

Étienne-Nicolas Méhul

(b. Givet, 22. June 1763 – d. Paris, 18. October 1817)

Symphony no. 2 in D major

Preface

Though not currently a canonic figure, Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817) was during his career a pre-eminent Parisian composer of vocal and dramatic works for the revolutionary, consular and imperial establishments that were elaborate, accomplished, and often visionary in technique. His music inspired Weber, Berlioz, Schumann, Mendelssohn, Sterndale Bennett and Wagner. While lamenting ‘the almost insurmountable difficulty of transplanting French opera successfully to the German stage’¹ in his 1816 review of Méhul’s chief opera *Ariodant*, E. T. A. Hoffmann nonetheless described Méhul as a ‘great composer’ (*große Meister*) to whose music any adaptive changes would bring destruction of its ‘inner structure’ (*innere Gefüge*). Hoffmann follows up this language of interiorization, not untypical of early Romanticism, with this observation on Méhul’s music: ‘It is clear that the spirit of music cannot animate a totally inert substance; on the other hand the *caput mortuum* [worthless remains] precipitated from the words vanishes in the radiance of the musical sounds.’² Such recognition, as couched in these extreme metaphorical terms, was in Hoffmann’s pen reserved for music of distinct artistic value and illustrates well the esteem in which Méhul was regarded. From this accolade the modern listener may be led to expect in Méhul’s relatively modest symphonic output qualities well out of the ordinary, paralleling the achievements of the contemporary Viennese symphonists and, according to David Charlton, inaugurating ‘the regeneration of the French symphony’.³

That this expectation is fulfilled, and the achievements of Viennese musicians equalled, cannot readily be seen from the comparative image of Méhul’s music that we get from Charles Rosen: “Even if Mozart liked his music much louder than we sometimes believe (he was delighted when he had forty violins and twelve double basses for a symphony), there is no question that Beethoven made much more noise – although not nearly as much as a contemporary French composer like Méhul or Lesueur when they gave him the proper massed forces for a patriotic holiday piece.”⁴

Setting aside any implicit value judgements there may be in Rosen’s characterization involving these four composers, Méhul’s four-and-a-half symphonies of the 1800s, written with the Paris Conservatoire orchestra in mind, actually feature (relative to him) a certain economy: “Paradoxically, for someone whose operas in the 1790s often boasted advanced orchestration, Méhul chose not to distract us from his symphonic purpose with unnecessary resources. He slimmed down the orchestration of the First Symphony, excluded trumpets from all but No. 3, made sparing use of timpani, and excluded trombones.”⁵

The musical material of Méhul’s Symphony no. 2 in D major (1809), one of a planned set of six for concerts at the Conservatoire, is effectively married with its fairly light classical orchestration, which eschews transposing instruments, apart from horns in D. With these resources Méhul achieves effects ranging from subtle sparsity, as in the economical and static gesturing of the opening of the second movement (*Andante*), whose scoring at one point reduces to string quartet, to the bombast that even sets the scene for the whole work in its opening bars. But the moments in which the latter appears cannot cancel the overall impression that the music is closely argued in terms of thematic interrelationship and structural cohesion, however dense (or not) the texture and whether or not Méhul’s extremely fertile chromatic invention is in play. This is all a tribute to the ingenuity and diversity of his creative mind, whether in terms of his greatness we depict him as the Michelangelo or the Raphael of music (his friend Cherubini, originating this comparison, opted for the former).

