

**BERLIOZ DEBUSSY
RAVEL POULENC**

**ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL**

α

MENU

- › TRACKLISTS
- › ENGLISH TEXT
- › TEXTE FRANÇAIS
- › NEDERLANDSE TEKST
- › DEUTSCH KOMMENTAR



CD 1
HECTOR BERLIOZ (1803-1869)

SYMPHONIE FANTASTIQUE, OP. 14 (1830)

- | | | |
|----------|--|--------------|
| 1 | RÊVERIES / PASSIONS | <i>15'05</i> |
| 2 | UN BAL | <i>6'51</i> |
| 3 | SCÈNE AUX CHAMPS | <i>15'56</i> |
| 4 | MARCHE AU SUPPLICE | <i>7'35</i> |
| 5 | SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT | <i>10'32</i> |
|
 | | |
| 6 | LE CARNAVAL ROMAIN, OP. 9: OUVERTURE
CARACTÉRISTIQUE (1844) | <i>9'13</i> |

TOTAL TIME : 65'12

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSEEL DIRECTION

Midori Seiler*, **Margret Baumgartl**, **Balász Bozzai***, **Karin Dean***, **Gregor Dierck**, **Daniela Helm***, **Laura Johnson***, **Albrecht Kühner**, **Laszlo Paulik*** VIOLIN I

John Wilson-Meyer*, **Rachael Beesley***, **Barbara Erdner**, **Anne Maury***, **Liesbeth Nijs**, **Erik Sieglerschmidt***, **Joseph Tan***, **Wanda Visser***, **Monica Waisman** VIOLIN II

Bernadette Verhagen*, **Laxmi Bickley***, **Manuela Bucher**, **Sabine Dziewior***, **Luc Gysbregts***, **Frans Vos*** VIOLA

Sergei Istomin*, **Dmitri Dichtiar***, **Inka Döring***, **Hilary Metzger***, **Nicolas Selo**, **Patrick Sepec** CELLO

James Munro*, **Elise Christiaens***, **Tom Devaere***, **Ben Faes**, **Joost Maegerman**, **Hendrik-Jan Wolfert** DOUBLE BASS

Georges Barthel* FLUTE I, **Charles Zebley*** FLUTE II, **Oeds van Middelkoop*** PICCOLO

Hans-Peter Westermann* OBOE I, **Elisabeth Schollaert*** OBOE II

Stefaan Verdegem* ENGLISH HORN

Jane Booth* CLARINET I, **Lisa Klevit-Ziegler*** CLARINET II & SMALL CLARINET

Jane Gower FRENCH BASSOON I, **Györgi Farkas** FRENCH BASSOON II, **Augustin Humeau*** FRENCH BASSOON III, **Nicolas Favreau*** FRENCH BASSOON IV

Ulrich Hübner* HORN I, **Martin Mürner*** HORN II, **Helen MacDougall*** HORN III, **Jörg Schultess*** HORN IV

Thibaud Robinne* TRUMPET I & CORNET, **Sebastian Schärr*** TRUMPET II & CORNET, **Jaroslav Roucek*** TRUMPET III, **Patrick Dreier*** TRUMPET IV

Raphael Vang* TROMBONE I, **Cas Gevers*** TROMBONE II, **Gunter Carlier*** TROMBONE III

Marc Girardot OPHICLEIDE I, **Stephen Wick** OPHICLEIDE II

Marjan de Haer HARP I, **Constance Allanic** HARP II

Luc Artois* TIMPANI I, **Koen Plaetinck*** TIMPANI II & PERCUSSION

Glenn Liebaut*, **Tom Pipeleers***, **Wim de Vlaminck*** PERCUSSION

Jan Huylebroeck, **Glenn Liebaut** « BELLS » (PLAYED BY TWO ERARD PIANOS AS REQUESTED BY BERLIOZ)

* musicians in Le Carnaval romain

CD 2

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

1 PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE (1894) 11'05
D'APRÈS UNE ÉGLOGUE DE STÉPHANE MALLARMÉ

LA MER, TROIS ESQUISSES SYMPHONIQUES (1903-05)

2 I. DE L'AUBE À MIDI SUR LA MER 9'07

3 II. JEUX DE VAGUES 7'35

4 III. DIALOGUE DU VENT ET DE LA MER 8'57

IMAGES (1905-12)

5 I. RONDES DE PRINTEMPS 8'53

6 II. GIGUES 8'08

7 III. IBERIA, A. PAR LES RUES ET PAR LES CHEMINS 7'52

8 B. LES PARFUMS DE LA NUIT 10'40

9 C. LE MATIN D'UN JOUR DE FÊTE 4'36

TOTAL TIME : 76'53

ANIMA ETERNA BRUGGE
JOS VAN IMMERSEEL DIRECTION

Midori Seiler CONCERTMASTER

**Balazs Bozzai, Brian Dean, Karin Dean,
Gregor Dierck, Daniela Helm, Laura
Johnson, Malina Mantcheva, Nicolas
Mazzoleni, Laszlo Paulik, Martin Reimann,
David Sonton Caflisch** VIOLIN I

**John Meyer, Rachael Beesley, Marieke
Bouche, Barbara Erdner, Evan Few,
Paulien Kostense, Maite Larburu,
Liesbeth Nijs, Agnieszka Rychlik,
Erik Sieglerschmidt, Joseph Tan,
Nadja Zwiener** VIOLIN II

**Martina Forni, Laxmi Bickley, Manuela
Bucher, Luc Gysbrechts, Esther van
der Eijk, Jan Willem Vis, Frans Vos,
Galina Zinchenko** VIOLA

**Sergei Istomin, Mark Dupere, Caroline
Kang, Hilary Metzger, Ute Petersilge,
Mirjam Pfeiffer, Patrick Sepec, Regina
Wilke** CELLO

**Tom Devaere, Elise Christiaens, Joost
Maegerman, James Munro, Love Persson,
Christine Sticher** DOUBLE BASS

**Frank Theuns, Amélie Michel, Oeds van
Middelkoop (+PICCOLO), Charles Zebley
(+PICCOLO)** FLUTES

Fabrice Melinon, Jean-Marc Philippe OBOE,
Elisabeth Schollaert OBOE D'AMORE

Stefaan Verdegem ENGLISH HORN

**Nicola Boud, Lisa Klevit-Ziegler,
Philippe Castejon** CLARINET,
Peter Rabl BASS CLARINET

**Augustin Humeau, Nicolas Favreau,
Lisa Goldberg** FRENCH BASSOON

Emmanuel Vigneron FRENCH DOUBLE
BASSOON

**Helen MacDougall, Martin Mürner,
Karen Libischewski, Jörg Schultess** HORN

**Thibaud Robinne, Sebastian Schärr,
Nicolas Isabelle** TRUMPET

Bruno Fernandes, Bruno Krattli CORNET

**Tim Dowling, Michael Scheuermann,
Gunter Carlier** TROMBONE

Marc Girardot TUBA

**Marjan de Haer, Erik
Groenestein-Hendriks** ERARD HARP

Jan Lust Mustel CELESTA

Jan Huylebroeck TIMPANI

**Koen Plaetinck, Wim De Vlaminck,
Barry Jurjus, Glenn Liebaut** PERCUSSION

CD 3

MAURICE RAVEL (1875-1937)

MA MÈRE L'OYE. CINQ PIÈCES ENFANTINES (SUITE) (1911-12)

- | | | |
|----------|--|------|
| 1 | PAVANE DE LA BELLE AU BOIS DORMANT | 1'39 |
| 2 | PETIT POUCKET | 2'55 |
| 3 | LAIDERONNETTE, IMPÉRATRICE DES PAGODES | 3'53 |
| 4 | LES ENTRETIENS DE LA BELLE ET DE LA BÊTE | 4'23 |
| 5 | LE JARDIN FÉÉRIQUE | 3'14 |

MODEST MUSORGSKY (1839-1881) MAURICE RAVEL (ORCH.)

TABLEAUX D'UNE EXPOSITION (1874-1942)

6	PROMENADE	1'36
7	GNOMUS	2'36
8	PROMENADE	0'52
9	IL VECCHIO CASTELLO	4'51
10	PROMENADE	0'32
11	TUILERIES	0'58
12	BYDLO	2'40
13	PROMENADE	0'44
14	BALLET DES POUSSINS DANS LEURS COQUES	1'20
15	SAMUEL GOLDENBERG & SCHMUÏLE	2'10
16	LIMOGES – LE MARCHÉ	1'32
17	CATACOMBAE	1'46
18	CUM MORTUIS IN LINGUA MORTUA	2'02
19	LA CABANE SUR DES PATTES DE POULE (BABA-YAGA)	3'39
20	LA GRANDE PORTE DE KIEV	4'50

TOTAL TIME : 48'12

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSEEL DIRECTION

Daniela Helm, Isabella Bison, Balázs Bozzai, Karin Dean, Laura Johnson, Malina Mantcheva, László Paulik, David Sontòn Caflisch VIOLIN I

John Wilson Meyer, Barbara Erdner, Evan Few, Paulien Kostense, Liesbeth Nijs, Erik Sieglerschmidt, Joseph Tan, Lidewij Van der Voort VIOLIN II

Bernadette Verhagen, Laxmi Bickley, Manuela Bucher, Martina Forni, Luc Gysbregts, Esther van der Eijk, Manuel Visser, Frans Vos VIOLA

Sergei Istomin, Dmitri Dichtiar, Inka Döring, Mark Dupere, Hilary Metzger, Verena Zauner CELLO

Tom Devaere, Elise Christiaens, Mattias Frostenson, Joost Maegerman, Matthias Scholz DOUBLE BASS

Amélie Michel, Jan Van Den Borre, Anne Pustlauk FLUTE

Hans-Peter Westermann, Elisabeth Schollaert OBOE

Stefaan Verdegem ENGLISH HORN

Lisa Shklyaver, Daniele Latin CLARINET

Peter Rabl BASS CLARINET

Augustin Humeau, Nicolas Favreau FRENCH BASSOON

Séverine Longueville FRENCH DOUBLE BASSOON

Arno Bornkamp SAXOPHONE

Uli Hübner, Martin Mürner, Helen MacDougall, Jörg Schultess HORN

Thibaud Robinne, Sebastian Schärr, Nicolas Isabelle TRUMPET

Harry Ries, Cas Gevers, Gunter Carlier TROMBONE

Marc Girardot TUBA

Marjan de Haer, Ann Fierens HARP

Jan Lust CELESTA

Jan Huylebroeck TIMPANI

Koen Plaetinck, Wim De Vlaminck, Barry Jurjus, Glenn Liebaut, Luk Artois PERCUSSION



CD 4
MAURICE RAVEL (1875-1937)

- | | | |
|----------|---|--------------|
| 1 | BOLERO (1928) | <i>17'02</i> |
| 2 | PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (1899) | <i>6'09</i> |
| 3 | CONCERTO POUR LA MAIN GAUCHE (1929-30) | <i>21'00</i> |
| | RAPSODIE ESPAGNOLE (1907-08) | |
| 4 | I. PRÉLUDE À LA NUIT | <i>4'12</i> |
| 5 | II. MALAGUENA | <i>2'08</i> |
| 6 | III. HABANERA | <i>2'40</i> |
| 7 | IV. FERIA | <i>6'43</i> |
| 8 | LA VALSE (1920) | <i>12'11</i> |

TOTAL TIME : 72'05

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSSEEL DIRECTION

Concerto pour la main gauche, soloist

Claire Chevallier PIANO, ERARD, PARIS, 1905
(COLLECTION CLAIRE CHEVALLIER)

RESTORATION : JAN VAN DEN HEMEL

**Midori Seiler, Balázs Bozzai, Karin Dean,
Daniela Helm, Laura Johnson, Lisa Marie
Landgraf, Antoinette Lohmann, László Paulik,
Lidewij van der Voort, Nadja Zwiener** VIOLIN I

**Brian Dean, Rachael Beesley, Marieke
Bouche, Bernadette Bracke, Gregor
Dierck, Thomas Fleck, Femke Sonnen,
Joseph Tan, Tami Troman** VIOLIN II

**Frans Vos, Laxmi Bickley, Sabine Dziejwior,
Luc Gysbregts, Esther van der Eijk,
Bernadette Verhagen, Jan Willem Vis,
Galina Zinchenko** VIOLA

**Sergei Istomin, Fabrice Bihan, Dmitri
Dichtiar, Inka Döring, Ute Petersilge,
Nicholas Selo, Patrick Sepec** CELLO

**James Munro, Elise Christiaens, Tom
Devaere, Love Persson, David Sinclair**
DOUBLE BASS

Frank Theuns FLUTE I, **Amélie Michel** FLUTE II,
Oeds van Middelkoop FLUTE III & PICCOLO,
Charles Zebley PICCOLO II

Hans-Peter Westermann OBOE I,
Elisabeth Schollaert OBOE II / OBOE D'AMORE,
Stefaan Verdegem OBOE III & ENGLISH HORN

Frank van den Brink CLARINET I, **Lisa
Klevit-Ziegler** CLARINET II, **Toni Salar-Verdu**
SMALL CLARINET, **Georg F. Mayer** BASS CLARINET

Augustin Humeau FRENCH BASSOON I,
Nicolas Favreau FRENCH BASSOON II,
Antoine Pecqueur FRENCH BASSOON III
& FRENCH DOUBLE BASSOON

Thomas Kiefer SARRUSAPHONE

Ulrich Hübner HORN I, **Martin Mürner** HORN II,
Jeroen Billiet HORN III, **Jörg Schultess**
HORN IV, **Helen MacDougall** HORN V

Thibaud Robinne TRUMPET I, **Sebastian
Schärr** TRUMPET II, **Jaroslav Roucek**
TRUMPET III, **Hans-Martin Rux** SMALL TRUMPET

Raphael Vang TROMBONE A, **Cas Gevers**
TROMBONE T, **Gunter Carlier** TROMBONE B

James Anderson TUBA

Arno Bornkamp SAXOPHONE I,
Niels Bijl SAXOPHONE II

Jan Huylebroeck TIMPANI

Koen Plaetinck SOLO DRUM (**Bolero**)

Stijn Defossez PERCUSSION I, **Filip
Delameilleure** PERCUSSION II, **Jessica Peel**
PERCUSSION III, **Koen Plaetinck** PERCUSSION IV,
Steven Ribus PERCUSSION V

Marjan de Haer HARP I,
Aimée van Delden HARP II

Philippe Riga CELESTA

CD 5

FRANCIS POULENC (1899-1963)

CONCERTO POUR 2 PIANOS ET ORCHESTRE EN RÉ MINEUR (1932)

- | | | |
|----------|----------------------------|------|
| 1 | I. ALLEGRO MA NON TROPPO | 8'23 |
| 2 | II. LARGHETTO | 5'56 |
| 3 | III. FINALE, ALLEGRO MOLTO | 6'20 |

SUITE FRANÇAISE (1935)

- | | | |
|-----------|------------------------------|------|
| 4 | I. BRANSLE DE BOURGOGNE | 1'28 |
| 5 | II. PAVANE | 2'17 |
| 6 | III. PETITE MARCHE MILITAIRE | 1'04 |
| 7 | IV. COMPLAINTÉ | 1'30 |
| 8 | V. BRANSLE DE CHAMPAGNE | 1'37 |
| 9 | VI. SICILIENNE | 2'01 |
| 10 | VII. CARILLON | 1'46 |

CONCERT CHAMPÊTRE (1927-28)

- | | | |
|-----------|---------------------|-------|
| 11 | I. ALLEGRO MOLTO | 10'42 |
| 12 | II. ANDANTE | 6'45 |
| 13 | III. FINALE, PRESTO | 8'35 |

TOTAL TIME : 58'24

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSEEL DIRECTION

Concerto pour deux pianos, soloists

Claire Chevallier PIANO I, ERARD, PARIS, 1905

(COLLECTION CLAIRE CHEVALLIER)

RESTORATION : JAN VAN DEN HEMEL

Jos van Immerseel PIANO II, ERARD, PARIS, 1896

(COLLECTION JOS VAN IMMERSEEL)

RESTORATION: PATRICE SAUVAGEOT

& JAN VAN DEN HEMEL

Concert Champêtre, soloist

Kateřina Chroboková CLAVECIN EMILE JOBIN,
PARIS, 1983.

Midori Seiler CONCERTMASTER

Balázs Bozzai, Karin Dean, Daniela Helm,

Laura Johnson, László Paulik, Santiago

Medina, Albrecht Kühner VIOLIN I

John Wilson Meyer, Evan Few, Anne Maury,

Liesbeth Nijs, Erik Sieglerschmidt, Joseph

Tan, Monica Waisman, Marieke Bouche

VIOLIN II

Bernadette Verhagen, Manuela Bucher,

Sabine Dziejwior (in Conc. 2p.),

Martina Forni (in Conc. Ch.),

Luc Gysbregts (in Conc. 2p.),

Esther van der Eijk (in Conc. Ch.) VIOLA

Serge Istomin, Dmitri Dichtiar,

Mirjam Pfeiffer, Regina Wilke CELLO

Love Persson, Elise Christiaens, Tom

Devaere, Koenraad Hofman DOUBLE BASS

Frank Theuns, Marjolein Lever FLUTE

Oeds van Middelkoop PICCOLO

Annette Spehr, Elisabeth Schollaert OBOE

Stefaan Verdegem ENGLISH HORN

Vincenzo Casale, Philippe Castejon

CLARINET

Augustin Humeau, Nicolas Favreau

FRENCH BASSOON

Uli Hübner, Martin Mürner,

Helen McDougall (in Conc. Ch.),

Jörg Schultess (in Conc. Ch.) HORN

Thibaud Robinne, Sebastian Schärr

TRUMPET

Harry Ries (in Suite Fr.),

Cas Gevers (in Suite Fr. & Conc. 2p.),

Gunter Carlier TROMBONE

Marc Girardot TUBA

Koen Plaetinck (in Conc. 2p.) PERCUSSION

Wim de Vlaeminck, Koen Plaetinck,

Barry Jurjus (in Suite Fr.) PERCUSSION

Koen Plaetinck (in Conc. Ch.) TIMPANI

Wim de Vlaeminck, Barry Jurjus,

Glenn Liebaut PERCUSSION

Jos van Immerseel (in Suite Fr.) HARPSICHORD

VAN IMMERSEEL'S ANTHOLOGY OF FRENCH MUSIC

To begin with the eldest of the composers you play in this French programme, let's talk about Berlioz. How did you approach his *Symphonie fantastique*?

