



A SAXOPHONE FOR A LADY

CLAUDE DELANGLE, SAXOPHONE • ODILE DELANGLE, PIANO

DEBUSSY, Claude (1862–1918)

- [1] **Rapsodie pour orchestre et saxophone** 10'09
(arr. Vincent David) (*Lemoine*)
Très modéré – Allegretto scherzando
- [2] **Petite Pièce** (ed. David White) (*Southern Music Co., San Antonio, Texas*) 1'54
Modéré et doucement rythmé

CAPLET, André (1878–1925)

- [3] **Légende** (arr. Yann Ollivo) (*Fuzeau*) 13'04
Lento – Moins lent – Assez animé – Assez lent – Assez animé – Lento

d'INDY, Vincent (1851–1931)

- [4] **Choral varié**, Op. 55 (*Durand*) 9'37
for saxophone and orchestra (arranged by the composer)
Mouvement de Passacaille

SCHMITT, Florent (1870–1958)

- [5] **Légende**, Op. 66 (*Durand*) 10'38
for saxophone and orchestra (arranged by the composer)
Calme – Un peu plus mouvementé – 1^{er} mouvement
- [6] **Songe de Coppélius** (*Lemoine*) 3'14
d'après une vocalise extraite de « L'Art du Chant » de Rose Charon
for tenor saxophone and piano
Calme

RAVEL, Maurice (1875–1937)

Sonatine pour piano (arr. David Walter) (*Durand*)

11'11

7 I. *Modéré*

4'09

8 II. *Mouvement de menuet*

3'09

9 III. *Animé*

3'46

TT: 61'29

Claude Delangle *saxophone*

Odile Delangle *piano*

INSTRUMENTARIUM

Saxophones: Debussy, Schmitt (*Légende*): Selmer Serie II golden plated alto saxophone

Caplet, d'Indy: Silver-plated alto saxophone made at the beginning of the 20th century, Saxophone No. 1319, Adolphe Sax fils, 1^{er} Grand Prix de la facture instrumentale, Médaille d'or 1900

Schmitt (*Songe de Coppélius*): Selmer Serie III tenor saxophone

Ravel: Selmer Serie III soprano saxophone

Grand Piano: Steinway D

Elisa Hall (1853–1924), director of the Orchestral Club of Boston, was a remarkable person in every respect. She was at the heart of the city's musical life and, with the assistance of Georges Longy (a French oboist who emigrated to the USA in 1898) she constituted an amateur orchestra whose programming was of the highest order. In fact, with her commissions, this determined woman not only promoted French music in the USA but also provided a remarkable impulse to enlarging the repertoire of the saxophone which was still a rather marginal instrument at that time. Thus between the years 1900 and 1920 no less than 22 works were written at her request. She performed them herself, playing the instrument on the advice of her doctor in order to stimulate her hearing which was seriously deficient. (Sadly she gradually became totally deaf.) Although Mrs Hall's skill on the instrument seems to have been limited, she was nevertheless a woman of taste if one is to judge by her concert programmes where one finds the names of Berlioz, Bizet, Chausson, Chabrier, Dukas, Fauré, Franck, Massenet, Widor and others.

In her desire to encourage French composers, Elisa Hall did not hesitate to call upon young musicians. This was the case with **André Caplet** who, in 1903, composed a *Légende* for her while he was still at the Villa Medici. Two years previously he had been awarded the Prix de Rome for his cantata *Myrrha*. Several years later, between 1910 and 1914, he was appointed principal conductor of the orchestra in Boston, Elisa Hall's native city. The *Légende*, which was first performed by Mrs Hall on 19th January 1905, was very badly received. Caplet was reproached with having uselessly tortured musical ideas with vague emotions that were poorly supported.

At the time of its first performance the piece was played in a version for oboe, clarinet, saxophone, bassoon, two violins, viola, cello and double bass. From this original instrumentation, the version for piano and saxophone by Yann Ollivo has retained an excellent equilibrium between the various parts. The piece is based on two principal thematic elements, displayed in the opening bars by the piano and then by the

saxophone. In this piece Caplet favoured the use of short melodic or rhythmic cells. It is certainly regrettable that he did not further develop his ideas.