In its style foreshadowing Schubert (and even, in one passage, Sibelius), the Symphony no. 2 is cast in four movements, along the lines of mature First Viennese School symphonic structures. Though

comparisons of all of Méhul's symphonies have been made with those of Beethoven, bearing in mind the not insignificant coincidence, at the end of the first decade of the new century, of the latter's increasingly more progressive symphonies with their critical reception in Hoffmann's reviews, the first movement of the symphony retains an individuality which sets it apart from the music of Méhul's Viennese contemporaries. Throughout the movement the thematic content is, in respect of the dominant elements of rhythm and harmony, well integrated into the overall texture (notwithstanding any extreme chromaticism). This means that Méhul's instrumental melodies in this context are not as prominent and overpowering as Beethoven's. The musical impression in this symphony is of drama, but drama in a refined and thoughtful progression. Structural control, and the blending of musical material (which at times produces almost a monothematic feel), are elements more important here than in Beethoven: the energetic supersession of one layer of musical material by another layer wholly different in colour, that is a frequent characteristic of Beethoven's music, is absent in Méhul. Yet Méhul's drama can show itself radically in remotely chromatic passages that forcibly abduct the listener from the current tonality only to return him to it equally as abruptly, a feature largely unknown in Beethoven (or at least not present in the same way). It also shows itself in a more studied way in the relentless rhythmic continuity of interconnected material (for example, the motoric first and lyrical second themes contrast effectively in terms of tonality – conventionally in the movement's exposition – and mood, but are rhythmically linked).

The quiet, iterative opening theme of the B minor Andante belies its dramatic potentiality. The inauspicious beginning leading to subsequent dramatic development appears like a forerunner to such pieces as the Andante con moto second movement of Schubert's Symphony no. 9. In this kind of musical procedure it is the cumulative effect of very simple ideas (such as varied thematic recurrences) that make the most impact. David Charlton points to the kinship with Haydn's double-variation form (for example, in the Andante più tosto Allegretto second movement of Symphony no 103 "Drumroll").⁶ The tonal gestures within the movement remain focused on proximate roots such as F# and D, but there is a quite daring and almost futuristic modulatory sequence in the coda whose tonal centres novelly outline an augmented chord (B – G – Eb: additive third relationships increasing the remoteness from the original key of B minor), each phrase ending pointedly on a caesura. This latter feature is a very obvious example of Méhul's extremism in these matters, but it is entirely appropriate to the music and indicates the kind of lateral compositional thinking that could separate individual works of the period (not just Méhul's works) from being merely bland and rehearsed in terms of their musical language. There is a very real sense in which this movement is the centrepiece of the entire symphony, as it stands out tonally and emotionally from the rest. Though it is understated in many respects, for example in its generally placid harmonic rhythm, it achieves that powerful cumulation that can be seen in later symphonic movements of Beethoven and Schubert.

The D major Menuet Allegro follows, a formally conventionalized piece set in a massed tutti texture. A simple and flowing central trio section in G major offsets the heavy, jaunty scoring of the menuet. There is a clear degree of dramatic dynamic contrast throughout the movement and some migration to flat side tonalities in the episodic material. Absent is any loaded chromaticism – this is much more a showpiece in the genre with no pretensions to such radical innovation. The movement continues a feature also present in the first movement, of striking rhythmic counterparts, in other registers, to main thematic material. Again as elsewhere in the symphony, some close imitative work is used to good effect, in this movement providing contrastive material to the very smooth trio. However, despite the very conventionalized nature of these technical contributions, the sound world of this movement portrays some advanced symphonic thinking. Méhul's style is fluent and relaxed in its harmonic and structural decisions and his invention is, while clearly assimilating the classical style, of high and original quality.

The Allegro vivace Final is vaster and (with the possible exception of the Andante) has more tension than preceding movements. The simple duple metre facilitates continuous rhythmic cells that are developed and transformed organically, giving a motional texture that serves to highlight the thematic and tonal articulations of the finale sonata form (in other words, the heightened rhythmic uniformity draws the listener's attention even more to the sonata structure thematically and tonally). The rhythmic uniformity is also a consequence of the distinct monothematic feel of the movement, probably even more marked than

