILLE <sup>(1)</sup>  
Emmanuel ORY  
Cécile MARDIKIAN  
Catherine ROUX  
Charles QUENTIN  
DE GROMARD  
Anne-Lise  
JOURNEAUX-  
NALLET  
Kristina ATANASOVA

## Seconds Violons

Gilles HENRY <sup>(1)</sup>  
Hélène LENGLART  
Caroline  
FLORENVILLE <sup>(2)</sup>  
Annie BERTRAND  
Emmanuel PESME  
Sylvie FOUCHER  
Laurence BAILLY  
Danielle BEGUIER

## Altos

Vincent DE BRUYNE  
Jean-Pierre RAILLAT  
Christine TESSIER  
Aline GASPARI  
Marie-Pierre JACQUES  
Isabelle LANGLET  
MARILLOT

## Violoncelles

Jean-Marie  
TROTEREAU <sup>(2)</sup>  
Jean-Michel GROUD  
Yaëlle QUINCARLET  
Emmanuelle  
BENYAHIA  
KOUIDER  
Jacques NICOLAS  
Jacques FROGER  
Jean-Baptiste  
GORAIEB <sup>(1)</sup>

## Contrebasses

Philippe BLARD  
Benoît RICHARD  
Solon DOULIGERIS

## Flûtes

Tristan HAYOZ  
Catherine RIBRAULT <sup>(2)</sup>

## Hautbois

Hervé MICHAUD <sup>(1)</sup>  
Johannes GROSSO <sup>(2)</sup>  
Cyrille GAULTIER

## Clarinettes

Alain LALOGÉ  
Francis ROUSSEAU

## Bassons

Thomas DUBOS  
François BLOT

## Cors

Frédéric MULET  
Guillaume MERLIN

## Trompettes

Philippe ROBERT  
Stéphane BEGUIER

## Percussions

Thierry BRIARD

(1) 1<sup>ère</sup> session : concertos 2 et 4

(2) 2<sup>ème</sup> session : concertos 1, 3 et 5



est associé au



et soutenu par





En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée Joao Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova ensemble instrumental), de prestigieux solistes et ensembles de musique de chambre, dont Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Thomas Enhco, Jean Rondeau...

The TAP - Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by Joao Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.

The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and chamber music ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Thomas Enhco, Jean Rondeau...

.....

Enregistrement réalisé à au TAP de Poitiers en novembre 2014 & mars 2015 / Prise de son, direction artistique: Jiri Heger / Montage : Jiri Heger / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Visuel & Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos pages 27 & 33 © Thomas Chapuzot, page 36 © Pierre Delaunay, TAP photos 2009 © Arthur Péquin / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2017 Mirare, MIR 374

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)