JOS VAN IMMERSEEL. I used the critical edition of 1972, directed by Nicholas Temperley and published by Bärenreiter/Kassel. The publication is well supported, the commentaries detailed, and the errors of the 1900 edition (Breitkopf und Härtel) corrected. We are also lucky to have Berlioz's *Mémoires*, published in Paris in 1870, a year after the composer's death, and his *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843). The former constitutes a treasure-trove of information on his oeuvre and motivations, as well as on the musical life, instruments and orchestral practice of his era. The latter, reprinted in 2003 by Bärenreiter in a critical edition with an abundance of comments by Peter Bloom, details not only the compasses and possibilities offered by all the instruments of the orchestra but also explores, backed up by examples, the manifold possible combinations, the various existing orchestras as well as the conductor's body movements. All this forms a context that is interesting to compare with the score.

Although he was only 27 when he composed his *Symphonie fantastique*, Berlioz already had the idea of creating an exceptional work. As concerns form, harmony, orchestration and knowledge of instruments, his technical mastery is stupefying. The way he manages to imagine the sonority of his musical conceptions, transform his fantasy into sounds verging on provocation, leaving nothing to change and integrating autobiographical aspects into the work is a stroke of genius. And even today, in the 21st century, his *Fantastique*, composed and premiered in 1830, remains a monument of symphonic music,

of the art of orchestration, imagination, modernism and music, nothing more and nothing less.

Berlioz explains having built his symphony around an “idée fixe”. What does it represent and how does it manifest itself as the work progresses?

JOS VAN IMMERSEEL. Berlioz in fact provides a literary programme for his *Symphonie fantastique*, inspired by his own obsessive love for the Irish actress Harriet Smithson. Seeing her for the first time on a Paris stage performing Shakespeare, he succumbed to her charm, wrote her passionate letters and eventually married her. The theme of amorous passion comes back, like an “idée fixe”, in every part of the *Fantastique*, presented differently each time, most often in dramatic moments. This idea is highly romantic.

However, even though this symphony is tinged with autobiographical elements, it is above all the fruit of the knowledge and musical, technical, harmonic and orchestral science of a musician of genius who explores the boundaries of the impossible and madness. Subtitled *Episode from the life of an artist*, the *Fantastique* also evokes a dream, perhaps under the influence of opium. Berlioz would later affirm that this ‘artist’s life’, which he describes quite precisely in a preamble to his work, is totally imaginary.

What prompted your choice of an orchestra of some sixty musicians?

JOS VAN IMMERSEEL. We know from his *Mémoires* that Berlioz admired German orchestras enormously and generously praised the culture and musical education of their musicians. In Frankfurt, he conducted an orchestra of 47 musicians; in Stuttgart, he played his *Symphonie fantastique* after only two rehearsals with 50 musicians and was enchanted by it. The comprehension of his music by the German musicians, and their punctuality, too, charmed him, contrasting with the situation he was familiar with in Paris: to hide the mediocrity of

the standard of French musicians, he demanded more than one hundred musicians, but was not satisfied for all that.

In fact, Berlioz was fairly fickle in the forces he called for. His megalomaniac tendencies should not be overlooked and have to be put into parallel with a sort of Romantic excess: sometimes he required 93 musicians, then 220, sometimes he asked for two harps and elsewhere four or even ‘as many as possible’. Yet elsewhere, he mentions 60 string instruments and sometimes more, whereas in Germany, 15 or 20 were enough for him. Regardless, he always accepted with enthusiasm that, in Germany, his *Symphonie fantastique* be performed by an ensemble that, nowadays, would be called a chamber orchestra.

Nonetheless, this orchestra calls for an impressive variety of instruments, of which Berlioz measured all the effects...

JOS VAN IMMERSEEL. Yes, indeed. He who was a guitarist – and not a particularly virtuosic one –, who played neither piano nor any orchestral instrument, studied orchestration and instrumentation on the scores of the great masters at length, as well as experimenting with the musicians himself, wanting to plumb all the secrets. In his *Symphonie fantastique*, he recommends innovative uses – the two ophicleides combined with the bassoons and bells for the *Dies iræ*, the two pairs of timpani tuned differently for the storm scene... –, which produce original effects.

Berlioz is also the master of illusion, “*assimilatio*”: he does not really let us hear the rattling of skeletons but lets the violins suggest it by striking the strings with the wood of the bow. The technique is not new, but he uses it in an extremely effective way, mobilizing all the strings just before the end of his symphony. The evocation is sometimes more fascinating than the description – Debussy would also prove that extremely well in *La Mer*.

Debussy's work on colours and timbres seems related to that of Berlioz, even though his orchestral works slip into freer forms than that of the symphony – prelude, symphonic sketch, 'image'...

JOS VAN IMMERSEEL. Debussy does not claim to represent a lineage or tradition but rather inspirations, which are fairly diverse. As it happens, for the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, first performed on 22 December 1894 by the Orchestre de la Société Nationale de Musique, conducted by Gustave Doret, he clearly proclaims the fascination that Stéphane Mallarmé's poem exerted on him. The programme note for the premiere, likely by Debussy himself, states: 'The music of this *Prelude* is a very free illustration of Stéphane Mallarmé's beautiful poem. In no way does it intend to be a synthesis of it. Rather, it is the successive settings through which a faun's desires and dreams move in the afternoon heat. Then, weary of pursuing the frightened flight of the nymphs and naiads, he surrenders to the intoxicating sun, filled with dreams in which he finally realizes total possession in universal Nature.' So the *Prelude* is neither descriptive music nor programme music, following neither a temporal unfolding nor a story: everything is but an ephemeral dream, imbued with a sensual feeling of a bond with Nature.

As concerns *La Mer*, completed in 1905, its three movements – *De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues* and *Dialogue du vent et de la mer* – reflect an unbounded fantasy, a very new art of orchestration with the use of sound possibilities of French wind instruments, unknown at the time, with grandiose harmonies and awareness of form. If there is an inspiration, it comes rather from Rimsky-Korsakov, just as in *Images*, composed between 1903 and 1912: we know that Debussy composed *Iberia*, chronologically the first of the three *Images*, after having heard two concerts of Russian music conducted by Rimsky-Korsakov with, in particular, the *Capriccio espagnol*, given in the framework of the 1889 World Fair.

Did Mallarmé appreciate the *Prélude* inspired by his poem?

JOS VAN IMMERSSEEL. In the course of composing the *Prélude*, Debussy invited Mallarmé to his home and played the work for him on the piano. After a long silence, the poet declared: ‘I didn’t expect anything like that! This music prolongs the emotion of my poem and situates the setting more passionately than colour.’ Mallarmé would be enchanted by the first performance, to the point of writing to Debussy: ‘My dear friend, I have just left the concert, greatly moved: the marvel! Your illustration of *l’Après-midi d’un faune*, which presents no dissonance with my text other than going further, truly, into nostalgia and light, with refinement, with malaise, with richness. I press your hand admiringly, Debussy. Yours, Stéphane Mallarmé.’

Why did you choose to interpret *Images* in a different order than that originally wished by Debussy?

JOS VAN IMMERSSEEL. First of all, *Images* was conceived for two pianos, a combination much appreciated in France around the turn of the century. The three parts at the time were *Iberia*, *Gigue triste* and *Rondes*. Quite quickly, Debussy modified his plans, began to write for orchestra and changed certain titles as well as the order of the movements: *Iberia* (1905-08), *Rondes de printemps* (1905-09) and *Gigues* (1905-12). André Caplet conducted the work on 18 March 1922, putting *Iberia* in last position. I don’t know if this order had been decided on by Caplet personally or if it was a suggestion or request of Debussy’s. Caplet corrected the proofs of *Images* with Debussy before the printing and remained in permanent contact with the composer up until the final years of his life. As concerns me, musically, this order seems best in a concert situation. Given Debussy’s chronic doubts about a definitive order since the beginning of the compositional process and the lack of information as to his final decision, I decided to follow Caplet’s order.

You mentioned Rimsky-Korsakov and the influence of Russian music on Debussy, which leads us naturally to Musorgsky. Did Rimsky-Korsakov, who orchestrated or arranged numerous works by his contemporaries, take part in the famous *Pictures at an Exhibition*?

JOS VAN IMMERSEEL. It's he who amended the edition published five years after Musorgsky's death, an edition supervised and introduced by Vladimir Stasov, who had been the touchstone for these *Pictures at an Exhibition*. And when, in 1920, Serge Koussevitzky commissioned from Ravel an orchestration of *Pictures* – the one we play here –, it was with the instruction to do it 'à la Rimsky-Korsakov'. Although Ravel favoured a more personal style, rebellious and solid, he did not however totally escape the influence of his Russian colleague: in the absence of Musorgsky's original score, he had to use the Rimsky-Korsakov edition as a starting point – and that left traces: we can analyse fairly well the spots where Musorgsky's pen passed into the hands of Rimsky-Korsakov or Ravel. However, it should be noted that with his orchestration, Ravel continued in Musorgsky's innovative path, exploring all the possibilities of the modern orchestra.

This *Pictures at an Exhibition* falls fully within the renewal of Russian music at the end of the 19th century. In what way does it also bear the specific and original mark of its composer?

JOS VAN IMMERSEEL. For Musorgsky, his affection for Russian folklore was of great importance even though he approached this heritage in an intuitive rather than a theoretical way. But what is especially brilliant is the way Musorgsky succeeded in forging his palette of varied colours and his mosaic of stories into a vivid plot, a balanced tour with the regular return of the *Promenade*.

It must be remembered that these *Pictures at an Exhibition* were inspired by the *Kartínki výstavki – Vospominániye o Víktore Hartmann* exhibition (*Images of an exhibition – in memory of Viktor Hartmann*) presenting, in Saint Petersburg, sketches of architecture, costume designs, sets, utilitarian and decorative objects, drawings and watercolours by Viktor Alexandrovich Hartmann. For this creator who dabbled in everything, as for others of his era, the integration of the spirit of the Russian people in art was an ultimate artistic ideal. The famous critic Vladimir Stasov, who was also the cement of the Group of Five of which Musorgsky was part, considered Hartmann the most important architectural pivot of the Russian “renaissance” and was the instigator of this large retrospective as well as the connection between the composer and the visual artist.

During his visit to the exhibition, Musorgsky seems to have been attracted by 11 works in particular but did not transpose the images directly into music: his *Pictures* go beyond illustrative programme music and are, above all, a daring composition propelled by fascinating contrasts. In certain parts, the link with Hartmann’s work is clear (*Catacombæ, The Great Gate of Kiev, Tuileries, Ballet of the Unhatched Chicks*); in others, it is less obvious (*Il vecchio castello, Gnomus*). In yet other pieces, the problem lies in details or inaccuracies (*Bydlo, Limoges – The Market, Baba Yaga*). Musorgsky doubtless goes further in his manipulation of Hartmann’s material in *Samuel Goldenberg & Schmuÿle*: he combines two portraits (the rich Jew and the poor Jew) in a polarized dialogue – one character above the orchestral score and the other advancing painfully in the bass. A dramaturgical stroke of genius!

Let's come back to Ravel, this time with his own works. Why is Spain so present – an effect of fashion or true fascination?

JOS VAN IMMERSEEL. Ravel's Spain is particular, inextricably constituted of very real musical borrowings and the stylization necessary for all musical writing. The *Habanera*, first movement of the *Rapsodie espagnole*, originates in the orchestration of another habanera, that of *Sites auriculaires*, written in 1895 for two pianos and, it would seem, Ravel's first piece of Spanish inspiration. Regarding this work, which he heard interpreted by the composer himself with pianist Ricardo Viñes, Manuel de Falla emphasized in a 1938 issue of *La Revue musicale* devoted to Ravel, the specificity that the Hispanic themes take on in the work of the author of *Bolero*: 'This Hispanicism was not obtained by the simple use of folk documents but much more – with the exception of the *Jota* in *La Feria* – by free use of rhythms, modal melodies and ornamental turns of our folk lyric; elements that did not alter the composer's own manner [...].'

Nonetheless, the Hispanic borrowings, however numerous they be in Ravel, do not serve only to characterize Spain musically. As Ravel's friend Hélène Jourdan-Morhange stressed, this recourse to figures from Spanish folklore, perfectly integrated into a musical language that is, moreover, foreign to them, also enabled Ravel to renew his manner and transform his initial style, marked more by Impressionism.

And with Spain comes dance...

JOS VAN IMMERSEEL. Yes, indeed. It suffices to mention *Bolero*, of course, but also the *Pavane pour une infante défunte* (initially written for piano in 1899 then orchestrated in 1910) and the well-known *Habanera* (composed in 1907-08). As for *La valse* (written in 1919-20), even though it comprises no Hispanic themes, it was, like *Bolero*, originally intended for the ballet but attained the apogee of its glory in concert.

Let us point out that *Bolero* was commissioned from Ravel in 1927 by the dancer Ida Rubinstein and first performed at the Paris Opera on 22 November 1928. This was, par excellence, a work in which the resource of a rhythm and a melody characteristic of the dance serve not a desire for exoticism but the construction of a perfectly idiomatic language, of which one characteristic, according to Ravel, is simplicity and the efficacy of effects. ‘I keenly hope,’ he wrote in 1931, ‘that there is no misunderstanding as regards this work. It represents an experiment in a very special and limited direction, and it must not be thought that it seeks to achieve more or something other than what it does truly achieve. Before the first performance, I brought out a foreword saying that I had written a piece lasting 17 minutes and consisting entirely of “orchestral fabric without music” – in a long, very progressive crescendo. There are no contrasts and practically no invention with the exception of the plan and performance method. The themes are, on the whole, impersonal – typical folk melodies of Arab-Spanish type. And (even though some have claimed the contrary) the orchestral writing is simple and direct throughout, without the slightest attempt at virtuosity.’

Obviously, to these Arab-Andalusian references must be added the influence of jazz and Gershwin, whom Ravel had met in New York then in Paris in March and April 1928. Ravel demanded absolute exactitude in the execution of this work, without the slightest “accelerando” or the least variation were it just a second of the tempo, to which numerous conductors attest.

As for *La valse*, the incessant tempo that is breathed in by its obsessive dance rhythm ensures the effectiveness of its effects and recalls Ravel’s fascination with automatons. ‘I conceived this work,’ said he, ‘like a sort of apotheosis of the Viennese waltz which is mixed in my mind with the impression of a fantastic, fatal whirling.’ The work, first conceived in 1920 for the ballet, had to wait until 1929 to be choreographed and danced by Ida Rubinstein at the Paris Opera. The synopsis that already appears in the score

published in 1921 sets the scene: ‘Through whirling clouds, waltzing couples may be faintly distinguished. The clouds gradually scatter: one sees at letter A an immense hall peopled with a whirling crowd. The scene is gradually illuminated. The light of the chandeliers bursts forth at the “fortissimo” letter B. Set in an imperial court, c.1855.’

Do you, like some people, see a relationship between *La valse* and the *Concerto pour la main gauche*?

JOS VAN IMMERSEEL. Yes, the kinship of style between *La valse* and the *Concerto for the Left Hand*, commissioned then premiered in January 1932 in Vienna by pianist Paul Wittgenstein whose right arm had been amputated during the First World War, has been underlined several times, in particular by Arbie Orenstein: the dark colour of the openings, the mixture of styles that characterizes both works, and the tormented tension that comes out, especially in the two conclusions (violent intervention of the orchestra at the very end of the *Concerto*, the final paroxysm of *La valse*), place these works under the sign of a psychological drama to which Ravel alludes when he describes the gripping emotion that emerges from *La valse*: ‘It is a dancing, spinning, almost hallucinatory ecstasy, an increasingly impassioned and exhausting whirl of dancers who let themselves be overwhelmed and carried away solely by the waltz.’ (‘Le Festival de musique française’ in *De Telegraaf*, interview of Ravel, 1922).

To come back to the *Pavane pour une infante défunte*, would it be closer to *Ma Mère l’Oye* than to Spanish dances?

JOS VAN IMMERSEEL. Effectively, these are works permeated by childhood and Ravel’s taste for early music. For his suite *Ma Mère l’Oye*, he draws on the tales of Perrault, the Countess d’Aulnoy and Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. The work, originally for piano four hands, was first performed on 20 April 1920, The composer subsequently orchestrated it,

adding an additional scene, a prelude and an interlude. This world of magic and princesses takes nothing away from the subtlety of writing that Ravel shows here. For each piece he creates specific settings – the oriental one of *Laideronnette, impératrice des pagodes* is a marvel of combining percussion –, using timbres to characterize atmospheres and characters. It is literally magical!

Poulenc, the last composer on this programme, also displayed neoclassical tendencies and a real taste for early music, which he slipped into a good number of his works.