in the first movement. The formal play of the themes consists even of two or three equal (rather than contrasting) themes, the latter themes leaning towards being ornamental variants of the bustling first theme more than being independent of it. However Haydnesque some of these procedures may seem, Méhul's individuality remains projected, through the sheer extension of the harmonic plan, which is evident in the willingness to dwell on the themes in neighbouring tonalities (for example, D-major music repeated in E minor) in order to prolong the harmonic canvas, through the gradualness of the thematic transformations, and through the discreet structural use of orchestral colour (particularly woodwind bridging passages with some chromatic descent). All of these enlargements of technique serve to remind us of Méhul's progressiveness, if not greatness, as a symphonist. The curious historical position, of course, is that Méhul is not as known for his symphonic as for his operatic works, and that the very features that made his operas progressive – including chromatic adventurousness – are substantially those that distinguish his symphonies (which is possibly inconvenient to an original assessment of the symphonies). It may be difficult to see Méhul, being predominantly an opera composer, as significantly a symphonist, though we do see the advantage of his dramatic bent in his symphonies (drama at the musical level being of course a key ingredient in contemporary symphonic style). In our historical evaluation, such as considering Méhul as responsible for the 'regeneration' of the French symphony, we must strike a balance between him and other cosmopolitan composers such as Beethoven and Schubert, who placed significant emphasis on instrumental genres as well as or even above vocal and operatic genres and whose symphonic contributions constitute much of the memorability of their compositional outputs.

Perhaps even more to the point than Méhul's status as a symphonist is the question of why music as well conceived and stylistically progressive as this should at all need revival in modern concert programmes (outside France at least). The Symphony no. 2 is actually among the least prominent of the set, from the point of view of innovation, but incorporates all the essential signs of Méhul's radical thinking. One of the most obvious answers to why the modern canon is constructed as it is, is that taste has focused on exceptional musical features – such as uniquely personalized melodic, harmonic, rhythmic and structural language – that are, in individual musical works, collectively deemed to constitute 'greatness'. Méhul's work is of historical interest, known for its pioneering of techniques such as cyclic form (in the Symphony no. 4 in E major).⁷ It may or may not be unfair to say that, in the general run of his symphonic music, Méhul's appeal is seen to lie more in his excellent and progressive use of more typical features than in the uniquely special exceptional features that are habitually seized upon by the makers of the musical canon. Still, for this alone Méhul certainly deserves to be much better known. Do we need to include him in the canon or do we need to revise our notions of what the canon should be? It is likely that we need to do both in order to do his music the fullest justice possible.

Kevin O'Regan, 2012

For performance material please contact Salabert, Paris. Reprint of a copy from the Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, Munich.

1 David Charlton (ed.), Martyn Clarke (tr.), E. T. A. Hoffmann's Musical Writings (Cambridge, 1989), p. 402.

2 Ibid., pp. 407-8

3 David Charlton, sleeve note for Méhul, The Complete Symphonies, NI 5184/5 Nimbus Records, 1989.

4 Charles Rosen, Sonata Forms (Rev. ed., New York and London, 1988), p. 354.

5 Charlton, sleeve note, op. cit.

6 Ibid.

7 The point about Méhul's innovation of symphonic cyclic form in the Symphony no. 4 was made by Professor David Charlton in a broadcast interview (BBC Radio 4, 8 November 2010)

Étienne-Nicolas Méhul

(geb. Givet, 22. Juni 1763 – gest. Paris, 18. Oktober 1817)