The most interesting aspect, however, is something different: it is certainly to be found in the passages where the musician lets the notes of the saxophone flower simply and calmly. To give an example, the saxophone soars above an accompaniment on the piano in triplets and one finds all the richness and poetry of the woodwind instrument. Here the attention paid to the instrumental colour anticipates the taste and skill with which Caplet would come to blend the sonorities in his later music. In fact, a strikingly original style is beginning to dawn in this *Légende*.

The *Choral varié* (Op. 55) by the master of the Schola Cantorum might be expected to be rather austere music. But, quite on the contrary, from the piano introduction which is based on a simple motif of four notes, **Vincent d'Indy** managed to create an atmosphere rich in melancholy. During the course of the work, which is really a passacaglia, the composer combines compositional mastery with a lyricism that one rarely encounters elsewhere in his work.

He thus not only develops a remarkable counterpoint, subtly utilizing augmentations and variations, but also deploys a rich harmony, in an accompaniment with brilliant, crystalline arpeggios and quasi-impressionist accents. This produces a succession of solemn moments of vertical writing and others, more supple, in which the dialogue between saxophone and piano blossoms with great fluidity. In this sonata version of a work originally composed for saxophone and orchestra, d'Indy established a true complementarity between the instruments. In fact the piano part is also highly developed, indeed more audacious than that of the saxophone which is of restrained virtuosity. Nevertheless, by means of his superb melodic lines, d'Indy lets the saxophone show all the warmth of its sonorities. This piece, so refined in character, must certainly have captivated Elisa Hall who included it in many of her concerts.

Florent Schmitt was a great traveller who toured Europe, particularly the Mediterranean basin as far as Turkey. For this reason, people have often tried to compare the particular climate of this *Légende* for saxophone and piano (Op. 66, 1918) with that of a distant Orient that the composer loved. If, elsewhere, Schmitt has effectively evoked the Orient (as in the ballet *La tragédie de Salomé*) the atmosphere of this piece seems more dreamlike and thus less specifically situated geographically. One should not forget that the composer's youth was impregnated through and through with Symbolism; and, on hearing certain solemn chords on the piano or the skilful leaps of the saxophone, one may well dream of the paintings of Gustave Moreau. Like the works of the painter, the multiplicity of details, the richness of the construction are close to the simple outline of a movement. Here the sensuality of a luxuriant harmony confronts the purity of silence. These are truly infinite spaces that are open to the imagination of the listener. What would seem to be just an improvisation (which Schmitt hardly relished) is in reality constructed with consummate architectural skill. Starting from two motifs that he develops in two principal themes, the composer has constructed the piece in three parts: the first two parts, in which the two themes are exposed in turn, and then the third which is a recapitulation followed by an original coda. In the same way as in his *Sonate libre* in two interlinked parts (Op. 68, 1920) one notes that Florent Schmitt is master of the art of time which is rhythm. Thus time seems successively to be suspended on a piano chord or to expand in an ecstatic melody. This piece is also one of the first to evince the suppleness of the saxophone and its true register.

Some years earlier Florent Schmitt had written a small piece, *Le Songe de Copélius* (Op. 30). In this work the vocal element is predominant. This is in no way surprising in that Schmitt was effectively inspired by a vocalise from *L'Art du chant* by Rosa Caron who became professor at the Conservatoire in 1902. From simple motifs the tenor saxophone gradually develops lengthy arabesques, in this case distinctly oriental in character. One already perceives in the young composer this complexity

of rhythm and harmony which was to characterize his future work; this makes this seldom performed piece important.

According to **Claude Debussy**'s own words the saxophone was for him a 'reed animal with whose habits he was poorly acquainted'. Nevertheless, the originality and the richness of the *Rapsodie pour orchestre et saxophone* truly shows the composer's thorough knowledge of the variety of effects and colours of the instrument. The composition required no less than five years of work on the part of Debussy and his orchestration was only completed, in accordance with the composer's intentions, by Roger-Ducasse in 1919.