JOS VAN IMMERSEEL. Yes, he went so far as to compose a harpsichord concerto, the *Concert champêtre*, imbued with direct references to the 18th century even though composed in 1929. The harpsichord was quite exotic at the time! He also wrote a *Suite française d'après Claude Gervaise*, a 15th-century composer. The famous slow movement of his *Concerto for Two Pianos*, commissioned by Princess Edmond de Polignac and first performed in Venice by Poulenc and Jacques Février with the Orchestra of Milan in 1932, composed in the purest Mozartian style, also attests to this.

I particularly like the *Suite française*, originally composed in 1935 to accompany the second act of Édouard Bourdet's *Margot*. It is a magnificent adaptation of nine dances taken from Gervaise's *Livres de dancieries* of 1655. The work made its own way. The instrumentation is quite original: two oboes, two bassoons, two trumpets, three trombones and, of course, harpsichord and percussion. It suffices to let yourself be charmed by the magnificent colours of the French bassoons, the lively dialogue that is established between the oboes and trumpets, the sweetness of the trumpets and bassoons, and the 'economical' use of percussion to be convinced of the beauty of this work. For me, this *Suite française* is

the best ‘translation’ of early music into a 20th-century idiom, full of veiled references and very moving passages.

What kind of harpsichord did you choose to interpret the *Concert champêtre*?

JOS VAN IMMERSEEL. The *Concert champêtre* was composed for the famous harpsichordist Wanda Landowska, who had a 1912 Pleyel harpsichord and was the first to again play early music that was totally forgotten. This “Grand Modèle de Concert” was a hybrid instrument equipped with the classic five octaves, to which a 16’ stop had been added. The instrument had the keys of a standard piano, pedals for a rapid change of register, a soundboard nearly three times thicker than usual, and extremely high string tension that made the use of leather plectra obligatory. The sound produced by such a model impresses when you are quite close to it in a small room, but in a concert hall, its reach is inferior to a good period harpsichord or a good copy.

Since 1974, I’ve had the opportunity to experiment with several types of harpsichord for playing the *Concert champêtre*. My conclusion today is still that the famous Grand Modèle or instruments of this type are not suitable for playing with orchestra. An excellent 18th-century French harpsichord or a very good copy are preferable to them. For our recording, we were able to use a magnificent instrument by Émile Jobin, from 1983. This is the copy of a harpsichord built by Jean-Claude Goujon in 1749, now in the Musée de la Musique in Paris. This instrument offers – especially thanks to its action of superior quality, with variations of touch and articulation – a whole range of colours and characters that allow for making all the fantasy of Poulenc’s music sparkle.

What do you particularly like in Poulenc?

JOS VAN IMMERSEEL. When I discovered Poulenc through his chamber music in 1961, it was a real shock. At the time, he was played, recorded, broadcast and known extensively. Today, it seems to me that he has practically disappeared, whereas to my mind he represents one of the most outstanding personalities of the 20th century, endowed with great erudition as well as surprising spontaneity. Not to mention that he was also a particularly brilliant pianist.

What is extraordinary is Poulenc's ability to totally integrate this taste for early music into his own style without that approach making it a backward-looking music or 'in the style of'. His works remain dazzlingly modern and highly singular. With his *Concerto for Two Pianos*, for example, he breaks totally with the traditional concerto genre: he frees up the form and thematic development. Above all, the pleasure of playing is expressed. In the *Allegro ma non troppo*, one can hear reminiscences of Stravinsky, Spanish colours, themes that seem to have escaped from the music-hall and, in the end, an evocation of gamelans. In this recording, we play two Érard concert pianos dated 1896 and 1905, with parallel strings, identical to those that Poulenc must have seen in number in Paris and which he could have played. Claire Chevallier and I play back to back: this configuration seems ideal because, on the one hand, the two musicians thus hear both instruments resonate in an equivalent manner, and on the other because the two pianos are equidistant in relation to the audience and the orchestra. One thereby obtains a better overall view as well as more contact and control.

LITERARY PROGRAMME OF BERLIOZ'S *SYMPHONIE FANTASTIQUE*

Foreword

The Composer's aim was to develop different situations in the life of an artist as regards their musical aspect. The outline of the instrumental drama, deprived of speech, needs to be stated in advance. The following programme must therefore be considered like the spoken text of an Opera, serving to bring pieces of music, of which it motivates the character and expression.

Part one DREAMS – PASSIONS

The Composer imagines that a young musician, afflicted by this moral illness, which a famous writer¹ calls the 'vague des passions', sees a woman who, for the first time, combines all the charms of the ideal being that his imagination dreamed of, and he falls totally in love. By a singular anomaly, the cherished image appears in the artist's mind only linked with a musical thought in which he finds a certain impassioned character, but noble and shy like the one he attributes to the beloved. This melodic reflection and its model pursue him incessantly like a double "idée fixe". This is the reason for the constant reappearance, in every movement of the symphony, of the melody that begins the initial *Allegro*. The transition from this state of melancholic reverie, interrupted by occasional surges of joy without good cause, to that of delirious passion with its fits of fury, jealousy, its returns of tenderness, tears, and religious consolations, is the subject of the first movement.

***Part two* A BALL**

The artist finds himself in the most diverse life circumstances: in the midst of the tumult of a “fête”, in the peaceful contemplation of the beauties of Nature; but everywhere, in town or in the fields, the beloved image appears to him and sows confusion in his soul.

***Part three* SCENE IN THE FIELDS**

One evening, finding himself in the country, he hears in the distance two shepherds carrying on a dialogue by playing the *Ranz de vaches*²; this pastoral duet, the setting of the scene, the slight rustling of the trees gently rocked by the breeze, a few reasons for hope that he had recently conceived: everything contributes to bringing his heart unaccustomed calm and giving his ideas a more cheerful colour. He thinks about his loneliness and the hope of soon no longer being alone... But what if she were to deceive him!... This mingling of hope and fear, these ideas of happiness, disturbed by a few dark premonitions, form the subject of the *Adagio*. At the end, one of the shepherds again takes up the *Ranz de vaches*; the other no longer responds... Distant sound of thunder... solitude... silence.

***Part four* MARCH TO THE SCAFFOLD**

Convinced that his love is unrequited, the artist poisons himself with opium. The dose of the narcotic, too weak to kill him, plunges him into a sleep accompanied by the most horrible visions. He dreams that he has killed the woman he loved, is condemned, led to the scaffold, and attends his own execution. The procession advances to the sounds of a march sometimes sombre and fierce, sometimes brilliant and solemn, in a muffled sound of ponderous footsteps follows without transition the noisiest outbursts. At the end of the

march, the first four bars of the “idée fixe” reappear like a final thought of love, cut short by the fatal blow.

***Part five* DREAM OF A WITCHES' SABBATH**

He sees himself at the witches' sabbath, in the midst of a hideous horde of shades, sorcerers, and monsters of all sorts, gathered for his funeral. Strange noises, moans, bursts of laughter, distant cries which seem to be answered by other cries. The melody of the beloved reappears again but has lost its character of nobility and timidity; it is no longer anything but a vile dance tune, trivial and grotesque; it is her coming to the Sabbath... Roar of joy at her arrival... She joins the diabolical orgy... Funeral knell, burlesque parody of the *Dies iræ*, sabbath dance. The witches' dance and *Dies iræ* together.

Translator's notes

1. Chateaubriand coined this expression, literally meaning the vagueness of passions, to describe the “mal de siècle”.
2. A traditional Swiss folk song, played here by the English horn and oboe.
(Also heard in the *William Tell Overture*.)

JOS VAN IMMERSEEL ET LA MUSIQUE FRANÇAISE

Pour commencer par l'aîné des compositeurs que vous abordez dans ce programme français, parlons de Berlioz. À quelles sources vous êtes-vous abreuvé pour aborder sa *Symphonie fantastique*?

JOS VAN IMMERSEEL. Je me suis appuyé sur l'édition critique de 1972 dirigée par Nicholas Temperley, publiée par Bärenreiter/Kassel. La publication est très étayée, les commentaires fouillés et les erreurs de l'édition de 1900 (Breitkopf und Härtel) corrigées. Nous avons la chance de disposer également des *Mémoires* de Berlioz, publiées à Paris en 1870, un an après la mort du compositeur, et de son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843). Les premières constituent un trésor d'informations sur son œuvre et ses motivations, mais aussi sur la vie musicale, les instruments et la pratique des orchestres à son époque. Le second, réédité en 2003 par Bärenreiter dans une édition critique abondamment commentée par Peter Bloom, détaille non seulement les tessitures et les possibilités offertes par tous les instruments de l'orchestre mais explore aussi, exemples à l'appui, les multiples combinaisons possibles, les divers orchestres existants ainsi que la gestuelle du chef d'orchestre. Tout ceci forme un contexte qu'il est intéressant de confronter à la partition.

Alors qu'il n'a que vingt-sept ans lorsqu'il compose sa *Symphonie fantastique*, Berlioz a déjà dans l'idée de créer une œuvre exceptionnelle. Sa maîtrise technique en matière de forme, d'harmonie, d'orchestration et de connaissance des instruments est stupéfiante. La manière dont il parvient à imaginer la sonorité de ses conceptions musicales, à transformer sa fantaisie en sons qui frisent la provocation, à ne rien laisser au hasard, à intégrer dans

l'œuvre des aspects autobiographiques relève du génie. Et aujourd'hui encore, au XXI^e siècle, sa *Fantastique*, composée et créée en 1830, reste un monument de la musique symphonique, de l'art de l'orchestration, de l'imagination, du modernisme et de la musique tout court.

Berlioz explique avoir construit sa symphonie autour d'une « idée fixe ». Que représente-t-elle et comment se manifeste-t-elle au fil de l'œuvre ?

JOS VAN IMMERSSEEL. Berlioz donne en effet un programme littéraire à sa *Symphonie fantastique*, inspiré par son propre amour obsessionnel pour la comédienne irlandaise Harriet Smithson. Il la voit pour la première fois sur une scène parisienne, où elle interprète Shakespeare. Il succombe à son charme, lui écrit des lettres enflammées et finira par l'épouser. Le thème de la passion amoureuse revient, telle une idée fixe, dans toutes les parties de la *Fantastique*, chaque fois habillé différemment, le plus souvent lors de moments dramatiques. Cette idée est très romantique.

Cependant, si cette symphonie est teintée d'éléments autobiographiques, elle est surtout le fruit de la connaissance et de la science musicale, technique, harmonique et orchestrale d'un musicien de génie qui explore les frontières de l'impossible, de la folie. Sous-titrée *Épisode de la vie d'un artiste*, la *Fantastique* évoque aussi un songe, peut-être sous l'emprise de l'opium. Berlioz affirmera plus tard que cette « vie d'artiste », qu'il décrit très précisément en préambule de son œuvre, est totalement imaginaire.

Qu'est-ce qui vous a incité à faire le choix d'un orchestre d'une soixantaine de musiciens ?

JOS VAN IMMERSSEEL. On sait, par ses *Mémoires*, que Berlioz admirait énormément les orchestres allemands ; il vante largement la culture et l'éducation musicales de leurs

musiciens. À Francfort, il dirige un orchestre de quarante-sept musiciens ; à Stuttgart, il interprète sa *Symphonie fantastique* après deux répétitions seulement avec cinquante musiciens, et il en est enchanté. La compréhension de sa musique par les musiciens allemands, leur ponctualité aussi le séduisent et contrastent avec la situation qu'il connaît à Paris : pour cacher la médiocrité du niveau des musiciens français, il réclame plus de cent musiciens, mais n'est pas satisfait pour autant.

En fait, Berlioz est assez inconstant dans ses souhaits d'effectif – il ne faut pas négliger ses tendances mégalomanes, qui sont à rapprocher d'une sorte de démesure romantique : tantôt il requiert quatre-vingt-treize musiciens, puis deux cent vingt, tantôt il souhaite deux harpes et ailleurs quatre ou même « autant que possible ». Ailleurs encore, il mentionne soixante instruments à cordes et parfois davantage alors qu'en Allemagne quinze ou vingt lui suffisent. Quoi qu'il en soit, il accepte toujours avec enthousiasme qu'en Allemagne sa *Symphonie fantastique* soit interprétée par un ensemble qu'on qualifierait aujourd'hui d'orchestre de chambre.

Cet orchestre requiert néanmoins une diversité impressionnante d'instruments, dont Berlioz mesure tous les effets...

JOS VAN IMMERSEEL. Oui, effectivement. Lui qui était guitariste – et pas particulièrement virtuose –, qui ne jouait ni piano ni aucun instrument de l'orchestre a beaucoup étudié l'orchestration et l'instrumentation sur les partitions des grands maîtres, mais aussi en expérimentant lui-même avec les musiciens. Il voulait en sonder tous les secrets. Dans sa *Symphonie fantastique*, il préconise des usages novateurs – les deux ophicléides associés aux bassons et aux cloches pour le *Dies iræ*, les deux paires de timbales accordées différemment pour la scène de l'orage... –, qui produisent des effets inédits.

Berlioz est aussi le maître de l'illusion, l'« assimilatio » : il ne donne pas à entendre véritablement le cliquetis des squelettes, mais laisse les violons le suggérer en frappant sur les cordes avec le bois de l'archet. La technique n'est pas neuve, mais il l'utilise de manière extrêmement efficace, en mobilisant l'ensemble des cordes, juste avant la fin de sa symphonie. L'évocation est parfois plus fascinante que la description – Debussy le prouvera également fort bien dans *La Mer*.

Le travail sur les couleurs et les timbres de Debussy semble être parent de celui de Berlioz, même si ses œuvres orchestrales se glissent dans des formes plus libres que celle de la symphonie – prélude, esquisse symphonique, image...

JOS VAN IMMERSEEL. Debussy ne se réclame pas d'une lignée mais plutôt d'inspirations, qui sont assez diverses. En l'occurrence, pour le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, créé le 22 décembre 1894 par l'Orchestre de la Société nationale de musique sous la direction de Gustave Doré, il revendique clairement la fascination qu'exerça sur lui le poème de Stéphane Mallarmé. Le commentaire du programme lors de la création, vraisemblablement de la main de Debussy, dit : « La musique de ce *Prélude* est une illustration très libre du beau poème de Stéphane Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt des décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves d'un faune dans la chaleur de cet après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au soleil enivrant, rempli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature. » Le *Prélude* n'est donc ni musique descriptive ni musique à programme ; il ne suit ni un déroulement temporel ni une histoire : tout n'est qu'un rêve éphémère, imprégné d'un sensuel sentiment de lien avec la nature.

En ce qui concerne *La Mer*, achevée en 1905, ses trois mouvements – *De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues* et *Dialogue du vent et de la mer* – reflètent une fantaisie

infinie, un art de l'orchestration très neuf par l'utilisation de possibilités sonores inconnues à l'époque des instruments à vent français, par ses harmonies grandioses et la conscience de la forme. S'il y a inspiration, elle vient plutôt du côté de Rimsky-Korsakov, tout comme dans les *Images*, composées entre 1903 et 1912 : on sait que Debussy composa *Iberia*, chronologiquement la première des trois *Images*, après avoir entendu deux concerts de musique russe dirigés par Rimsky-Korsakov, avec notamment le *Capriccio espagnol*, donnés dans le cadre de l'Exposition universelle de 1889.

Mallarmé apprécia-t-il le *Prélude* inspiré de son poème ?

JOS VAN IMMERSEEL. Au cours de la composition du *Prélude*, Debussy invita Mallarmé chez lui et lui joua l'œuvre au piano, ce qui lui valut, après un long silence, cette déclaration du poète : « Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur. » Mallarmé fut enchanté lors de la création, au point d'écrire à Debussy : « Mon cher ami, je sors du concert, très ému : la merveille ! Votre illustration de *l'Après-midi d'un faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy. Votre Stéphane Mallarmé. »

Pourquoi avez-vous choisi d'interpréter les *Images* dans un ordre différent de celui voulu à l'origine par Debussy ?

JOS VAN IMMERSEEL. Dans un premier temps, les *Images* ont été conçues pour deux pianos, une formation très appréciée en France autour de 1900. Les trois parties étaient alors *Iberia*, *Gigue triste* et *Rondes*. Très vite, Debussy a modifié ses plans, a commencé à écrire pour orchestre et a changé certains titres ainsi que l'ordre des mouvements : *Iberia*

(1905-08), *Rondes de printemps* (1905-09) et *Gigues* (1905-12). André Caplet a dirigé l'œuvre le 18 mars 1922 en passant *Iberia* en dernière position. J'ignore si cet ordre avait été personnellement décidé par Caplet ou s'il s'agissait d'une suggestion ou d'une demande de Debussy. Caplet a corrigé avec Debussy les épreuves des *Images* avant l'impression et est resté en contact permanent avec le compositeur jusqu'aux dernières années de sa vie. En ce qui me concerne, musicalement, cet ordre me semble le meilleur dans une situation de concert. Étant donné les doutes chroniques de Debussy sur un ordre définitif depuis le début du processus de composition et le manque d'informations sur sa décision finale, j'ai décidé de suivre l'ordre de Caplet.

Vous avez cité Rimsky-Korsakov et l'influence de la musique russe sur Debussy, ce qui nous amène naturellement à Musorgsky. Rimsky-Korsakov, qui orchestra ou arrangea de nombreuses œuvres de ses contemporains, prit-il part aux fameux *Tableaux d'une exposition* ?

JOS VAN IMMERSEEL. C'est lui qui amenda l'édition publiée cinq ans après la mort de Musorgsky, édition supervisée et introduite par Vladimir Stassov qui avait été la pierre de touche de ces *Tableaux d'une exposition*. Et lorsque Sergueï Koussevitzky commanda en 1920 à Ravel une orchestration des *Tableaux* – celle que nous interprétons ici –, ce fut avec la consigne de le faire « à la Rimsky-Korsakov ». Si Ravel a privilégié un style plus personnel, rebelle et solide, il n'a pourtant pas totalement échappé à l'influence de son collègue russe : en l'absence de la partition originelle de Musorgsky, il a dû utiliser l'édition de Rimsky-Korsakov comme point de départ – et cela a laissé des traces : on peut assez bien analyser les endroits où la plume de Musorgsky passe dans les mains de Rimsky-Korsakov ou de Ravel. Il faut noter cependant qu'avec son orchestration, Ravel poursuit dans la voie innovante de Musorgsky en explorant toutes les possibilités de l'orchestre moderne.