Symphonie Nr. 2 in D - Dur

Vorwort

Obwohl heutzutage wenig beachtet, war Étienne-Nicolas Méhul während seiner Karriere der massgebliche Pariser Komponist, der Gesangswerke und dramatische Stücke für das revolutionäre, konsularische und kaiserliche Establiment schrieb, kunstvoll und vollendet, oft von visionärer technischer Ausführung. Seine Musik inspirierte Weber, Berlioz, Schumann, Mendelssohn, Sterndale Bennett und Wagner. Während E.T.A.Hoffmann in seiner 1860er Kritik von Méhuls wichtigster Oper Ariodant über die “die beinahe unüberwindliche Schwierigkeit, französische Opern auf die deutsche Bühne mit vollkommenem Erfolg zu verpflanzen”¹ klagte, so beschreibt er dennoch den Komponisten als “großen Meister”, dessen Musik durch jegliche Veränderung Schaden an ihrem “inneren Gefüge” nehmen würde. Diesem Gedanken der Verinnerlichung folgt Hoffmann weiter mit seiner Beobachtung zu Méhuls Musik: “Er ist wahr, daß einen gänzlich todstarrten Stoff der Geist der Musik nicht beleben kann, indessen verschwindet denn doch das Caput mortuum, was sich aus der Prosa abgesetzt, in dem Strahlenschimmer der Töne.”² Solche Erkenntnis, wie sie hier in einer äusserst metaphorischen Sprache formuliert ist, hatte Hoffmann für Musik von höchstem künstlerischen Anspruch reserviert und illustriert sehr treffend die Wertschätzung, die Méhul entgegengebracht wurde. Diese Hochachtung mag den modernen Zuhörer dazu bringen, in Méhuls relativ bescheidenem sinfonischen Schaffen Qualitäten ähnlich den Errungenschaften der zeitgenössischen Wiener Symphoniker zu erwarten, also solche jenseits des Gewöhnlichen, die nach David Charlton eine “Regeneration der französischen Symphonie” einleiten sollten.

Dass diese Erwartung erfüllt wurde und die Werke den Schöpfungen der Wiener Musiker gleichkamen, kann man leicht aus jenem Vergleich von Méhuls Musik ersehen, den Charles Rosen liefert: “Auch wenn Mozart seine Musik viel lauter liebte, als wir manchmal glauben wollen (er war entzückt, wenn ihm für eine Symphonie vierzig Violinen und zwölf Kontrabässe zur Verfügung standen), so steht ausser Frage, dass Beethoven weit mehr Lärm veranstaltete – obwohl nicht annähernd so viel wie seine französischen Zeitgenossen Méhul oder Lesueur, wenn sie ihm die angemessene Zahl an Musikern für eine patriotische Feiertagskomposition mitteilten”⁴

Sieht man einmal über die Werturteile hinweg, die in Rosens Charakterisierung der vier Komponisten enthalten sein mag, so entbehren Méhul viereinhalb Symphonien aus den 1800er Jahren, die er mit dem Orchester des Paris Conservatoire schrieb im Hinterkopf, nicht einer gewissen Ökonomie: “Paradoxerweise, jedenfalls für jemanden, dessen Opern aus den 1790er mit fortschrittlichster Orchestrierung auftrumpften, entschied sich Méhul, uns nicht von seiner symphonischen Absicht durch unnötigen Pomp abzulenken. Er reduzierte die Orchestrierung seiner Ersten Symphonie, strich die Trompeten aus allen ausser aus seiner Nr.3, machte nur bescheidenen Gebrauch von den Pauken und verzichtete auf Posaunen.”⁵

Das musikalische Material von Méhuls Symphonie Nr.2 in D – Dur (1809), eines von sechs für das Konservatorium geplanten Konzerten, verbindet sich effektiv mit seiner recht leichtfüssigen klassischen Orchestrierung, die jede Transposition von Instrumenten vermeidet, abgesehen vom Horn in D. Mit diesen Mitteln erreicht Méhul Wirkungen, die von subtiler Zurückhaltung wie in dem ökonomischen und statischen Gesten der Eröffnung des ersten Satzes (Andante), dessen Instrumentalsatz an einem Punkt bis auf ein pures Streichquartett reduziert ist, bis hin zum Bombast, der das ganze Werk in den eröffnenden Takten imprägniert. Aber auch die Momente, in denen dieser Überschwang vorherrscht, können nicht über den Gesamteindruck hinwegtäuschen, dass die Musik streng im Sinne thematischer Bezogenheit und strukturellen Zusammenhalts geformt ist, wie dicht (oder nicht) die Textur auch sei, oder ob nun Méhuls fruchtbarer chromatischer Erfindungsreichtum gerade im Spiel ist oder fehlt. Dies alles ist ein Tribut an seinen Einfallsreichtum und die Vielfalt seiner Kreativität, ob wir ihn nun als Michelangelo oder Raphael

der Musik beschreiben wollten (sein Freund Cherubini, vom dem der Vergleich stammt, stimmte für Ersteren).