Commissioned in 1903, the piece is thus contemporary with the *Estampes* for piano and, in the manner of *La soirée dans Grenade*, it begins with an introduction creating a mysterious atmosphere. In the present revision for saxophone and piano by Vincent David the pedal and the jump of an octave on the G sharp of the piano seem to resonate in the empty space like a distant call. The saxophone then appears in a cadential movement, both solitary and completely nonchalant. Then it is rapidly rejoined by the piano. Gradually the melodic line takes form and is languidly drawn out. After a brief rhythmical passage, almost martial, the call from the opening is again heard on the piano. The habanera movement accelerates. Articulating themselves around writing that is binary and tertiary in turns, sensual episodes contrast with more rhythmical passages in which short notes and rapid movements whirl about. In this respect the work anticipates *La Puerta del Vino*; 'the habanera became feverish and passionate, indolence giving way to impassioned violence'. (Jankélévitch). But the corn of the instrument shows itself at the same time in the quasi ecstatic moments of strange inwardness followed, especially in the second part, by lively, lyrical music. Debussy was late in sending this work, which should have been an 'Oriental or Moorish' rhapsody, to Elisa Hall. Either because of this delay, or because she was unhappy with the piece, or for some other reason unknown, the 'Lady of the Saxophone' never performed it.

The *Petite Pièce* in B flat for clarinet was originally written as a test of sight-reading for students wishing to enter the Conservatoire in 1910. For this occasion Debussy wrote a melody on a sweet and slow rhythm running through all the registers of the instrument. Here the performer needs to transcend in his playing the seeming simplicity of the piece.

If **Maurice Ravel** seems not to have been asked or to have replied to any specific commission from Mrs Hall, he nevertheless appears in programmes of concerts organized by her (*Shéhérazade* in May 1904 and the *Rapsodie espagnole* in June 1910). Published in 1905, the *Sonatine* was a contribution by the composer for a competition organized by *La Revue Musicale*. Here it is recorded in a version for soprano saxophone and piano arranged by the French oboist David Walter. By its concision and clarity as well as by its structure and style this three-movement work is classical in spirit. Otherwise, its delicacy and sensitivity are coupled with a modernity of invention and a vivacity which make of the *Sonatine* the ‘exquisite and divine product’ of which Jankélévitch spoke. Borrowing the form of a sonata, the first movement, *Modéré*, expresses itself round two ideas: one in F sharp minor and the second in the relative major key of A major. Both are borne up by harmonic writing of great airiness. Then, like a miniature, a short minuet is inserted into the heart of the sonatina. Its elegance, verging on the precious, is illustrated in a melody in D flat major which the composer stresses should be played ‘with great strictness of rhythm’. The final show-piece (*Animé*) is nothing but a *divertissement* in which, for one final time, the motifs derived from different movements sparkle. Writing in the style of a toccata, Ravel now delivers a moment of virtuosity leading to a veritable exultation in a sparkling F sharp major.

© Marie-Laure Ragot 1999

Claude Delangle has been the driving force behind numerous premières. At the request of Pierre Boulez he appeared as a soloist with and member of the Ensemble Intercontemporain from 1986 until 2000. Luciano Berio wrote the concerto *Chemin VII – Récit sur Sequenza IXb* for him, and Karlheinz Stockhausen dedicated *Linker Augentanz* to him. Founder of the Université Européenne du Saxophone in Gap in south-eastern France, he has given numerous public courses and remains in constant contact with young composers from the IRCAM composition course and Paris Conservatoire, where he has taught nearly 150 pupils. Premiering and communicating music motivate all of his work. He has been greatly inspired by the work of conductors such as Esa-Pekka Salonen, Mikko Franck, Peter Eötvös, Myung-Whun Chung and Leonard Slatkin, and during his career as a soloist has worked with many prestigious orchestras. Recording (as an exclusive BIS artist) has been at the heart of his work since 1992, and testifies to an exceptional musical productivity. He advises the firm Henri-Selmer-Paris in the development of prototype instruments, and supervises a series of publications for Éditions Lemoine Paris. Claude Delangle is a Chevalier des Arts et des Lettres.

The pianist **Odile Catelin-Delangle** has been travelling the globe with her husband, the saxophonist Claude Delangle for four decades. She takes a special interest in the music of Philippe Leroux, and her in-depth knowledge of French music, in particular that of Claude Debussy, has led to fruitful collaborations with a number of composers and the premières of more than eighty works. Young pianists from all over the world flock to join her class at the École Normale de Musique de Paris/Alfred Cortot and benefit from her great experience. Odile Catelin-Delangle studied in Lyon and then in Paris and was taught by two great teachers, Germaine Mounier and Maria Curcio. She has been a prizewinner at the International Maria Canals Competition in Barcelona and the Geneva International Music Competition.