Ces *Tableaux d'une exposition* s'inscrivent tout à fait dans le renouveau de la musique russe de la fin du XIX^e siècle. En quoi portent-ils également la marque spécifique et originale de son compositeur ?

JOS VAN IMMERSEEL. L'attachement au folklore russe était pour Musorgsky d'une grande importance, même s'il a approché cet héritage de manière intuitive plutôt que théorique. Mais ce qui est surtout brillant est la manière dont Musorgsky parvient à forger sa palette de couleurs variées et sa mosaïque d'histoires en une intrigue marquante, équilibrée autour du retour régulier de la *Promenade*.

Il faut rappeler que ces *Tableaux d'une exposition* ont été inspirés par l'exposition *Kartínki výstavki – Vospominániye o Víktore Hartmann* (*Images d'une exposition – en mémoire de Viktor Hartmann*) présentant, à Saint-Pétersbourg, des esquisses d'architecture, des projets de costumes, des décors, des objets utilitaires et de décoration, des dessins et des aquarelles de Viktor Alexandrovitch Hartmann. Pour ce créateur touche-à-tout, comme pour d'autres à son époque, l'intégration de l'esprit du peuple russe dans l'art était un idéal artistique ultime. Le célèbre critique Vladimir Stassov, également ciment du Groupe des Cinq dont faisait partie Musorgsky, tenait Hartmann pour le pivot architectural le plus important de la « Renaissance » russe et fut l'initiateur de cette grande rétrospective en même temps que la connexion entre le compositeur et le plasticien.

Lors de sa visite de l'exposition, Musorgsky semble avoir été attiré par onze œuvres en particulier, mais il ne les a pas directement transposées d'images en musique : ses *Tableaux* dépassent la musique à programme illustrative et sont avant tout une composition audacieuse propulsée par de passionnants contrastes. Dans certains mouvements, le lien avec l'œuvre de Hartmann est clair (*Catacombæ*, *La Grande Porte de Kiev*, *Tuileries*, *Ballet des poussins dans leurs coques*), dans d'autres, il est moins évident (*Il vecchio castello*, *Gnomus*). Dans d'autres encore, la problématique se situe dans des détails ou des

imprécisions (*Bydlo*, *Limoges – le marché*, *Baba Yaga*). Musorgsky va sans doute le plus loin dans sa manipulation du matériau de Hartmann dans *Samuel Goldenberg & Schmuÿle* : il combine deux portraits (le juif riche et le juif pauvre) dans un dialogue polarisé – un personnage au-dessus de la partition d’orchestre et l’autre avançant péniblement dans la basse. Un coup dramaturgique magistral !

Revenons à Ravel, cette fois-ci avec ses propres œuvres. Pourquoi l’Espagne y est-elle si présente : effet de mode ou véritable fascination ?

JOS VAN IMMERSSEEL. L’Espagne de Ravel est particulière, constituée indissociablement d’emprunts musicaux bien réels et de la stylisation nécessaire à toute écriture musicale. La *Habanera*, premier mouvement de la *Rapsodie espagnole*, provient de l’orchestration d’une autre *Habanera*, celle des *Sites auriculaires*, première page ravélienne d’inspiration espagnole semble-t-il, écrite en 1895, pour deux pianos. À propos de cette œuvre, qu’il entendit interprétée par le compositeur lui-même et le pianiste Ricardo Viñes, Manuel de Falla soulignait en 1938, dans un numéro de la *Revue musicale* consacré à Ravel, la spécificité que les thèmes hispanisants prennent dans l’œuvre de l’auteur du Bolero : « Cet hispanisme n’était pas obtenu par la simple utilisation de documents populaires, mais beaucoup plus – la *Jota* de la *Feria* exceptée – par un libre emploi des rythmes, des mélodies modales et des tours ornementaux de notre lyrique populaire ; éléments qui n’altéraient pas la manière propre de l’auteur [...]. »

Néanmoins, les emprunts hispanisants, si nombreux soient-ils chez Ravel, ne servent pas seulement, à caractériser musicalement l’Espagne. Comme le souligne Hélène Jourdan-Morhange, amie de Ravel, ce recours à des figures du folklore espagnol, parfaitement intégrées dans un langage musical qui leur est par ailleurs étranger, a également permis

à Ravel de renouveler sa manière et de transformer son style premier, plus marqué par l'impressionnisme.

Et avec l'Espagne va la danse...

JOS VAN IMMERSEEL. Oui, effectivement. Il suffit de citer le *Bolero*, bien sûr, mais aussi la *Pavane pour une infante défunte* (écrite d'abord pour piano en 1899 puis orchestrée en 1910) et la très célèbre *Habanera* (composée en 1907-08). *La valse* (écrite en 1919-20) quant à elle, bien qu'elle ne comporte pas de thème hispanique, est à l'origine, comme le *Bolero*, une musique destinée au ballet tout en ayant connu l'apogée de sa gloire au concert.

Précisons que le *Bolero* fut commandé à Ravel en 1927 par la danseuse Ida Rubinstein et créé à l'Opéra de Paris le 22 novembre 1928. Il s'agit par excellence d'une œuvre dans laquelle la ressource d'un rythme et d'une mélodie caractéristiques de danse sert non pas une volonté d'exotisme, mais la construction d'un langage parfaitement idiomatique, dont une caractéristique, selon Ravel, est la simplicité et l'efficacité des effets. « Je souhaite vivement, écrivait-il en 1931, qu'il n'y ait pas de malentendu au sujet de cette œuvre. Elle représente une expérience dans une direction très spéciale et limitée, et il ne faut pas penser qu'elle cherche à atteindre plus ou autre chose qu'elle n'atteint vraiment. Avant la première exécution, j'ai fait paraître un avertissement disant que j'avais écrit une pièce qui durait dix-sept minutes et consistant entièrement en "tissu orchestral sans musique" – en un long crescendo très progressif. Il n'y a pas de contrastes et pratiquement pas d'invention à l'exception du plan et du mode d'exécution. Les thèmes sont dans l'ensemble impersonnels – des mélodies populaires de type arabo-espagnol habituel. Et (quoi qu'on ait pu prétendre le contraire) l'écriture orchestrale est simple et directe tout au long, sans la moindre tentative de virtuosité. »

Il faut évidemment ajouter à ces références arabo-andalouses l'influence du jazz et de Gershwin, que Ravel avait rencontré à New York puis à Paris en mars et avril 1928. Ravel exigeait une exactitude absolue dans l'exécution de cette œuvre, sans le moindre «*accelerando*», sans la moindre variation ne serait-ce d'une seconde du tempo, ce dont témoignent de nombreux chefs d'orchestre.

Quant à *La valse*, le mouvement incessant que lui insuffle son rythme obsédant de danse procure l'efficacité de ses effets et rappelle la fascination qu'éprouvait Ravel pour les automates. «*J'ai conçu cette œuvre, disait-il, comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle dans mon esprit l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal.*» L'œuvre, conçue en 1920 d'abord pour le ballet, dut attendre 1929 pour être chorégraphiée et dansée par Ida Rubinstein à l'Opéra de Paris. L'argument qui figure déjà dans la partition éditée en 1921 campe le décor : «*Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu ; on distingue [A] une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au *ff* [B]. Une cour impériale vers 1855.*»

Voyez-vous, comme certains, une parenté entre *La valse* et le *Concerto pour la main gauche*?

JOS VAN IMMERSEEL. Oui, la parenté de style entre *La valse* et le *Concerto pour la main gauche*, commandé puis créé en janvier 1932 à Vienne par le pianiste Paul Wittgenstein qui avait été amputé du bras droit pendant la Première Guerre mondiale, a été soulignée à plusieurs reprises, notamment par Arbie Orenstein : la couleur sombre des ouvertures, le mélange des styles qui caractérise les deux œuvres et la tension tourmentée qui ressort particulièrement des deux conclusions (intervention violente de l'orchestre à la toute fin du *Concerto*, paroxysme final de *La valse*) placent ces œuvres sous le signe d'un drame

psychologique auquel Ravel fait allusion lorsqu'il décrit l'émotion saisissante qui émerge de *La valse* : « C'est une extase dansante, tournoyante, presque hallucinante, un tourbillon de plus en plus passionné et épuisant de danseuses, qui se laissent déborder et emporter uniquement par la valse » (*Le Festival de musique française* in *De Telegraaf*, interview de Ravel, 1922).

Pour revenir à la *Pavane pour une infante défunte*, serait-elle plus à rapprocher de *Ma Mère l'Oye* que des danses espagnoles ?

JOS VAN IMMENSEEL. Effectivement, ce sont des œuvres traversées par l'enfance et par le goût de Ravel pour la musique ancienne. Pour sa suite *Ma Mère l'Oye*, il puise dans les contes de Perrault, de la comtesse d'Aulnoy et de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. L'œuvre, à l'origine pour quatre mains au piano, est créée le 20 avril 1920, Le compositeur l'orchestre ensuite et lui ajoute une scène supplémentaire, un prélude et un interlude. Ce monde de magie et de princesse n'enlève rien à la subtilité de l'écriture dont Ravel fait ici preuve. Il crée pour chaque pièce des décors spécifiques – celui, oriental, de *Laideronnette, impératrice des pagodes* est une merveille d'association de percussions –, utilisant les timbres pour caractériser des atmosphères, des personnages. C'est littéralement féérique !

Poulenc, le dernier compositeur de ce programme, affichait lui aussi des tendances néoclassiques et un véritable goût pour les musiques anciennes qu'il glissa dans bon nombre de ses œuvres.

JOS VAN IMMENSEEL. Oui, il a été jusqu'à composer un concerto pour clavecin, le *Concert champêtre*, imprégné de références directes au XVIII^e siècle bien que composé en 1929. Le clavecin était très exotique à l'époque ! On lui doit aussi une *Suite française d'après Claude Gervaise*, un compositeur du XV^e siècle. Le célèbre mouvement lent de son *Concerto*

pour deux pianos, commandé par la princesse Edmond de Polignac et créé à Venise par Poulenc et Jacques Février avec l'Orchestre de Milan en 1932, en témoigne également, composé dans le plus pur style mozartien.

J'aime particulièrement la *Suite française*, à l'origine composée en 1935 pour accompagner le deuxième acte de *Margot* d'Édouard Bourdet. Il s'agit d'une magnifique adaptation de neuf danses extraites des *Livres de danceries* de Gervaise de 1655. L'œuvre a ensuite suivi son chemin de façon autonome. L'instrumentation est très originale : deux hautbois, deux bassons, deux trompettes, trois trombones et, bien sûr, clavecin et percussions. Il suffit de se laisser charmer par les magnifiques couleurs des bassons français, le dialogue animé qui s'établit entre les hautbois et les trompettes, la douceur des trompettes et des bassons et l'usage « économe » des percussions pour être convaincu de la beauté de cette œuvre. Cette *Suite française* est pour moi la meilleure « traduction » de musique ancienne en langage du XX^e siècle, pleine de clins d'œil et de passages très émouvants.

Quel type de clavecin avez-vous choisi pour interpréter le *Concert champêtre* ?

JOS VAN IMMERSEEL. Le *Concert champêtre* a été composé pour la célèbre claveciniste Wanda Landowska, qui possédait un clavecin Pleyel de 1912 et fut la première à rejouer la musique ancienne totalement oubliée : ce Grand Modèle de Concert était un instrument hybride doté des cinq octaves classiques, auquel un jeu de 16 pieds avait été ajouté. L'instrument disposait des touches d'un piano standard, de pédales pour un changement rapide de registre, d'une table d'harmonie presque trois fois plus épaisse que la normale et d'une tension de cordes extrêmement haute qui rendait obligatoire l'utilisation de plectres en cuir. Le son produit par un tel modèle impressionne lorsque l'on est placé tout près, dans

une petite pièce, mais dans une salle de concert, sa portée est inférieure à un bon clavecin d'époque ou à une bonne copie.

Depuis 1974, j'ai eu l'occasion d'expérimenter plusieurs types de clavecins pour l'interprétation du *Concert champêtre*. Ma conclusion est toujours aujourd'hui que le fameux Grand Modèle ou les instruments de ce type ne conviennent pas pour jouer avec un orchestre. Un excellent clavecin français du XVIII^e siècle ou une très bonne copie leur sont préférables. Pour notre enregistrement, nous avons pu disposer du magnifique instrument d'Émile Jobin de 1983. Il s'agit d'une copie d'un clavecin construit par Jean-Claude Goujon en 1749 aujourd'hui conservé au Musée de la Musique de Paris. Cet instrument offre – notamment grâce à sa mécanique de qualité supérieure, avec des variations de toucher et d'articulation – toute une gamme de couleurs et de caractères qui permettent de faire scintiller toute la fantaisie de la musique de Poulenc.

Qu'aimez-vous particulièrement chez Poulenc ?

JOS VAN IMMERSEEL. Lorsque j'ai découvert Poulenc en 1961 par sa musique de chambre, ce fut un véritable choc. Il était alors beaucoup joué, enregistré, diffusé et connu. Aujourd'hui, il me semble qu'il a pratiquement disparu alors qu'il représente à mes yeux l'une des personnalités les plus marquantes du XX^e siècle, doté d'une grande érudition mais aussi d'une spontanéité surprenante. Sans compter qu'il était aussi un pianiste particulièrement brillant.

Ce qui est extraordinaire est la capacité de Poulenc à intégrer totalement à son propre style ce goût pour la musique ancienne sans que cette démarche en fasse une musique passéiste ou « à la manière de ». Ses œuvres restent d'une modernité éclatante, d'une grande singularité. Avec son *Concerto pour deux pianos* par exemple, il rompt totalement avec le genre traditionnel du concerto : il libère la forme et le développement thématique.

Par dessus tout s'exprime le plaisir de jouer. Dans l'*Allegro ma non troppo*, on peut entendre des réminiscences de Stravinsky, des couleurs espagnoles, des thèmes qui semblent s'être échappés du music-hall et, au final, une évocation des gamelans. Pour cet enregistrement, nous jouons sur deux pianos Érard de concert datés de 1896 et 1905, à cordes parallèles, identiques à ceux que Poulenc a dû voir en nombre à Paris et sur lesquels il a pu jouer. Claire Chevallier et moi-même jouons dos à dos : il m'a semblé que cette configuration était idéale d'une part parce que les deux musiciens entendent ainsi résonner les deux instruments de manière équivalente, d'autre part parce que les deux pianos se trouvent à la même distance par rapport au public et par rapport à l'orchestre. On obtient une meilleure vue d'ensemble ainsi que davantage de contact et de contrôle.

PROGRAMME LITTÉRAIRE DE LA *SYMPHONIE FANTASTIQUE* PAR BERLIOZ

Avertissement

Le Compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un Opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.

***Première partie* RÊVERIES – PASSIONS**

L'Auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé. Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *Allegro*. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

***Deuxième partie* UN BAL**

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la nature ; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

***Troisième partie* SCÈNE AUX CHAMPS**

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait !... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*Adagio*. À la fin, l'un des pâtres reprend le ranz de vaches ; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné de tonnerre... solitude... silence.

***Quatrième partie* MARCHÉ AU SUPPLICE**

Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. À la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'idée fixe reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

***Cinquième partie* SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT**

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est elle qui vient au sabbat... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*, ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies iræ* ensemble.

JOS VAN IMMENSEEL: EEN FRANSE ANTHOLOGIE

We zullen beginnen bij de oudste componist op dit Franse programma, Berlioz. Welke bronnen hebt u gebruikt om zijn *Symphonie fantastique* te vertolken?

JOS VAN IMMENSEEL. Ik heb me gebaseerd op de kritische editie van 1972, uitgegeven door Nicholas Temperley en gepubliceerd door Bärenreiter/Kassel. Deze is goed onderbouwd, de commentaren zijn doorwrocht en de fouten van de uitgave uit 1900 (Breitkopf und Härtel) zijn gecorrigeerd. We hebben ook het geluk over de *Mémoires* van Berlioz te beschikken, die in 1870 in Parijs gepubliceerd werden, een jaar nadat de componist was overleden. Ook zijn *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* uit 1843 hebben we gebruikt. De memoires bevatten een schat aan informatie over zijn werk en motivatie maar ook over het muzikleven, de instrumenten en de orkestpraktijk uit zijn tijd. Het andere boek werd in 2003 opnieuw uitgegeven door Bärenreiter in een kritische editie, rijkelijk becommentarieerd door Peter Bloom. Het behandelt de tessituren en mogelijkheden van alle instrumenten in het orkest maar bespreekt ook aan de hand van voorbeelden de verschillende mogelijke combinaties, de diverse bestaande orkesten en de bewegingen van de dirigent. Dat alles vormt een erg boeiende context om de partituur aan te toetsen.

Hoewel hij nauwelijks vijftientig was toen hij zijn *Symphonie fantastique* componeerde, wilde Berlioz al een uitzonderlijk werk creëren. Zijn technische beheersing op het gebied van vorm, harmonie, orkestratie en instrumentenkennis is verbluffend. De manier waarop hij de klankkleur van zijn muzikale creaties in zijn hoofd heeft, waarop hij zijn fantasie omzet in klanken die balanceren op het randje van provocerend, waarop hij niets aan het toeval overlaat en waarop hij autobiografische elementen integreert in

zijn oeuvre getuigt van zijn geniale geest. Ook vandaag nog, in de 21^e eeuw, blijft zijn *Symphonie fantastique* uit 1830 een monument in de geschiedenis van de symfonische muziek, de orkestkunst, de verbeelding, het modernisme en de muziek tout court.