Mit einer stilistischen Ausprägung, die Schubert vorausnahm (und an einer Stelle sogar Sibelius), ist die Zweite Symphonie in vier Teilen aufgebaut, gemäss der ausgereiften Ordnungsprinzipien der Ersten Wiener Schule. Obwohl man Méhuls Symphonien angesichts unübersehbarer Ähnlichkeiten mit denen Beethovens verglich, bietet der erste Satz dieses Werks eine Individualität, die sie von der Musik seiner Wiener Zeitgenossen abhebt. Durch den gesamten Satz hindurch bleibt der thematische Inhalt in Bezug auf die dominierenden Elemente von Rhythmus und Harmonie perfekt in die Gesamtstruktur integriert – ungeachtet einer ausgeprägten Chromatik. Das bedeutet, daß Méhuls instrumentale Melodien in diesem Kontext nicht so vordergründig und überwältigend sind wie die Beethovens. Der musikalische Eindruck in dieser Symphonie erinnert an ein Drama, jedoch an eines von verfeinertem Charakter und gedankenvoller Fortschreitung. Strukturelle Kontrolle und Mischung des musikalischen Materials (die gelegentlich gar monothematisch wirkt), sind Elemente, die hier anders als bei Beethoven von Wichtigkeit sind: die energische Verdrängung einer Schicht musikalischen Materials durch eine andere, die völlig verschieden in ihrer Farbe ist und die eine häufige Erscheinung bei Beethoven ist, sucht man bei Méhul vergebens. Aber sein Drama kann sich selbst in abgelegenen chromatischen Passagen radikal zeigen, sie reißen den Hörer gewaltsam aus der vorherrschenden Tonart, nur um ihn dann wieder unvermittelt zurückzuführen. Das ist ein Merkmal, welches bei Beethoven unbekannt ist (jedenfalls in dieser Ausprägung). Dies zeigt sich auch in konventionellerer Weise in Méhuls unbarmherziger rhythmischer Kontinuität innerhalb miteinander verknüpften Materials (so kontrastieren das motorische erste Thema und das lyrische zweite Thema sehr effektiv in Tonalität – wie üblich in der Exposition des Satzes – und in Stimmung, bleiben aber dennoch rhythmisch verbunden.)

Das ruhige, iterative Eröffnungsthema in h – Moll Andante löst sein dramatisches Potential nicht ein. Der unheilvolle Anfang, der in eine dramatische Entwicklung mündet, erscheint wie ein Vorläufer von Stücken wie der zweite Satz Andante con moto von Schuberts Neunter Symphonie. In dieser Art musikalischen Vorgehens stellt er den geballten Effekt sehr einfacher Ideen dar (wie z.B. der variierten Wiederkehr eines Themas), die die grösste Wirkung erzielen. David Carlton betont die Verwandtschaft mit Haydns doppelter Variations – Form (wie zum Beispiel im zweiten Satz Andante più tosto Allegretto seiner Symphonie Nr. 103 “mit dem Paukenwirbel”).⁶ Der tonale Gestus innerhalb des Satzes bleibt in verwandter Umgebung verwurzelt, wie beispielsweise in Fis und D, aber es gibt eine ziemlich gewagte und fast futuristisch anmutende modulatorische Sequenz in der Koda, deren tonale Zentren auf neuartige Weise einen übermässigen Akkord skizzieren (H - G – Es: zusätzliche Terzverwandtschaften verstärken die Entfernung von der Originaltonart h – Moll) und deren Phrasenenden auf den Punkt eine Zäsur markieren. Dieses letzte Merkmal ist ganz offensichtlich ein Beispiel für Méhuls Extremismus in diesen Dingen, ist aber dennoch ganz dem musikalischen Geschehen angepasst und kennzeichnet die Art von kompositorischem Querdenken, das Werke jener Zeit davor bewahrten, nur langweilig und akademisch in ihrer musikalischen Sprache zu sein. In sehr realem Sinne ist diese Passage das Zentrum der gesamten Symphonie, denn tonal und emotional erhebt sie sich über den Rest des Werks. Obwohl in mancher Hinsicht zurückhaltend, zum Beispiel in ihrem allgemein gemächlichen harmonischen Rhythmus, so erreicht sie dennoch jene kraftvolle Zusammenballung, die man später in symphonischen Sätzen von Beethoven und Schubert findet.