Elisa Hall (1853–1924), Leiterin des Orchestral Club in Boston, war eine in jeder Hinsicht bemerkenswerte Person. Sie befand sich im Herzen des städtischen Musiklebens, und mit Unterstützung von Georges Longy (einem französischen Oboisten, der 1898 in die USA emigriert war) gründete sie ein Amateurorchester, dessen Programmgestaltung von höchstem Rang war. Durch ihre Aufträge gelang es dieser entschlossenen Frau tatsächlich, nicht nur französische Musik in den USA zu fördern, sondern auch bemerkenswerte Impulse zur Erweiterung des Repertoires für Saxophon zu geben, ein Instrument, das damals noch eher eine Randerscheinung war. So wurden in den Jahren 1900–20 nicht weniger als 22 Werke in ihrem Auftrag geschrieben, welche sie selbst aufführte, da sie das Instrument auf Anraten ihres Arztes spielte, um ihr eingeschränktes Hörvermögen anzuregen. (Leider wurde sie mit der Zeit völlig taub). Obwohl die instrumentale Begabung der Mrs. Hall begrenzt gewesen zu sein scheint, war sie eine Frau mit Geschmack, nach ihren Konzertprogrammen zu urteilen, auf denen man die Namen Berlioz, Bizet, Chausson, Chabrier, Dukas, Fauré, Franck, Massenet, Widor und andere findet.

In ihrem Wunsch, französische Komponisten zu fördern, zögerte Elisa Hall nicht, junge Musiker zu engagieren. Dies war bei **André Caplet** der Fall, der 1903 für sie eine *Légende* komponierte, während er noch in der Villa Medici war. Zwei Jahre vorher hatte er den Prix de Rome für seine Kantate *Myrrha* erhalten. Einige Jahre später, zwischen 1910 und 1914, wurde er zum Chefdirigenten des Orchesters in Elisa Halls Heimatstadt Boston ernannt. Die *Légende*, die am 19. Januar 1905 von Elisa Hall uraufgeführt wurde, wurde sehr schlecht aufgenommen. Man warf Caplet unnötig verzerrte musikalische Einfälle mit vagen und kläglich vorgetragenen Gefühlen vor.

Bei der Uraufführung wurde das Stück in einer Fassung für Oboe, Klarinette, Saxophon, Fagott, zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabass gespielt. Von dieser ursprünglichen Instrumentation behielt die Fassung für Saxophon und Klavier von Yann Ollivo das gute Gleichgewicht der verschiedenen Stimmen bei. Das Stück basiert auf

zwei thematischen Hauptelementen, die in den Anfangstakten zunächst vom Klavier, dann vom Saxophon vorgestellt werden. Später bevorzugt Caplet in seiner Arbeit kurze melodische oder rhythmische Einheiten. Es ist gewiss bedauernswert, dass er seine Gedanken nicht weiter entwickelte.

Das eigentlich Interessanteste aber liegt sicher an jenen Stellen, an welchen der Musiker die Töne des Saxophons schlicht und ruhig aufblühen lässt. Dort überfliegt beispielsweise das Instrument eine Triolenbegleitung des Klaviers, wobei man den ganzen Reichtum und die poetische Klangfarbe des Blasinstruments entdeckt. Die Aufmerksamkeit, mit der Caplet hier die instrumentalen Farben behandelt, lässt den Geschmack und die Kunstfertigkeit errahnen, mit welchen er in seinem späteren Schaffen die Klänge mischen sollte. Tatsächlich kommt in dieser *Légende* ein überaus origineller Stil zum Vorschein.

Der Titel *Choral varié* (op. 55) des Meisters der Schola Cantorum lässt eine eher strenge Musik vermuten, aber im Gegenteil: Es gelingt **Vincent d'Indy**, bereits in der auf einem schlichten Motiv aus vier Tönen basierenden Klaviereinleitung eine Atmosphäre voller Melancholie zu schaffen. Im Verlauf des Stücks, in Wirklichkeit eine Passacaglia, verbindet der Komponist seine meisterhafte Satztechnik mit einer Lyrik, der er sich übrigens selten hingibt.