Berlioz legt uit dat hij zijn symfonie heeft opgebouwd rond een “idee-fixe”. Wat bedoelt hij daarmee en hoe manifesteert zich dat in het werk?

JOS VAN IMMERSEEL. Berlioz geeft inderdaad een literaire dimensie aan zijn *Symphonie fantastique*, ingegeven door zijn eigen obsessieve liefde voor de Ierse actrice Harriet Smithson. Hij zag haar voor het eerst in een Parijs theater, waar ze Shakespeare speelde, en bezweek voor haar charmes. Hij schreef haar hartstochtelijke brieven en trouwde uiteindelijk ook met haar. Het thema van de verliefde passie komt als een idee-fixe terug in alle delen van de *Fantastique*, telkens in een ander kleedje, maar vaak op de meest dramatische momenten. Dat is een heel romantische gedachte.

Maar hoewel deze symfonie doorspekt is met autobiografische elementen, is ze vooral de vrucht van kennis en muzikwetenschap, van het technische, harmonische en orkestrale vernuft van een genie dat de grenzen van het onmogelijke, van de waanzin verkent. De *Symphonie fantastique*, met als ondertitel *Épisode de la vie d'un artiste*, roept ook een droom op, misschien onder invloed van opium. Berlioz gaf later toe dat het ‘artiestenleven’ dat hij heel nauwkeurig had beschreven in de prelude van zijn werk, geheel denkbeeldig was.

Waarom hebt u gekozen voor een orkest van ongeveer zestig muzikanten?

JOS VAN IMMERSEEL. Uit zijn *Mémoires* weten we dat Berlioz een enorme bewondering koesterde voor de Duitse orkesten. Hij loofde de cultuur en muzikopleiding van hun muzikanten. In Frankfurt dirigeerde hij een orkest van zevenenveertig, In Stuttgart voerde

hij zijn *Symphonie fantastique* na nauwelijks twee repetities op met vijftig musici en was hij in de wolken met het resultaat. Het inzicht dat de Duitse muzikanten hadden in zijn muziek en de stiptheid waarmee ze werkten stonden in schril contrast met de situatie die hij had gekend in Parijs: om het middelmatige niveau van de Fransen te compenseren, liet hij meer dan honderd uitvoerders opdraven en nog was hij niet tevreden.

Berlioz is vrij inconsequent in zijn eisen wat de bezetting betreft. Het was een van zijn megalomane trekjes, als gevolg van een zekere romantische buitensporigheid: de ene keer wilde hij drieënnegentig musici, de andere keer tweehonderdtwintig, soms wilde hij twee harpen, dan weer vier of zelfs ‘zoveel mogelijk’. Nog ergens anders vroeg hij dan weer zestig strijkers of meer, terwijl hij in Duitsland genoeg had aan vijftien of twintig. Wat er ook van zij, hij was altijd enthousiast als zijn *Symphonie fantastique* in Duitsland werd uitgevoerd door wat we vandaag een kamerorkest zouden noemen.

Dat orkest vergt echter een indrukwekkende diversiteit aan instrumenten, waarvan Berlioz alle effecten mat ...

JOS VAN IMMENSEEL. Klopt. Hoewel hij zelf een – niet bijzonder virtuose – gitarist was en geen piano of orkestinstrument speelde, heeft hij heel wat onderzoek verricht naar de orkestratie en instrumentatie via de partituren van de grootmeesters maar ook door te experimenteren met musici. Hij wilde alle geheimen van de instrumenten doorgronden. In zijn *Symphonie fantastique* goochelt hij met innovatieve toepassingen die nieuwe effecten teweegbrengen. Denk maar aan de twee basbazuinen in combinatie met fagotten en klokken voor het *Dies irae*, de twee verschillend gestemde paukenparen voor de onweerscène enz.

Berlioz is ook een meester in illusie, de *assimilatio*: hij laat het gerammel van de skeletten niet echt horen maar laat de violen het suggereren door met het hout van hun boog op de snaren te slaan. De techniek is niet nieuw maar wordt hier bijzonder doeltreffend

gebruikt door vlak voor het einde van de symfonie alle strijkers te mobiliseren. Suggesties zijn vaak meer fascinerend dan beschrijvingen. Dat bewijst ook Debussy in *La Mer*.

Debussy's werk inzake kleuren en timbres is vergelijkbaar met dat van Berlioz, ook al hebben zijn orkestwerken een veel vrijere vorm dan die van de symfonie (prelude, symfonische schetsen, "images" enz.).

JOS VAN IMMENSEEL. Debussy wil niet zozeer tot een stroming behoren maar steunt op een brede waaier aan inspiratiebronnen. Voor de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, die op 22 december 1894 voor het eerst werd uitgevoerd door het Orchestre de la Société nationale de musique onder leiding van Gustave Doré, liet hij zich duidelijk inspireren door zijn fascinatie voor het gedicht van Stéphane Mallarmé. In de commentaar bij die première, wellicht geschreven door Debussy zelf, lezen we: 'De muziek van deze prelude is een zeer vrije illustratie van het schitterende gedicht van Mallarmé. Ze wil er in geen enkel opzicht een synthese van zijn maar weerspiegelt eerder de opeenvolgende decors waarin de verlangens en dromen van de faun in de hitte van de namiddag aan bod komen. Vermoeid door het achtervolgen van de angstig vluchtende nimfen, geeft de faun zich uiteindelijk over aan een bedwelmende slaap, waarin zijn dromen van heerschappij over de Universele Natuur eindelijk waar worden.' De *Prélude* is dus geen beschrijvende of programmatorische muziek. Ze volgt geen tijdlijn of geschiedenis. Alles is efemeer, doordrongen van een sensueel gevoel van eenheid met de natuur.

La Mer, voltooid in 1905, telt drie bewegingen: *De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues* en *Dialogue du vent et de la mer*. Drie delen die blijk geven van een eindeloze fantasie, fabelachtige harmonieën, een sterk vormbewustzijn en een uiterst vernieuwende orkestratie door het gebruik van klankmogelijkheden die ongekend waren in die tijd. Zijn grootste inspiratiebron was ongetwijfeld Rimsky-Korsakov, net als voor *Les*

Images overigens, gecomponeerd tussen 1903 en 1912: we weten dat Debussy *Iberia* (chronologisch het eerste van de drie *Images*) componeerde nadat hij twee concerten van Russische muziek had bijgewoond, gedirigeerd door Rimsky-Korsakov. Een ervan was het *Capriccio espagnol*, uitgevoerd in het kader van de Wereldtentoonstelling van 1889.

Was Mallarmé tevreden over de *Prelude* geïnspireerd op zijn gedicht?

JOS VAN IMMERSEEL. Tijdens de compositie van de *Prelude* nodigde Debussy Mallarmé uit en speelde het werk voor op piano. Na een lange stilte, verklaarde de dichter: ‘Dit had ik niet verwacht! Deze muziek versterkt de emotie van mijn gedicht en schildert het decor nog passioneeler dan je met kleuren zou kunnen doen.’ Mallarmé was in de wolken bij de première en schreef aan Debussy: ‘Mijn beste vriend, ik kom ontroerd uit de concertzaal. Prachtig! Uw illustratie van *l’Après-midi d’un faune* verschilt alleen van mijn tekst doordat ze nog verder gaat in de nostalgie en het licht, met verfijning, met malaise, met rijkdom. Ik druk uw hand vol bewondering, Debussy. Hoogachtend, Stéphane Mallarmé.’

Waarom hebt u ervoor geopteerd om de *Images* in een andere volgorde te spelen dan die voorgeschreven door Debussy?

JOS VAN IMMERSEEL. Oorspronkelijk waren de *Images* geschreven voor twee piano’s, een formule die op heel wat bijval kon rekenen in het Frankrijk van 1900. De drie delen waren toen *Iberia*, *Gigue triste* en *Rondes*. Al heel snel wijzigde Debussy zijn plannen: hij maakte er een orkestwerk van en wijzigde bepaalde titels, evenals de volgorde van de bewegingen: *Iberia* (1905-08), *Rondes de printemps* (1905-09) en *Gigues* (1905-12). André Caplet dirigeerde het werk op 18 maart 1922 en plaatste *Iberia* op de laatste plaats. Ik weet niet of deze volgorde persoonlijk werd gekozen door Caplet of gesuggereerd of gevraagd werd door Debussy. Caplet corrigeerde samen met Debussy de proefdrukken van de *Images* en

hield onafgebroken contact met de componist tot de laatste jaren van zijn leven. Muzikaal gezien lijkt deze volgorde mij het beste voor een concertsituatie. Aangezien Debussy van bij het begin van het compositieproces chronische twijfels had over de volgorde van de delen en er geen definitieve beslissing te vinden is, heb ik besloten de volgorde van Caplet te volgen.

U sprak daarnet over Rimsky-Korsakov en de invloed die de Russische muziek had op Debussy. Dat brengt ons naadloos bij Musorgsky. Rimsky-Korsakov orkestreerde en arrangeerde tal van werken van zijn tijdgenoten. Nam hij ook het befaamde *Tableaux d'une exposition* onder handen?

JOS VAN IMMERSEEL. Hij paste inderdaad de editie aan die vijf jaar na de dood van Musorgsky werd gepubliceerd, een uitgave gecontroleerd en voorgesteld door Vladimir Stassov, die als toetssteen fungeerde voor deze *Tableaux d'une exposition*. En toen Sergej Koesevitski in 1920 een orkestratie van de *Tableaux* bestelde bij Ravel, de partituur die we hier uitvoeren, was dat met het advies om er een versie 'à la Rimsky-Korsakov' van te maken. Hoewel Ravel de voorkeur gaf aan een meer persoonlijke, rebelse en solide stijl, ontsnapte hij niet helemaal aan de invloed van zijn Russische collega: aangezien de originele partituur van Musorgsky niet beschikbaar was, moest hij vertrekken van de uitgave van Rimsky-Korsakov. Dat liet zijn sporen na: je ziet heel goed waar de pluim van Musorgsky wordt doorgegeven aan Rimsky-Korsakov of Ravel. Toch ging Ravel met zijn orkestratie voort op de innovatieve weg die Musorgsky was ingeslagen door alle mogelijkheden van het moderne orkest te verkennen.

Deze *Tableaux d'une exposition* sluit perfect aan bij de vernieuwing van de Russische muziek aan het einde van de negentiende eeuw. In welk opzicht draagt het werk ook de specifieke en originele stempel van de componist?

JOS VAN IMMERSEEL. Musorgsky besteedde heel wat aandacht aan de Russische folklore, ook al benaderde hij dat erfgoed op een intuïtieve eerder dan een puur theoretische wijze. Maar nog briljanter is de manier waarop Musorgsky erin slaagt om zijn gevarieerde kleurenpalet en zijn mozaïek van verhalen te smeden tot een opvallende en evenwichtige intrige waarin de *Promenade* regelmatig terugkomt.

Het is nuttig om weten dat *Tableaux d'une exposition* geïnspireerd was door de tentoonstelling *Kartínki výstavki – Vospominániye o Víktore Hartmann* (*Schilderijtentoonstelling – ter nagedachtenis van Viktor Hartmann*). Die verenigde in Sint-Petersburg architectuurschetsen, kostuumprojecten, decors, nuts- en siervoorwerpen, tekeningen en aquarellen van Viktor Alexandrovitch Hartmann. Net als vele van zijn tijdgenoten beschouwde deze allround-kunstenaar de integratie van de Russische geest in de kunst als het ultieme artistieke doel. De befaamde criticus Vladimir Stassov, tevens grondlegger van de Groep van Vijf, waartoe ook Musorgsky behoorde, zag Hartmann als de belangrijkste architect van de “Russische renaissance”. Hij was ook de bezieler van deze grote retrospectieve en bracht de componist en plastische kunstenaar samen.

Tijdens zijn bezoek aan de tentoonstelling bleek Musorgsky vooral aangetrokken tot elf werken. Toch zette hij de beelden niet onmiddellijk om in muziek: zijn *Tableaux* gaat veel verder dan illustratieve programmamuziek en is in de eerste plaats een gewaagde compositie, geleid door boeiende contrasten. In bepaalde delen is de link met het werk van Hartmann duidelijk (*Catacombae*, *De Grote Poort van Kiev*, *Tuileries*, *Ballet van de kuikens in hun dop*) maar in andere delen (*Il vecchio castello*, *Gnomus*) is het verband veel minder vanzelfsprekend. In nog andere situeert de problematiek zich in details of

onnauwkeurigheden (*Bydlo*, *Limoges – het marktplein*, *Baba Yaga*). Maar nergens gaat Musorgsky zo ver in het manipuleren van het materiaal van Hartmann als in *Samuel Goldenberg & Schmuÿle*: hij combineert twee portretten (de rijke en de arme jood) tot een gepolariseerde dialoog, de ene bovenin de orkestpartituur, de andere pijnlijk laag in de bassen. Een magistrale dramaturgische coup!

Laten we even terugkeren naar Ravel, en meerbepaald zijn eigen werk. Waarom is Spanje zo sterk aanwezig in zijn oeuvre? Trend of fascinatie?

JOS VAN IMMERSEEL. Het Spanje van Ravel is heel apart en bestaat uit de mix van muzikale imitaties en stilering die noodzakelijk is voor elke compositie. *La Habanera*, de eerste beweging van de *Rapsodie espagnole*, ontstond uit de orkestratie van de *Habanera* van *Sites auriculaires*: de eerste Spaans geïnspireerde pagina van Ravel, geschreven in 1895 voor twee piano's. Manuel de Falla woonde een uitvoering door de componist zelf en de pianist Ricardo Viñes bij en beschreef in een nummer van *Revue musicale* gewijd aan Ravel (1938), de specifieke plaats die de Spaanse thema's kregen in het oeuvre van de *Bolero*-componist: "Die Spaanse invloeden zijn niet louter verkregen door het gebruik van volksthema's maar veel meer (met uitzondering van de *Jota* in *Feria*) door het vrije gebruik van modale ritmes en melodieën uit onze 'populaire' muziek, die echter geen enkele impact hebben gehad op de natuurlijke stijl van de componist [...]."

Maar hoewel die Spaanse invloeden erg talrijk zijn bij Ravel, dienen ze niet alleen om Spanje muzikaal gestalte te geven. Zoals Hélène Jourdan-Morhange, een vriendin van Ravel, onderstreepte, zorgde Ravels integratie van Spaanse volkse elementen in een muziktaal die hen volkomen vreemd was, voor een vernieuwing en verandering van zijn oorspronkelijke stijl, die meer beïnvloed was door het impressionisme.

En wie Spanje zegt, zegt ook dans ...

JOS VAN IMMERSEEL. Ja, inderdaad. Denk maar aan *Bolero*, maar ook aan *Pavane pour une infante défunte* (geschreven voor piano in 1899 en herwerkt voor orkest in 1910) en de beroemde *Habanera* (gecomponeerd in 1907-08). Idem dito voor *La valse* (1919-20), die weliswaar geen Spaanse thema's bevat maar oorspronkelijk, net als *Bolero*, ontstond als ballet en nadien ook furore maakte als concertmuziek.

Misschien moeten we er bij vertellen dat *Bolero* in 1927 bij Ravel werd besteld door de danseres Ida Rubinstein en op 22 november 1928 zijn première beleefde in de opera van Parijs. Het gaat in de eerste plaats om een oeuvre waarin het gebruik van typische dansritmes en -melodieën niet zozeer dient om een exotische uitstraling te creëren maar om een perfect idiomatische taal op te bouwen, die zich volgens Ravel onderscheidde door haar eenvoudige en doeltreffende effecten. 'Ik wens', schreef hij in 1931, "dat er geen enkel misverstand bestaat over dit werk. Het is een experiment in een heel bijzondere en specifieke richting, en moet niet beschouwd worden als een poging iets anders of meer te bereiken dan wat nu is bereikt. Vóór de première waarschuwde ik al dat mijn compositie een stuk is van zeventien minuten, geheel gebaseerd op een orkestraal weefsel zonder muziek, op een lang en zeer geleidelijk crescendo. Er zijn geen contrasten en er zijn vrijwel geen innovaties, behalve dan in de basisidee en de wijze van uitvoeren. De thema's zijn onpersoonlijk – volksmelodieën van het gebruikelijke Spaans-Arabische type. En wat men er ook van beweert, de behandeling van het orkest is eenvoudig en rechtlijnig, zonder de minste poging tot virtuositeit."

Aan die Arabisch-Andalusische elementen moeten we uiteraard ook de invloed van de jazz en van Gershwin toevoegen, die Ravel in maart en april 1928 respectievelijk ontmoette in New York en Parijs. Ravel eiste absolute correctheid bij de uitvoering van dit werk, zonder

de minste accelerando, zonder de minste tempovariatie – zelfs geen seconde! – zoals heel wat dirigenten doen.

Bij *La valse* zorgt de onophoudelijke beweging van het obsederende dansritme voor het gewenste effect. Ze herinnert aan Ravels fascinatie voor automaten. ‘Ik heb dit werk geschreven als een soort van apotheose van de Weense Wals, die in mijn geest wordt vermengd met de indruk van een fantastisch en fataal wervelend ronddraaien.’ Het werk werd in 1920 geschreven als ballet. Toch zou het nog tot 1929 duren voor Ida Rubinstein het choreografeerde en danste in de Parijse opera. De korte inhoud die reeds in 1921 in de uitgegeven partituur stond, schetste het decor: ‘Doorheen de beweging van wolken kunnen walsende koppels wazig onderscheiden worden. De wolken verdwijnen geleidelijk en de scène vormt zich om tot [A] een enorme zaal vol rondwervelende mensen. Langzaam maar zeker wordt die scène sterker belicht tot alles in overweldigend licht baadt ter hoogte van het fortissimo [B]. Gesitueerd in een keizerlijk paleis, rond 1855.’