Es folgt das Allegro, ein formal konventionelles Stück mit geballtem Tutti. Eine schlichte und fließende zentrale Triosektion in G – Dur setzt sich gegen den gewichtigen und übermütigen Satz des Menuetts ab. Durch den gesamten Satz ist ein deutliches Level an dramatischem Kontrast spürbar und leichte Wanderbewegungen in b – Tonarten im episodischen Material. Aufgeladene Chromatik hingegen ist nicht zu finden – hier handelt es sich eher um ein Pardestück dieser Gattung ohne radikalen innovativen Ehrgeiz. Der Satz bietet auch ein Merkmal, das schon im ersten Satz erscheint, nämlich auffällige rhythmische Kontraste zum wesentlichen thematischen Material in anderen Registern. Wie auch anderswo in der Symphonie wird hier imitative Arbeit mit gutem Erfolg eingesetzt, vor allem kontrastierendes Material zum sehr sanften Trio. Aber trotz der sehr angepassten Natur der technischen Mittel wartet die Klangwelt des Satzes mit fortgeschrittenem symphonischen Denken auf. Méhuls Stil ist fließend und

entspannt in seinen harmonischen und strukturellen Entscheidungen, während seine schöpferische Qualität, obwohl klar dem klassischen Stil verpflichtet, hochgradig originell ist.

Das Allegro vivace - Finale ist weiträumiger und verfügt (mit möglicher Ausnahme des Andante) über mehr Spannung als die vorangegangenen Sätze. Der einfache gerade Takt ermöglicht fortlaufende rhythmische Zellen, die organisch entwickelt und transformiert werden angesichts einer Bewegungstextur, die der Betonung der thematischen und tonalen Artikulationen des Finales innerhalb einer Sonatenform dient (oder anders gesagt drängt die erhöhte rhythmische Uniformität die Aufmerksamkeit des Zuhörers mehr zu den rhythmischen und tonalen Erscheinungen der Sonatenstruktur). Die rhythmische Gleichförmigkeit resultiert ebenfalls aus der ausgesprochen monothematischen Stimmung des Satzes, offenbar noch betonter als im ersten Satz. Der formale Bestand der Themen besteht aus zwei oder drei gleichen (weniger aus kontrastierenden) Themen, während sich die letzten Themen eher als ornamentale Varianten des ersten, geschäftigen Motivs darstellen denn als unabhängiges Material. Wie sehr an Haydn orientiert auch einige dieser Verfahren erscheinen mögen, so bleibt doch Méhuls Individualität im gesamten harmonischen Plan im Vordergrund, was sich auch in dem Willen zeigt, bei Themen in benachbarten Tonalitäten zu verweilen (so zum Beispiel werden D – Dur – Passagen in e – Moll wiederholt), um die harmonische Leinwand durch die Allmählichkeit der thematischen Transformationen und durch den diskreten strukturellen Gebrauch der Orchesterfarben (insbesondere in der Art, wie die Holzbläser in chromtischer Zurückhaltung Passagen verbinden) zu vergrössern. All diese technischen Erweiterungen dienen dazu, uns an Méhuls Fortschrittlichkeit, wenn nicht gar an seine Grösse als Symphoniker zu erinnern. Seine auffällige historische Positionierung ist natürlich, dass Méhul nicht so bekannt für sein symphonisches Schaffen ist wie für seine Opern, und dass genau jene Merkmale, die seine Opern als progressiv kennzeichneten – darunter seine chromatische Abenteuerlust – genau jene sind, die seine Symphonien unterscheiden (was die Beurteilungen seiner Symphonien wahrscheinlich eher unbequem macht). Es mag schwierig sein, Méhul, der vor allem ein Bühnenkomponist war, als bedeutenden Symphoniker zu sehen, obwohl in seinen Symphonien der Vorzug seiner Bindung an das Drama deutlich ist (Drama war in musikalischer Hinsicht ein Schlüsselbegriff des zeitgenössischen symphonischen Stils). In unserer historischen Bewertung, die Méhul als verantwortlich für die Erneuerung der französischen Symphonie ins Auge fasst, müssen wir ein Gleichgewicht erzielen zwischen ihm und anderen kosmopolitischen Komponisten wie Beethoven und Schubert, die ausserordentlichen Wert auf die instrumentalen Gattungen legten wie auch auf vokale Genres und Opern (die Instrumentalmusik manchmal gar als überlegen betrachteten), und deren symphonischen Beiträge viel der Erinnerungswürdigkeit ihres musikalischen Schaffens ausmachen.