Somit entwickelt er nicht nur einen bemerkenswerten Kontrapunkt, wobei er auf subtile Weise die Techniken der Augmentation und der Variation einsetzt, sondern entfaltet auch eine reiche Harmonik innerhalb einer Begleitung aus glänzenden, kristallinen Arpeggien mit fast impressionistischen Akzenten. Daraus ergibt sich eine Folge feierlicher Momente in vertikalem Satz und anderer, geschmeidigerer Augenblicke, in denen der Dialog zwischen Saxophon und Klavier sich fließend entfaltet. In dieser Sonatenfassung eines Werks, das ursprünglich für Saxophon und Orchester komponiert wurde, lässt d'Indy die beiden Instrumente sich gegenseitig wirklich ergänzen. Im Ergebnis ist der Klavierpart entsprechend entwickelt, sogar noch kühner,

als jener des Saxophons, bei gleicher Virtuosität. Gleichwohl erlaubt d'Indy dem Saxophon, die ganze Wärme seiner Klangfarben in großartigen Melodielinien zu zeigen. Dieses raffinierte Stück musste also Elisa Hall geradezu verführt haben, weshalb sie es auch bei den meisten ihrer Konzerte spielte.

Florent Schmitt war ein großer Reisender, der Europa und besonders das Mittelmeergebiet bis in die Türkei durchquerte. Aus diesem Grund hat man häufig das besondere Klima dieser *Légende* für Saxophon und Klavier (op. 66, 1918) mit jenem eines fernen, vom Komponisten geliebten Osten vergleichen wollen. Während Schmitt zu anderen Gelegenheiten den Osten tatsächlich heraufbeschwor (wie in der *Tragédie de Salomé*), scheint die Atmosphäre dieses Stücks eher traumhaft und geographisch weniger genau festgelegt. Man darf nicht vergessen, dass die Jugend des Musikers vom Symbolismus geprägt war. Ferner denkt man beim Hören gewisser feierlicher Klavierakkorde oder der Verzierungen des Saxophons eher an die Malereien eines Gustave Moreau. Nach Art der Werke dieses Malers streifen die Vielfalt der Details und der Reichtum der Konstruktion die schlichte Skizze eines Satzes. Hier begegnen sich die Sensualität einer üppigen Harmonik und die Reinheit einer Pause. Der Phantasie des Hörers eröffnen sich unendliche Räume. Das, was einer bloßen Improvisation zu gleichen scheint (woran Schmitt kaum Gefallen fand), beruht in Wirklichkeit auf einer vollkommenen architektonischen Wissenschaft. Mit zwei Motiven als Ausgangspunkt, die er in zwei Hauptthemen umwandelt, baute der Komponist das Stück dreiteilig auf: zunächst die ersten beiden Teile, in welchen die beiden Themen nacheinander vorgestellt werden, und dann der dritte, der eine von einer Originalcodä gefolgte Re-Exposition ist. Wie bei seiner *Sonate libre en deux parties enchainées* (op. 68, 1920) stellt man fest, dass Florent Schmitt ein Meister der Kunst der Zeit, des Rhythmus ist. So scheint die Zeit nacheinander in einem Klavierakkord zu schweben, oder sich in einer ekstatischen Melodie auszudehnen. Dieses Werk ist auch eines der ersten, in welchen die geschmeidige Ausstrahlung des Saxophons in jedem Register zum Vorschein gebracht wird.

Einige Jahre früher hatte Florent Schmitt ein kleines Stück geschrieben, *Le Songe de Coppélius* (op. 30). In diesem Werk ist der vokale Aspekt vorherrschend. Dies verwundert kaum, denn Schmitt hatte sich erfolgreich von einer Vokalise in *L'Art du chant* von Rosa Caron inspirieren lassen (ab 1902 Professor am Konservatorium). Aus anfangs schlichten Motiven entwickelt das Saxophon allmählich lange Arabesken, deren Charakter diesmal deutlich orientalisierend ist. Bereits damals war bei dem jungen Komponisten jene rhythmische und harmonische Komplexität zu erkennen, die später charakteristisch für sein Schaffen werden sollte und welche diesem selten gespielten Stück seine Wichtigkeit gibt.