Ziet u, zoals sommigen, een verwantschap tussen *La valse* en *Concerto pour la main gauche*?

JOS VAN IMMERSEEL. Zeker en vast. Het *Concerto* werd besteld door de pianist Paul Wittgenstein, die in de Eerste Wereldoorlog zijn rechterarm had verloren. Hij voerde het werk in januari 1932 ook als eerste uit tijdens een concert in Wenen. De verwantschap met *La valse* werd al meermaals bevestigd, onder meer door Arbie Orenstein: de sombere kleur van de ouvertures, de stijlvermenging en de getormenteerde spanning aan het einde van beide werken (krachtige interventie door het orkest aan het slot van het *Concerto*, besluitende climax van *La valse*) plaatsen hen in het kader van een psychologisch drama waarop Ravel alludeerde toen hij de allesoverheersende emotie beschreef die van *La valse* uitgaat: ‘Het is een dans in extase, draaiend, bijna hallucinant. Een alsmaar meer

gepassioneerde werveling die de danseressen uitput, die zich enkel laten meeslepen door de wals.’ (*Le Festival de musique française* in *De Telegraaf*, interview met Ravel, 1922).

Om even terug te komen op *Pavane pour une infante défunte*: dit werk zou dichter aanleunen bij *Ma Mère l’Oye* dan bij de Spaanse dansen?

JOS VAN IMMENSEEL. Inderdaad. Het zijn werken die verband houden met Ravels kindertijd en diens voorliefde voor oude muziek. Voor de suite *Ma Mère l’Oye* putte hij uit de verhalen van Perrault, van gravin d’Aulnoy en Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Het werk, dat oorspronkelijk was geschreven voor piano vierhandig, ging in première op 20 april 1920. Daarna werd het door de componist bewerkt voor orkest en werden er een extra scène, een prelude en een interludium aan toegevoegd. De magische prinsessenwereld doet niets af aan de subtiliteit waarvan Ravel blijk geeft. Hij creëerde voor elk deel specifieke decors (dat van de lelijke heks, Keizerin van de Pagoden, is een prachtige mix van percussieklanken) die timbres gebruiken om de sfeer en personages te typeren. Het resultaat is letterlijk sprookjesachtig.

Ook Poulenc, de laatste componist op het programma, had affiniteit met het neoclassicisme en een voorliefde voor oude muziek.

JOS VAN IMMENSEEL. Klopt, hij componeerde zelfs een concerto voor klavecimbel, het *Concert Champêtre*, dat vol staat van de rechtstreekse referenties aan de achttiende eeuw, hoewel het geschreven werd in 1929. Toen was het klavecimbel een bijzonder exotisch instrument. Hij schreef ook de *Suite française d’après Claude Gervaise*, verwijzend naar een componist uit de vijftiende eeuw. Het befaamde langzame deel uit zijn *Concerto pour deux pianos*, besteld door prinses Edmond de Polignac en in 1932 in Venetië gecreëerd door Poulenc

en Jacques Février in samenwerking met het orkest van Milaan, getuigt eveneens van die voorliefde en is geschreven in zuivere Mozartstijl.

Ik was bijzonder onder de indruk van de *Suite française*, die oorspronkelijk in 1935 werd gecomponeerd voor de tweede acte van *Margot* van Édouard Bourdet. Het gaat om een schitterende adaptatie van negen dansen uit de *Livres de danseries* van Gervaise uit 1655. Het werk ging nadien een eigen leven leiden. De instrumentatie is erg origineel: twee hobo's, twee fagotten, twee trompetten, drie trombones en natuurlijk een klavecimbel en percussie. Laat u charmeren door de schitterende kleuren van de Franse fagotten, de geanimeerde dialoog tussen de hobo's en de trompetten, de zachtheid van de trompetten en fagotten en het "spaarzame" gebruik van percussie om u te overtuigen van de pracht van dit werk. Deze *Suite française* is voor mij de beste "vertaling" van oude muziek naar de taal van de twintigste eeuw, boordevol knipogen en uiterst ontroerende passages.

Welk klavecimbel hebt u gekozen voor *Concert champêtre*?

JOS VAN IMMENSEEL. Het *Concert champêtre* werd gecomponeerd voor de befaamde klaveciniëster Wanda Landowska, die een Pleyel-klavecimbel uit 1912 bezat en die als eerste totaal vergeten oude muziek weer opvoerde: dit grote concertmodel was een hybride instrument met vijf klassieke octaven, aangevuld met een 16 voet-stop. Het instrument beschikte over piano-toetsen, pedalen voor een snelle registerwijziging, een harmonietafel die drie keer zo dik was als normaal en een uitzonderlijk hoge snaarspanning die het gebruik van lederen plectra vereiste. De klank van een dergelijk model maakt indruk wanneer het vlakbij staat in een kleine ruimte maar in een concertzaal draagt hij minder ver dan die van een goed oud klavecimbel of van een goede kopie.

Sinds 1974 heb ik heel wat types van klavecimbels kunnen proberen voor de vertolking van het *Concert champêtre*. Ik ben er nog altijd van overtuigd dat het befaamde

“Grand Modèle” of andere instrumenten van dit type niet geschikt zijn om met een orkest te combineren. Ik verkies een uitstekend Frans klavecimbel uit de achttiende eeuw of een goede kopie. Voor onze opname konden we beschikken over het prachtige instrument van Émile Jobin, dat dateert uit 1983. Het gaat om een kopie van een klavecimbel dat in 1749 werd gebouwd door Jean-Claude Goujon en dat momenteel wordt bewaard in het Musée de la Musique in Parijs. Deze kopie biedt – dankzij een kwalitatief superieur mechaniek met toets- en articulatievariaties – een breed gamma aan kleuren en karakters dat de fantasie van Poulencs muziek perfect tot zijn recht laat komen.

Waarvan houdt u het meest bij Poulenc?

JOS VAN IMMERSEEL. Toen ik Poulenc in 1961 ontdekte via zijn kamermuziek, was dat een regelrechte schok. Hij werd toen vaak gespeeld, opgenomen en verspreid en genoot een grote bekendheid. Vandaag lijkt hij echter bijna vergeten, terwijl hij in mijn ogen een van de meest opvallende persoonlijkheden van de twintigste eeuw was, zeer erudiet maar ook verrassend spontaan. Hij was bovendien een briljant pianist.

Poulenc onderscheidde zich vooral door zijn vermogen om zijn liefde voor oude muziek perfect te integreren in zijn eigen stijl, zonder te vervallen in overdreven nostalgie of muziek “op de wijze van”. Zijn werken geven blijk van een opvallende moderniteit en zijn met niets te vergelijken. Met zijn *Concerto pour deux pianos*, bijvoorbeeld, breekt hij totaal met het klassieke concertogenre: hij maakt de vorm en de thematische uitwerking helemaal vrij. En boven alles hoor je het plezier van het spelen. In het *Allegro ma non troppo* weerklinken reminiscenties aan Stravinsky maar ook Spaanse kleuren, thema’s die uit de music-hall lijken te komen en verwijzingen naar gamelans. Voor deze opname kozen we twee concertpiano’s van Érard, gebouwd in 1896 en 1905, met parallelle snaren, identiek aan de instrumenten die Poulenc in Parijs moet hebben gezien en bespeeld. Claire Chevallier en ik

zitten rug aan rug: die configuratie leek me ideaal, enerzijds omdat beide pianisten de twee instrumenten op een gelijkwaardige manier horen resoneren en anderzijds omdat beide piano's even ver van het publiek en van het orkest staan. Zo krijg je een homogeen geheel, beter contact en meer controle.

LITERAIR PROGRAMMA VAN BERLIOZ' *SYMPHONIE FANTASTIQUE*

Waarschuwing

De componist had als doel om verschillende situaties uit het leven van een artiest op muziek te zetten. Aangezien het om een instrumentaal drama zonder woorden gaat, moet het verhaal van het drama op voorhand verteld worden. De volgende tekst moet dus worden beschouwd als de gesproken tekst van een opera en dient om de muziek duidelijk te maken en het karakter en de expressie ervan te motiveren.

***Eerste deel* RÊVERIES – PASSIONS**

Een jonge muzikant, die lijdt aan de morele ziekte die een beroemde schrijver ooit 'la vague des passions' noemde, ziet voor het eerst een vrouw die alle charmes van zijn ideale vrouwbeeld belichaamt en wordt hopeloos verliefd op haar. Telkens als hij het beeld van zijn geliefde ziet, hoort de kunstenaar vreemd genoeg ook een melodie die qua karakter, gepassioneerd en tegelijk nobel en verlegen, haar evenbeeld vormt. Die melodische weerspiegeling achtervolgt hem onophoudelijk als een dubbel idee-fixe. Dat is de reden waarom de melodie die het eerste *Allegro* inzet, in alle delen van de symfonie terugkomt. De opeenvolging van melancholische mijmeringen, doorspekt met enkele momenten van bodemloze vreugde tot koortsachtige passie, met momenten van woede, jaloezie, tederheid en religieuze troost, vormt dan ook het onderwerp van het eerste deel.

***Tweede deel* UN BAL**

De kunstenaar raakt verzeild in de meest uiteenlopende situaties, van tumultueus feestgedruis tot vredige beschouwingen over de schoonheid van de natuur. Maar overal, in de stad en in de natuur, wordt zijn innerlijke rust verstoord door het beeld van zijn geliefde.

***Derde deel* SCÈNE AUX CHAMPS**

Op een avond op het platteland hoort de jongeling het fluitspel van twee herders. Dit pastorale duet, het landschap en de hoop die hij recentelijk koestert, brengen in zijn hart een ongebruikelijke rust teweeg en geven zijn ideeën een bekoorlijke toets. Hij denkt na over zijn isolement en hoopt binnenkort niet meer eenzaam te zijn ... Maar wat als ze hem bedriegt? De vermenging van hoop en angst, blijde gedachten verstoord door zwarte voorgevoelens, vormen de thematiek van het *Adagio*. Aan het einde van het fluitspel antwoordt de ander niet meer ... In de verte weerklinkt de donder ... de eenzaamheid ... de stilte.

***Vierde deel* MARCHÉ AU SUPPLICE**

Ervan overtuigd dat zijn liefde onbeantwoord zal blijven, vergiftigt de kunstenaar zichzelf met opium. De dosis volstaat echter niet om hem te doden maar dompelt hem in een diepe slaap, waarin hij wordt bezocht door de vreselijkste visioenen. Hij droomt dat hij zijn geliefde heeft vermoord, dat hij wordt veroordeeld en naar het schavot wordt gevoerd, waar hij getuige is van zijn eigen executie. De lijkstoet schrijdt voort onder de klanken van een mars, nu eens somber en woest, dan weer briljant en plechtig, waarin doffe, diepe klanken zonder overgang worden gevolgd door uiterst schelle kreten. Aan het einde van de mars

verschijnen opnieuw de eerste vier maten van het idee-fixe, als een laatste gedachte aan zijn geliefde, onderbroken door de genadeslag.

***Vijfde deel* SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT**

De jongeman ziet zichzelf op een heksensabbat, te midden van een angstaanjagende groep van geesten, tovenaars en monsters, die zijn samengekomen voor zijn begrafenis. Vreemde geluiden, gekerm, geschaterlach, verre schreeuwen die door andere schreeuwen lijken te worden beantwoord ... De melodie van zijn geliefde klinkt weer op maar heeft nu haar nobele en verlegen karakter verloren. Er blijft enkel nog een afgrijselijk, triviaal en grotesk dansdeuntje over. Ze sluit zich aan bij de sabbat, rood van plezier bij haar aankomst, om deel te nemen aan de duivelse orgie ... De doodsklokken luiden, gevolgd door een burlesque parodie op het *Dies irae* en het *Ronde du Sabbat*. Het *Ronde du Sabbat* en het *Dies irae* samen.

JOS VAN IMMERSEEL UND DIE FRANZÖSISCHE MUSIK

Beginnen wir mit dem frühesten Komponisten in diesem Programm mit Musik aus Frankreich, sprechen wir über Berlioz. Aus welchen Quellen haben Sie bei der Interpretation seiner *Symphonie fantastique* geschöpft?

JOS AN IMMERSEEL. Ich habe mich auf die von Nicholas Temperley 1972 bei Bärenreiter in Kassel edierte kritische Ausgabe gestützt. Diese Ausgabe ist sehr gut fundiert und eingehend kommentiert, die Irrtümer der Edition von 1900 (Breitkopf und Härtel) sind beseitigt. Glücklicherweise verfügen wir auch über die *Memoiren* von Berlioz, die 1870, ein Jahr nach seinem Tod, in Paris erschienen sind, und über seinen *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843), seine „*Große Instrumentationslehre*.“ Die Memoiren bieten einen Schatz an Informationen über sein Werk und seine Motivationen, aber auch über das musikalische Leben, die Instrumente und die Orchesterarbeit seiner Zeit. Die kritische, von Peter Bloom umfassend kommentierte Neuausgabe des *Grand Traité*, die Bärenreiter 2003 herausgebracht hat, beschreibt nicht nur die Stimmlage aller Orchesterinstrumente im Einzelnen, sie erkundet auch ihre zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten, die bestehenden Orchester und die Dirigiertechnik. Diesen ganzen Kontext mit der Partitur zu konfrontieren ist hochinteressant.

Zur Zeit der Komposition seiner *Symphonie fantastique* ist Berlioz erst siebenundzwanzig Jahre alt, aber er will ein außergewöhnliches Werk schaffen. Seine technische Meisterschaft in Bezug auf Form, Harmonie, Instrumentierung und Kenntnis der Instrumente ist verblüffend. Wie es ihm gelingt, seine musikalischen Konzeption in ein geradezu herausforderndes Klangbild zu übersetzen, nichts dem Zufall zu überlassen,

autobiographische Elemente ins Werk zu integrieren, ist schlicht genial. Und noch heute, im 21. Jahrhundert, bleibt seine 1830 komponierte und uraufgeführte *Symphonie fantastique* ein Monument der symphonischen Musik, der Instrumentierungskunst, der Phantasie, der Modernität und der Musik schlechthin.

Berlioz erklärt, er habe seine *Symphonie fantastique* auf einer „idée fixe“ aufgebaut. Was stellt sie dar, und wie tritt sie im Verlauf des Werks hervor?

JOST VAN IMMERSEEL. Berlioz gibt seiner *Symphonie Fantastique* ein literarisches Programm, das von seiner Leidenschaft für die irische Schauspielerin Harriet Smithson inspiriert ist. Zum ersten Mal erblickt er sie auf einer Pariser Bühne, wo sie Shakespeare interpretiert. Er erliegt ihrem Zauber, schreibt ihr leidenschaftliche Briefe und heiratet sie schließlich. Das Thema der Liebesleidenschaft taucht wie eine fixe Idee in allen Teilen der *Symphonie fantastique* auf; es erscheint jedesmal in anderem, meist in dramatischem Gewand. Eine hochromantische Idee.

Diese Symphonie ist zwar von autobiographischen Elementen gefärbt, vor allem jedoch auf das musikalische, technische, harmonische und instrumentale Wissen und die Meisterschaft eines Genies zurückzuführen, das an den Grenzen des Unmöglichen, des Wahnsinns operiert. Diese *Episode aus dem Leben eines Künstlers*, wie der Untertitel der *Symphonie fantastique* lautet, greift auch einen Traum auf, der möglicherweise unter Opiumeinfluss. Später wird Berlioz behaupten, dass dieses „Künstlerleben“, das er am Anfang seines Werks präzise beschreibt, völlig imaginär war.

Was hat Sie veranlasst, ein Orchester von sechzig Musikern zu wählen?

JOS VAN IMMERSEEL. Aus seinen Memoiren wissen wir, dass Berlioz die deutschen Orchester ungeheuer bewunderte; immer wieder rühmt er die musikalische Bildung und Ausbildung

ihrer Musiker. In Frankfurt dirigiert er ein Orchester von siebenundvierzig Musikern; in Stuttgart interpretiert er seine *Symphonie fantastique* nach nur zwei Proben mit fünfzig Musikern und ist begeistert. Er schwärmt von dem Musikverständnis der deutschen Musiker und ihrer Präzision. Ganz anders empfindet er die Situation in Paris. Um die Durchschnittlichkeit der französischen Musiker zu kaschieren, verlangt er ein Aufgebot von hundert Musikern, ohne dass ihn das Ergebnis befriedigen würde.

Tatsächlich schwankt Berlioz einigermaßen in seinen Besetzungswünschen – er hat durchaus megalomane Tendenzen, die mit einer Art romantischer Maßlosigkeit zusammenhängen mögen: Bald verlangt er dreiundneunzig Musiker, bald zweihundertzwanzig; bald wünscht er zwei Harfen, bald vier oder gar „möglichst viele.“ An anderer Stelle erwähnt er sechzig Streichinstrumente und manchmal sogar mehr, während ihm in Deutschland fünfzehn oder zwanzig genügen. Jedenfalls akzeptiert er stets, und zwar mit Begeisterung, dass seine *Symphonie fantastique* in Deutschland von einem Ensemble interpretiert wird, das man heute als Kammerorchester bezeichnen würde.

Aber dieses Orchester macht eine beeindruckende Vielfalt von Instrumenten erforderlich, deren Effekte Berlioz durchaus bewusst sind...