Vielleicht noch mehr auf den Punkt gebracht als Méhuls Status als Symphoniker ist die Frage, warum Musik, die so meisterhaft erdacht und stilistisch so fortgeschritten ist, wieder ihren Platz in modernen Konzertprogrammen finden soll (zumindest ausserhalb von Frankreich). Die Symphonie Nr.2 gehört zu den weniger herausragenden Werken von Méhuls Schaffens, wenn man sie aus der Perspektive der Innovation betrachtet, aber beinhaltet gleichzeitig alle wesentlichen Merkmale seines radikalen Denkens. Eine der offensichtlichsten Antworten auf die Frage, warum der moderne Kanon beschaffen ist, wie er ist, lautet, dass sich der Geschmack fokussiert hat auf aussergewöhnliche musikalische Merkmale – wie etwa auf eine einer Person zuzuordnenden Melodik, Harmonik, rhythmische und strukturelle Sprache - von denen man allgemein annimmt, dass sie Kennzeichen von musikalischer Grösse darstellen. Méhuls Werk ist von historischem Interesse und bekannt für ihren Pionierang in technischen Fragen wie der zyklischen Form (in seiner Symphonie Nr.4 in E – Dur).⁷ Es mag unfair klingen zu behaupten, dass man innerhalb der symphonischen Musik Méhuls Wirken eher in der exzellenten und progressiven Anwendung typischer Stilistiken identifiziert als in jenen einmaligen und ungewöhnlichen Merkmalen, nach denen die Macher des musikalischen Kanon greifen. Doch allein schon dafür verdient Méhul besser bekannt zu sein. Ist es notwendig, ihn in den Kanon aufzunehmen, oder sollten wir unsere Auffassung vom Kanon ändern? Es ist offenbar, dass wir beides brauchen, um seiner Musik die grösstmögliche Gerechtigkeit angedeihen zu lassen.

Aufführungsmaterial ist von Salabert, Paris zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München.

1 David Charlton (ed.), Martyn Clarke (tr.), E. T. A. Hoffmann's Musical Writings (Cambridge, 1989), p. 402.

2 Ibid., S. 407-8

3 David Charlton, Umschlagtext zu Méhul, The Complete Symphonies, NI 5184/5 Nimbus Records, 1989.

4 Charles Rosen, Sonata Forms (verbesserte Auflage., New York und London, 1988), p. 354.

5 Charlton, Umschlagtext

6 Ibid.

7 Professor David Charlton in einem Radio - Interview (BBC Radio 4, 8. November 2010).