JOS VAN IMMERSEEL. In der Tat. Er selbst spielte Gitarre – nicht besonders virtuos –, aber weder Klavier noch irgendein Orchesterinstrument. Die Instrumentierung studierte er intensiv anhand der Partituren der großen Meister, aber er experimentierte auch selbst mit den Musikern. Er wollte alle ihre Berufsgeheimnisse ergründen. In seiner *Symphonie fantastique* schlägt er Neuerungen vor – die beiden Schlangenhörner erklingen im *Dies irae* zusammen mit Fagotten und Glocken, die beiden Pauken werden für die Gewitterszene anders gestimmt ... –, die ganz ungewohnte Effekte hervorrufen.

Berlioz ist auch ein Meister der Illusion, der „assimilatio“: das Klappern der Skelette wird von den Violonisten angedeutet, indem sie die Saiten mit der Bogenstange anschlagen. Diese Technik ist nicht neu, ihr Einsatz kurz vor dem Ende der Symphonie durch die Gesamtheit der Streicher jedoch äußerst effektiv; auch Debussy stellt das in *La mer* unter Beweis.

Debussys Arbeit an den Klangfarben scheint der von Berlioz verwandt; allerdings bevorzugt er für seine Orchesterwerke freiere Formen als die Symphonie – er nennt sie Präludien, symphonische Skizzen, Bilder ...

JOS VAN IMMERSEEL. Debussy beruft sich nicht auf Vorläufer, eher auf Einflüsse sehr vielfältiger Art. Für das *Prélude à l'après-midi d'un faune*, das am 22. Dezember 1894 vom Orchestre nationale de la musique unter Leitung von Gustave Doré erstmals aufgeführt wird, verweist er deutlich auf die Faszination, die das gleichnamige Poem von Stéphane Mallarmé auf ihn ausgeübt hat. Der Kommentar zum Programm der Uraufführung – er stammt wahrscheinlich aus der Feder Debussys – führt aus: „Die Musik dieses *Prélude* ist eine sehr freie Illustration des schönen Gedichts von Stéphane Mallarmé. Sie beansprucht in keiner Weise, es zu zusammenzufassen. Es handelt sich vielmehr um eine Aufeinanderfolge von Kulissen, in denen die Wünsche und Träume eines Fauns in der Hitze dieses Nachmittags umherschweifen. Überdrüssig, den sich entziehenden Nymphen und Najaden nachzusetzen, überlässt er sich der berausenden Sonne, erfüllt von Wirklichkeit gewordenen Wunschträumen, von völligem Besitz in allumschließender Natur.“ Das *Prélude* ist also weder deskriptiv noch Programmmusik; es folgt weder einem bestimmten zeitlichen Ablauf noch gibt es eine Geschichte wieder: Alles ist nur ein flüchtiger Traum, durchdrungen von einem Gefühl sinnlicher Verbundenheit mit der Natur.

Was die 1905 vollendete Komposition *La mer* anbelangt, so spiegeln ihre drei Sätze – *Vom Morgengrauen bis zum Mittag auf dem Meer*, *Spiel der Wellen* und *Zwiesgespräch zwischen Wind und Meer* – unendlich viel Phantasie, eine durch den Einsatz damals noch unbekannter Klangwirkungen der Blasinstrumente, durch grandiose Harmonien und durch Formbewusstsein erreichte, ganz neuartige Instrumentationskunst. Wenn ein Einfluss spürbar ist, so ist es, ganz wie in den zwischen 1903 und 1912 komponierten *Images*, eher der von Rimsky-Korsakov: Debussy komponierte *Iberia*, die chronologisch erste der *Images*, nachdem er im Rahmen der Weltausstellung von 1889 zwei von Rimsky-Korsakov dirigierte Konzerte mit russischer Musik gehört hatte, darunter dessen *Capriccio espagnol*.

Hat Mallarmé das von seiner Dichtung inspirierte Prélude eigentlich geschätzt ?

JOS VAN IMMERSEEL. Als Debussy das *Prélude* komponierte, lud er Mallarmé zu sich ein und spielte ihm das Werk am Klavier vor. Nach langem Schweigen erklärte der Dichter: „Mit so etwas habe ich nicht gerechnet! Diese Musik setzt das Emotionale meines Gedichts fort und gestaltet sein Dekor mit mehr Leidenschaft als die Farbe.“ Seine Begeisterung bei der Uraufführung teilt Mallarmé dem Komponisten in einem Brief mit, in dem er schreibt: „Lieber Freund, ich komme soeben aus dem Konzert, tief bewegt: wundervoll! Ihre Illustration des *Après-midi d'un faune* weist nur einen Missklang mit meinem Text auf: den, dass Sie wahrhaftig weitergehen in der Nostalgie und dem Licht, mit Subtilität, Unbehagen, Fülle. Ich drücke Ihnen bewundernd die Hand, Debussy. Ihr Stéphane Mallarmé.“

Warum haben Sie sich dazu entschlossen, die *Images* in einer anderen Reihenfolge als der ursprünglich von Debussy gewollten zu interpretieren ?

JOS VAN IMMERSEEL. Zunächst wurde *Images* als Klaviermusik zu vier Händen konzipiert, ein in Frankreich um 1900 sehr beliebtes Genre. Die drei Teile hießen damals *Iberia*, *Gigue triste*

und *Rondes*. Aber sehr bald änderte Debussy seine Pläne. Er begann, für ein Orchester zu komponieren, und er änderte Titel und Reihenfolge der Stücke: *Iberia* (1905-08), *Rondes de printemps* (1905-09) und *Gigues* (1905-12). Als André Caplet am 18. März 1922 das Werk dirigierte, stellte er *Iberia* an den Schluss. Ich weiß nicht, ob sich das auf eine persönliche Entscheidung von Caplet zurückführen lässt oder auf einen Vorschlag oder Wunsch von Debussy: Caplet hatte gemeinsam mit Debussy die Druckfahnen der *Images* korrigiert und war mit ihm bis in seine letzten Lebensjahre hinein ständig in Kontakt. Mir selbst scheint diese Reihenfolge im Rahmen eines Konzerts musikalisch die bessere. Angesichts der chronischen Zweifel, die Debussy seit Beginn der Komposition an der endgültigen Reihenfolge hegte, und in Unkenntnis seiner letztlichen Entscheidung habe ich mich der Reihenfolge von Caplet angeschlossen.

Sie haben Rimsky-Korsakov und den Einfluss der russischen Musik auf Debussy erwähnt. Damit sind wir beim Thema Musorgsky. War Rimsky-Korsakov, der zahlreiche Werke seiner Zeitgenossen instrumentiert und arrangiert hat, an den berühmten *Bildern einer Ausstellung* eigentlich beteiligt?

JOS VAN IMMERSEEL. Rimsky-Korsakov hat die fünf Jahre nach dem Tod Musorgskys von Wladimir Stassow herausgegebene und eingeleitete Ausgabe verbessert, die der Grundstein dieser *Bilder einer Ausstellung* gewesen war. Und als Sergei Kussewizki 1920 bei Ravel eine Instrumentierung der Bilder in Auftrag gab – ebendie, die wir hier interpretieren – da geschah es mit der Weisung, ja „à la Rimsky-Korsakov“ zu arbeiten. Ravel zog einen persönlicheren, rebellischen und raueren Stil vor, aber er konnte sich dem Einfluss seines russischen Kollegen nicht ganz entziehen: Da er nicht über Musorgskys Originalpartitur verfügte, musste er von Rimsky-Korsakovs Edition ausgehen – und das hinterließ Spuren; die Stellen, wo Musorgskys Musik von Rimsky-Korsakov und wo sie von Ravel bearbeitet

wird, lassen sich ziemlich leicht unterscheiden. Es ist jedoch festzuhalten, dass Ravel mit seiner Instrumentierung den innovierenden Weg Musorgskys weiterverfolgt, wobei er alle Möglichkeiten des modernen Orchesters ausschöpft.

Diese *Bilder einer Ausstellung* bilden einen integralen Bestandteil der Erneuerung der russischen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Inwiefern sind sie zugleich spezifisch für ihren Komponisten ?

JOS VAN IMMERSEEL. Die enge, wenn auch mehr intuitive als theoretische Beziehung zur russischen Folklore war für Musorgsky von großer Wichtigkeit. Brillant ist aber vor allem, wie es ihm gelingt, seine Farbpalette und sein Mosaik von Episoden durch die regelmäßige Wiederkehr der *Promenade* in einen markanten, ausbalancierten Spannungsbogen einzubauen.

Es ist daran zu erinnern, dass seine *Bilder einer Ausstellung* durch eine Ausstellung in Sankt Petersburg angeregt wurden, bei der Architekturskizzen, Entwürfe zu Kostümen, Bühnenbildern, Gebrauchsgegenständen, Schmuck, sowie Zeichnungen und Aquarelle von Viktor Alexandrowitsch Hartmann gezeigt wurden. Der Titel dieser Veranstaltung lautete: *Bilder einer Ausstellung – zur Erinnerung an Viktor Hartmann*. Dieser vielseitige Künstler – wie auch manche seiner Zeitgenossen – sah ein hohes künstlerisches Ideal darin, den Geist des russischen Volkes in der Kunst zur Geltung zu bringen. Der berühmte Kritiker Wladimir Stassow, zusammen mit Musorgsky Mitglied der „Gruppe der Fünf“, hielt Hartmann für den wichtigsten architektonischen Anreger der russischen „Wiedergeburt“; er war der Initiator dieser großen Retrospektive und gleichzeitig ein verbindendes Element zwischen dem bildenden Künstler und dem Komponisten.

Bei seinem Besuch dieser Ausstellung scheinen Musorgsky insbesondere elf Werke angezogen zu haben, aber er hat sie nicht unmittelbar in Musik übersetzt: Seine

Bilder gehen über eine illustrierende Programmmusik hinaus und sind vor allem eine kontrastreiche, kühne Komposition. Manchmal ist die Verbindung zu Hartmanns Werk überaus deutlich (*Katakomben*, *Das große Tor von Kiew*, *Die Tuilerien*, *Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen*), bei anderen weniger (*Das alte Schloss*, *Der Gnom*). In anderen Stücken wiederum machen Details oder Ungenauigkeiten den Bezug problematisch (*Bydlo*, *Der Marktplatz von Limoges*, *Die Hütte der Baba Jaga*). Am weitesten geht Musorgsky bei der Bearbeitung von Hartmanns Material wohl in *Samuel Goldenberg & Schmuyle*: Er verbindet zwei Porträts (das eines reichen und das eines armen Juden) zu einem kontrastreichen Dialog, bei dem eine Person in den höchsten Tönen zetert, während die andere gravitatisch im Bass daherkommt. Ein dramaturgisches Meisterstück!

Kommen wir auf Ravels eigene Werke zurück. Warum spielt Spanien in ihnen eine so große Rolle? Hat das mit einer Mode zu tun, oder war er wirklich fasziniert von diesem Land ?

JOS VAN IMMERSEEL. Das Spanien Ravels geht aus musikalischen Entlehnungen und der bei jedem Komponieren unvermeidlichen Stilisierung hervor. Mit *La Habanera*, dem ersten Stück aus der *Rhapsodie espagnole*, greift Ravel auf die Habanera aus den *Sites auriculaires* zurück, die erste seiner von Spanien inspirierten Kompositionen, die er 1895 als Klaviermusik zu vier Händen geschrieben hatte. Dieses Werk interpretierte Ravel selbst zusammen mit dem Pianisten Ricardo Viñes; Manuel de Falla, der diesem Konzert beigewohnt hatte, unterstrich 1938 in einer Ravel gewidmeten Ausgabe der *Revue musicale* den besonderen Charakter, den die an Spanien erinnernden Themen im Werk des Komponisten Ravels annehmen: „Dieser Hispanismus wurde nicht durch die schlichte Benutzung volksmusikalischer Elemente erreicht, sondern weit mehr – ausgenommen in *Jota* und *Feria* – durch eine freie Verwendung der Rhythmen, modalen Melodien und

schmuckhaften Wendungen unserer Volksmusik, wobei diese Elemente die eigene Manier des Autors nicht beeinträchtigen.“

Aber diese hispanisierenden Entlehnungen dienen nicht nur dazu, Spanien musikalisch zu charakterisieren. Ravels Freundin Hélène Jourdan-Morhange weist darauf hin, dass er die Figuren der spanischen Folklore, auf die er zurückgreift, völlig in seine eigene musikalische Sprache integriert. Sie ermöglichen es Ravel daher, seine Schreibweise zu erneuern und seinen frühen, eher vom Impressionismus geprägten Stil weiterzuentwickeln.

Und zu Spanien passt der Tanz ...

JOS VAN IMMERSEEL. Ja, in der Tat. Denken wir an den *Bolero*, aber auch an die *Pavane pour une infante défunte* (1899 für Klavier komponiert, 1910 instrumentiert) und die berühmte *Habanera* (komponiert 1907-08). *La valse* (komponiert 1919-20) enthält keine spanischen Motive, sondern ist ursprünglich wie der *Bolero* für das Ballett bestimmt, erreicht indessen den Höhepunkt seines Ruhms im Konzertsaal.

Den *Bolero* hat 1927 die Tänzerin Ida Rubinstein bei Ravel in Auftrag gegeben; er wurde am 22. November 1928 an der Pariser Oper uraufgeführt. Es handelt sich dabei um ein Werk, in dem aus dem Rhythmus eines Tanzes und einer ihm entsprechenden Melodie keineswegs Exotik bezogen, sondern eine ganz eigene Sprache konstruiert werden soll, deren Kennzeichen, Ravel zufolge, Schlichtheit und Wirksamkeit darstellen. „Ich wünsche dringend, jedes Missverständnis über dieses Werk auszuräumen“, schrieb Ravel 1931. „Es stellt ein Experiment in eine sehr spezielle und begrenzte Richtung dar, und man darf sich nicht vorstellen, dass es mehr und anderes anstrebt, als es wirklich erreicht. Vor der ersten Aufführung habe ich einen Hinweis veröffentlicht, in dem ich mitteilte, dass ich ein Werk komponiert habe, das siebzehn Minuten dauert und aus einem ‘Orchesterstück ohne Musik’ besteht – aus einem langen, sehr progressiven Crescendo. Kontraste kommen nicht

vor, Inventionen praktisch auch nicht, abgesehen von den Aufführungsanweisungen. Die Motive sind insgesamt unpersönlich, es sind volkstümliche Melodien des gewöhnlichen arabisch-spanischen Typs. Und die Orchestrierung ist (auch wenn das Gegenteil behauptet wurde) immerzu einfach und direkt, ohne das geringste Bemühen um Virtuosität.“

Außer den arabisch-andalusischen Einflüssen sind natürlich die des Jazz und Gershwins zu nennen, den Ravel im März und April 1928 in New York und dann in Paris getroffen hatte. Ravel verlangte unbedingte Präzision bei der Interpretation dieses Werkes; wie zahlreiche Dirigenten berichten, verbat er sich auch das mindeste „accelerando“ und die geringste Abweichung vom vorgeschriebenen Tempo.

Was *La valse* angeht, so rührt der Effektreichtum dieser Musik von dem besessenen Tanzrhythmus her, der an die Faszination denken lässt, die Ravel für Automaten verspürte. Wie der Komponist erklärt, hat er dieses Werk „als eine Art Apotheose des Wiener Walzers konzipiert, mit dem sich in meinem Geist die Vorstellung eines phantastischen, unentrinnbaren Wirbels verbindet.“ Das 1920 zunächst für ein Ballett konzipierte Werk wurde erst 1929 von Ida Rubinstein an der Pariser Oper choreographiert und getanzt. Die 1921 erschienene Partitur beschreibt das Geschehen so: „Flüchtig lassen sich durch drehende Nebelschleier hindurch walzertanzende Paare erblicken. Nach und nach lösen sich die Schleier auf; ein riesiger Saal mit zahllosen im Kreise wirbelnden Menschen wird sichtbar [A]. Die Bühne erhellt sich zunehmend. Beim Fortissimo [B] erstrahlen die Lichter der Kronleuchter. Eine kaiserliche Residenz um 1855.“

Manche wollen zwischen *La valse* und dem *Concerto pour la main gauche* eine Verwandtschaft erkennen. Sehen Sie das auch so?

JOS VAN IMMERSEEL. Ja, die stilistische Verwandtschaft zwischen *La valse* und dem von Paul Wittgenstein in Auftrag gegebenen *Concerto pour la main gauche* – der Pianist hatte

im Ersten Weltkrieg den rechten Arm verloren – ist mehrfach betont worden, vor allem von Arbie Orenstein: Die düstere Klangfarbe zu Beginn, die für beide Werke charakteristische Stilmischung und die quälende Spannung gegen Ende (der heftige Eingriff des Orchesters am Ende des *Concerto*, der finale Paroxysmus in *La valse*) – all das kennzeichnet diese Werke als Psychodramen. Ravel spielt darauf an, wenn er von dem packenden Eindruck spricht, der von *La valse* ausgeht: „Das ist getanzte, strudelnde, fast halluzinierende Ekstase, ein immer leidenschaftlicheres und verzehrenderes Wirbeln der Tänzerinnen, die sich durch den Walzer überwältigen und hinreißen lassen.“ (Interview mit Ravel in *De Telegraaf*, 1922)

Um auf die *Pavane pour une infante défunte* zurückzukommen: ist dieses Stück eigentlich enger mit *Ma Mère l'Oye* verwandt als mit den spanischen Tänzen ?

JOS VAN IMMERSEEL. Ja, so ist es. Diese Werke haben mit der Kindheit und mit dem Gefallen zu tun, den Ravel an Alter Musik empfand. Für seine Suite *Ma Mère l'Oye* greift er auf Märchen von Perrault, der Gräfin d'Aulnoy und Jeanne-Marie Leprince de Beaumont zurück. Das ursprünglich als Klavierstück zu vier Händen komponierte Werk ist am 20. April 1920 erstmals aufgeführt worden; Ravel instrumentierte es anschließend und fügte ihm eine zusätzliche Szene sowie ein Vorspiel und ein Zwischenspiel hinzu. Diese verzauberte, mit Prinzessinnen ausgestattete Welt ist Ravels Subtilität in keiner Weise abträglich. Für jedes Stück konzipiert er ein spezifisches Dekor – das orientalische von *Laideronnette*, der *Prinzessin der Pagoden*, versammelt wundervolle Schlaginstrumente –, und er setzt zur Charakterisierung von Stimmungen und Figuren unterschiedliche Klangfarben ein. Buchstäblich märchenhaft!

Poulenc, der letzte Komponist in diesem Programm, hatte ebenfalls neoklassische Tendenzen und fühlte sich von Alter Musik sehr angezogen, er ließ sie in einer ganzen Reihe seiner Werke anklingen.

JOS VAN IMMERSEEL. Ja, er ging so weit, ein Cembalokonzert zu schreiben, das *Concert champêtre*, das von direkten Anspielungen auf das 18. Jahrhundert wimmelt. Das war 1929, und ein Cembalo galt damals als etwas äußerst Exotisches! Wir verdanken ihm auch eine *Suite française d'après Claude Gervaise*, zur Erinnerung an diesen Komponisten aus dem 16. Jahrhundert. Und der berühmte langsame Satz seines *Concerto pour deux pianos*, eines Werks, das er im Auftrag der Princesse de Polignac verfasst und 1932 zusammen mit Jacques Février und dem Mailänder Orchester aufgeführt hat, ist im reinsten Mozartstil komponiert.

Ich mag besonders die *Suite française*, die 1935 ursprünglich als Begleitmusik für den zweiten Akt von Édouard Bourdets *La Reine Margot* komponiert worden ist. Es handelt sich um eine herrliche Bearbeitung von neun Tänzen aus den *Livres de danceries* von Gervaise aus dem Jahr 1655. Das Werk hat anschließend seinen eigenen Weg gemacht. Die Instrumentierung ist höchst originell: zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Trompeten, drei Posaunen und natürlich Cembalo und Schlaginstrumente. Man braucht nur das herrliche Timbre der französischen Fagotte, das lebhaftes Zwiegespräch zwischen Oboen und Trompeten, die Sanftheit der Trompeten und der Fagotte und dem „sparsamen“ Einsatz der Schlaginstrumente auf sich wirken zu lassen, um von der Schönheit dieses Werks überzeugt zu werden. Diese *Suite française* ist für mich die beste „Übersetzung“ der alten Musik in die Sprache des 20. Jahrhunderts, sie ist voller Anspielungen und sehr bewegender Passagen.

Was für eine Art Cembalo haben Sie für das *Concert champêtre* ausgewählt?

JOS VAN IMMERSEEL. Das *Concert champêtre* wurde für die berühmte Cembalistin Wanda Landowska komponiert, die ein Cembalo von Pleyel aus dem Jahr 1912 besaß und die damals völlig vergessene Alte Musik als erste wieder aufführte. Dieses „Grand Modèle de Concert“ war ein zweimanualiges Instrument mit fünf klassischen Oktaven, dessen Disposition um ein sechzehnfüßiges Register erweitert worden war. Das Instrument verfügte über die Tasten eines normalen Klaviers, über mehrere Pedale, die einen raschen Registerwechsel ermöglichten, über einen Resonanzboden, der fast dreimal dicker ist als üblich, und über eine außerordentlich hohe Saitenspannung, die Lederplektren erforderlich machte. Der von einem solchem Instrument hervorgebrachte Klang beeindruckt aus der Nähe, aber in einem Konzertsaal trägt es weniger weit als ein Barockcembalo oder eine gute Kopie.

Seit 1974 hatte ich Gelegenheit, bei der Interpretation des *Concert Champêtre* mehrere Cembalotypen zu erproben. Ich bin zu dem Schluss gelangt, dass das berühmte „Grand Modèle de Concert“ oder Instrumente dieses Typs für Konzerte mit Orchester nicht geeignet sind. Ein ausgezeichnetes Cembalo aus dem 18. Jahrhundert oder eine sehr gute Kopie sind ihm vorzuziehen. Für unsere Aufnahme verfügten wir über ein herrliches Instrument von Émile Jobin aus dem Jahr 1983. Es handelt sich um die Kopie eines von Jean-Claude Goujon 1749 gebauten Cembalos, das heute im Pariser Musikinstrumentenmuseum aufbewahrt wird. Namentlich aufgrund seiner hochwertigen Mechanik, die Varianten beim Anschlag und bei der Klangbildung zuässt, bietet dieses Instrument eine ganze Palette von Farben und Eigenschaften, mit denen Poulencs ganze musikalische Phantasie zum Funkeln gebracht werden kann.

Was gefällt Ihnen besonders an an Poulenc?

JOS VAN IMMERSEEL. Als ich Poulenc 1961 durch seine Kammermusik entdeckt habe, war das ein wahrer Schock für mich. Er wurde damals viel gespielt, aufgenommen, auf Schallplatte verbreitet, er war ein bekannter Komponist. Heute ist er anscheinend praktisch verschollen, aber in meinen Augen war er eine der markantesten Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts – hochgebildet, aber auch überraschend spontan. Ganz zu schweigen davon, dass er ein enorm brillanter Pianist war.

Außerordentlich ist Poulencs Fähigkeit, sein Gefallen an Alter Musik ganz in seinen eigenen Stil zu integrieren, ohne dass daraus eine traditionalistische Musik wird, eine Musik „in der Manier von ...“ Seine Werke bleiben eklatant modern, durch und durch eigenwillig. In seinem *Concerto pour deux pianos* zum Beispiel bricht er völlig mit dem herkömmlichen Konzertgenre, er befreit die Form und die thematische Entwicklung. Seine Lust am Spielen überstrahlt alles. Aus dem *Allegro ma non troppo* lassen sich Erinnerungen an Stravinsky heraushören, spanische Farben, Themen, die der Unterhaltungsmusik zu entstammen scheinen, und schließlich Reminiszenzen an Gamelane. In unserer Aufnahme spielen wir dieses Konzert auf zwei Érard-Konzertflügeln von 1896 und 1905 mit paralleler Saitenanordnung – von ihnen hat Poulenc in Paris sicher sehr viele gekannt, und auf ihnen hat er möglicherweise selbst musiziert. Claire Chevallier und ich spielen Rücken an Rücken: Mir schien, dass diese Konfiguration ideal ist, einerseits, weil beide Spieler auf diese Weise die beiden Instrumente auf gleiche Art hören, und andererseits, weil die beiden Klaviere sich in gleicher Entfernung zum Publikum und zum Orchester befinden. Man erhält so einen besseren Überblick und auch mehr Kontakt und Kontrolle.

PROGRAMM DER *SYMPHONIE FANTASTIQUE* VON BERLIOZ

Hinweis

Der Komponist hat sich die Darstellung verschiedener Situationen im Leben eines Künstlers, soweit sie sich musikalisch behandeln lassen, zum Ziel gesetzt. Ein durch Instrumente aufgeführtes Drama, das auf die Unterstützung durch Worte verzichten muss, bedarf einer vorhergehenden Erläuterung. Das folgende Programm ist daher wie der Text zu einer Oper aufzufassen. Es dient dazu, Charakter und Ausdruck der Musikstücke zu begründen.

Erster Teil : TRÄUME – LEIDENSCHAFTEN

Der Komponist stellt sich vor, dass ein junger Musiker, der unter jener seelischen Erkrankung leidet, die ein berühmter Autor als „le vague des passions“ bezeichnet, zum ersten Mal ein weibliches Wesen sieht, das allen Zauber des von seiner Phantasie erträumten idealen Wesens in sich vereint, und dass er sich sterblich in sie verliebt. Eigentümlicherweise wird das geliebte Bild für den Künstler stets von einem musikalischen Gedanken begleitet, den derselbe leidenschaftliche, aber edle und schüchterne Charakter auszeichnet, den er auch dem geliebten Wesen zuschreibt. Dieses melodische Spiegelbild und sein Modell verfolgen ihn unaufhörlich, wie eine doppelte „idée fixe.“ Daher kehrt die Melodie, mit der das erste Allegro einsetzt, in allen Teilen der Symphonie wieder. Die Entwicklung dieses Zustands melancholischen, von einigen Anwandlungen gegenstandsloser Freude unterbrochenen Träumens hin zu einer verzückten Leidenschaft mit ihren Regungen von Zorn und Eifersucht, ihren Rückfällen in Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihren religiösen Tröstungen, ist das Thema des ersten Teils.

Zweiter Teil : EIN BALL

Der Künstler gerät in die verschiedensten Lebenslagen: mitten in den Tumult eines Festes, in friedvolle Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt, auf dem Land, erscheint ihm das teure Bild und versetzt seine Seele in Unruhe.

Dritter Teil : SZENE AUF DEM LANDE

Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten einen Kuhreigen spielen; dieses ländliche Duo, der Ort des Geschehens, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Blätter, gelegentliche Anflüge einer aufkeimenden Hoffnung – all das bringt seinem Herzen einen ungewohnten Frieden und stimmt seine Gedanken freundlicher. Er sinnt über seine Einsamkeit nach; er hofft, bald nicht mehr allein zu sein ... Doch wenn sie ihn täuschen würde! ... Diese Mischung aus Hoffnung und Furcht, diese von düsteren Vorahnungen getrübbten Glücksvorstellungen bilden den Gegenstand des Adagio. Am Schluss wiederholt einer der Hirten den Kuhreigen, der andere antwortet nicht mehr ... Fernes Donnerrollen ... Einsamkeit ... Stille.

Vierter Teil : GANG ZUM RICHTPLATZ

In der sicheren Erkenntnis, dass seine Liebe missachtet wurde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis ist zu schwach, um ihn zu töten, versenkt ihn aber in Schreckensvisionen. Ihm träumt, er habe die Frau getötet, die er liebte, er werde verurteilt, zum Richtplatz geführt, und wohne seiner eigenen Hinrichtung bei. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem das dumpfe Dröhnen schwerer Schritte übergangslos auf Ausbrüche von größter Lautstärke

folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der „idée fixe“ wieder wie ein letzter Liebesgedanke, unterbrochen durch den tödlichen Schlag.

***Fünfter Teil* : TRAUM EINER SABBATNACHT**

Er sieht sich beim Hexensabbat inmitten einer gräulichen Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Art, die sich zu seiner Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, Gelächter, ferne Schreie, denen andere Schreie zu antworten scheinen. Das Motiv seiner Liebe erscheint noch einmal, doch es hat seinen edlen und schüchternen Charakter verloren; es ist nichts mehr als ein gemeines Tanzlied, banal und grotesk; sie ist zum Sabbat gekommen ... Freudengebrüll begrüßt ihre Ankunft ... Sie mischt sich in das teuflische Treiben ... Totenglocken, burleske Parodie des *Dies irae*, *Sabbattanz*. Der *Sabbattanz* und das *Dies irae* zusammen.

NEARLY THIRTY AND GOING STRONG! A FEW OF ANIMA'S MILESTONES AND HIGHLIGHTS

1985

JOS VAN IMMERSEEL ASSEMBLES FIVE STRING PLAYERS TO PERFORM BAROQUE MUSIC

1987

A NEW BAROQUE ORCHESTRA – WITH A PUN ON THE NAME OF THE FOUNDER – IS BORN: ANIMA ETERNA NOW COMPRISES SEVENTEEN MUSICIANS TO EXPLORE THE VIENNESE CLASSICAL AND FRENCH BAROQUE REPERTOIRES

1990

THE ORCHESTRA TAKES THE COMPLETE MOZART PIANO CONCERTOS TO THE STUDIO AND ON A JAPANESE CONCERT TOUR

1996/97

INNOVATIVE RECORDING OF SCHUBERT'S SYMPHONIES, FOR THE FIRST TIME WITH VIENNESE WIND INSTRUMENTS FROM HIS TIME (*DIAPASON D'OR* 1998)

2002

ZIG-ZAG TERRITOIRES LAUNCHES THE 'COLLECTION ANIMA ETERNA' WITH TWO PIONEERING RECORDINGS DEVOTED TO JOHANN STRAUSS II AND TCHAIKOVSKY

2003

AFTER INAUGURATING CONCERTGEBOUW BRUGGE ON 20.02.2002, ANIMA BECOMES ITS 'ORCHESTRA IN RESIDENCE'

- 2004** ANIMA REVISITS BRAHMS, RIMSKY-KORSAKOV, BORODIN AND LISZT
(*PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTENKRITIK*) ON PERIOD INSTRUMENTS
- 2005** THE FESTIVE (RE)DISCOVERY OF RAVEL ON EARLY TWENTIETH-CENTURY
FRENCH WIND INSTRUMENTS MARKS TWENTY YEARS OF ANIMA ETERNA
- 2006** INTERNATIONAL MOZART YEAR: ANIMA ETERNA REKINDLES ITS FIRST LOVE,
ON STAGE AS WELL AS ON SEVERAL NEW, AWARD-WINNING CDS
- 2008** THREE YEARS OF PREPARATION RESULT IN A SET OF BEETHOVEN CDS
(EDITOR'S CHOICE – *GRAMOPHONE*, ETC.) FEATURING HIS COMPLETE
SYMPHONIES AND VARIOUS OVERTURES, REGARDED AS A 'REFERENCE
RECORDING' EVER SINCE
- 2010** ANIMA MOVES ITS OFFICES TO THE EZELPOORT IN BRUGES,
AND BECOMES *ENSEMBLE ASSOCIÉ DE L'OPÉRA DE DIJON*
- 2013** AFTER POULENC AND DEBUSSY, ANIMA'S EXPLORATION OF ROMANTIC
AND EARLY MODERN REPERTOIRES CONTINUES WITH MUSORGSKY'S
PICTURES AT AN EXHIBITION AND *RAVEL'S MA MÈRE L'OYE*
- 2014** DEBUT AT FRANKFURT'S ALTE OPER AND REVELATORY RECORDING
OF ORFF'S *CARMINA BURANA* WITH COLLEGIUM VOCALE GENT
- 2015/16** MAESTRO VAN IMMERSEEL'S CELEBRATORY YEAR IS TO CULMINATE
IN MULTIPLE CD RELEASES – INCLUDING FOUR INTIMATE *SCHUBERTIADES* –
AND BEETHOVEN TOURS TO MEXICO, SYDNEY AND NEW YORK!



Concertgebouw Brugge is a music and performing arts centre developing and presenting art at an international level. Creativity and imagination take its programming beyond the mere presentation of art. The Concertgebouw offers intense artistic experiences in optimal circumstances, to a wide and diverse audience both in Flanders and beyond, completed with an extensive art educational program for all ages.

“Anima is proud to be the orchestra in residence of Concertgebouw Brugge. We could not wish for a better ‘home’: the continuous support allows us to explore ever more and new repertoire, and the acoustics are extraordinary. I sincerely wish us many happy returns!”

Jos van Immerseel

CLAIRE BOISTEAU INTERVIEW
JOHN TYLER TUTTLE ENGLISH
TRANSLATION
HANS-JOACHIM RUSSEr GERMAN
TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE & AURORE
DUHAMEL DESIGN & ARTWORK

ANIMA ETERNA BRUGGE

JOS VAN IMMERSEEL ARTISTIC
DIRECTOR
ANN TRUYENS EXECUTIVE DIRECTOR
SOFIE TAES TEXT & EDITING
WWW.ANIMAETERNA.BE

© COVER PHOTO : VALÉRIE
LAGARDE

ALPHA 225

© 2005, 2009, 2010, 2012 &
2013 ANIMA ETERNA BRUGGE
& OUTHERE MUSIC FRANCE
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE
MUSIC FRANCE 2015

CD 1

RECORDED AT
CONCERTGEBOUW BRUGGE
FROM 20 TO 22 MAY 2009

STEPHAN SCHELLMANN
RECORDING PRODUCER, EDITING
& MASTERING
ANDREAS NEUBRONNER SOUND
ENGINEER

CD 2

RECORDED AT
CONCERTGEBOUW BRUGGE
ON 9 FEBRUARY 2012
WITH CORRECTIONS FROM
THE CONCERT AT DESINGEL IN
ANTWERP ON 3 FEBRUARY 2012

LIVE RECORDING BY TRITONUS
MUSIKPRODUKTION GMBH
STEPHAN SCHELLMANN
RECORDING PRODUCER, EDITING
AND MASTERING
MARKUS HEILAND SOUND ENGINEER

CD 3

RECORDED AT
CONCERTGEBOUW BRUGGE,
17 & 19 JANUARY 2013

BY TRITONUS
MUSIKPRODUKTION GMBH
STEPHAN SCHELLMANN
RECORDING PRODUCER
MARKUS HEILAND BALANCE
ENGINEER

CD 4

RECORDED AT
CONCERTGEBOUW BRUGGE,
23 TO 25, AND 29 OCTOBER
2005

STEPHAN SCHELLMANN
RECORDING PRODUCER

MARKUS HEILAND (LA VALSE:
MARTIN NAGORNI) SOUND ENGINEER
MARKUS HEILAND EDITING
STEPHAN SCHELLMANN
MASTERING

CD 5

RECORDED AT
CONCERTGEBOUW BRUGGE,
30 MARCH TO 1 APRIL 2009

STEPHAN SCHELLMANN
RECORDING PRODUCER, EDITING
AND MASTERING
MARKUS HEILAND SOUND ENGINEER

∞ ANIMA ETERNA BRUGGE



CONCERTGEBOUW BRUGGE



Bruges?
Sounds
great!

BRUGGE