Mit **Claude Debussys** eigenen Worten war für ihn das Saxophon ein „Rohrblatt-Tier, mit dessen Gewohnheiten er schlecht vertraut war“. Trotzdem zeugen die Originalität und der Reichtum seiner *Rapsodie pour orchestre et saxophone* gerade davon, dass der Musiker die Vielfalt der Effekte und Farben des Instruments genauestens studiert hatte. Debussy brauchte nicht weniger als fünf Jahre für die Kompositionsarbeit, und erst 1919 wurde die Orchestration von Roger-Ducasse vollendet, den Angaben des Komponisten entsprechend.

1903 in Auftrag gegeben entstand das Werk gleichzeitig mit den *Estampes* für Klavier und beginnt, nach Art von *La soirée dans Grenade* mit einer Einleitung in mystischer Atmosphäre. In der vorliegenden Fassung für Saxophon und Klavier von Vincent David scheinen das Pedal und der Oktavensprung des Klaviers auf Gis wie ein ferner Ruf im leeren Raum zu ertönen, worauf das Saxophon mit kadenzartiger Bewegung, aber gleichzeitig gemächlich und einsam auftritt. Aber sofort kehrt das Klavier wieder zurück. Allmählich nimmt die melodische Linie Form an und dehnt sich schmachkend aus. Nach einer kurzen, fast kriegerisch rhythmischen Passage ist der Ruf des Anfangs wieder im Klavier zu hören. Der Habanerarhythmus wird schneller. Sinnliche Episoden, welche sich in einem abwechselnd binären und ternären Satz ausdrücken, stehen im Kontrast zu rhythmischeren Passagen mit sich windenden Figuren und blitz-

schnellen Wendungen in kleinen Notenwerten. In dieser Hinsicht ein Vorgänger von *La Puerta del Vino*, „wird die Habanera fieberhaft und hingebungsvoll, die Trägheit weicht einer leidenschaftlichen Heftigkeit“ (Jankélévitch). Der Charakter des Instruments enthüllt sich also gleichzeitig in quasi ekstatischen Augenblicken von seltsamer Innerlichkeit, denen, besonders im zweiten Teil, eine Musik von lebhafter Lyrik folgt. Debussy schickte dieses Werk, welches eigentlich eine „orientalische oder maurische“ Rhapsodie sein sollte, erst sehr spät an Elisa Hall. Ob nun aufgrund der Verspätung, des womöglich verwirrenden Resultates oder anderer unbekannter Gründe, spielte die „Lady des Saxophons“ niemals das Werk.

Die *Petite Pièce pour clarinette en si bémol* wurde ursprünglich als Vomblattspielstück für Aufnahmeprüfungen am Pariser Conservatoire 1910 geschrieben. Für diese Gelegenheit schrieb Debussy eine Melodie über einem sanften und leichten Rhythmus, durch sämtliche Register des Instruments laufend. Der Interpret muss hier die scheinbare Einfachheit des Werks durch sein Spiel übertragen.

Obwohl **Maurice Ravel** niemals irgendeinen Auftrag von Mrs. Hall erhalten oder einen solchen ausgeführt hat, tauchte sein Name trotzdem im Programm bei von ihr veranstalteten Konzerten auf (*Schéhérazaïe* im Mai 1904, *Rapsodie Espagnole* im Juni 1910). Was die 1905 erschienene *Sonatine* betrifft, war sie der Beitrag des Komponisten zu einem von der *La Revue Musicale* veranstalteten Wettbewerb. Hier wird sie in einer Fassung des französischen Oboisten David Walter für Sopransaxophon und Klavier gespielt. Mit seiner Kürze und Klarheit, aber auch der formalen Struktur, ist das dreisätzige Werk im Geiste klassisch. Dabei vereinigen sich seine Feinfühligkeit und Empfindsamkeit mit einem modernen Erfindungsgeist und einer Lebhaftigkeit, welche die Sonatine zu jenem „ausgesuchten und göttlichen Erfolg“ macht, von dem Jankélévitch sprach. Der erste Satz, *modéré*, leiht sich seine Form von der Sonate und kreist um zwei Gedanken, in fis-moll bzw. der Paralleltonart A-Dur. Beide werden von einer überaus luftigen Harmonik getragen. Wie eine Miniatur tritt dann im Herzen

der Sonatine ein kurzes Menuett zum Vorschein. Seine leicht affektierte Eleganz wird in einer Melodie in Des-Dur dargestellt, und wie der Komponist unterstreicht, „avec une grande rigueur de rythme“ (mit großer Strenge im Rhythmus). Das abschließende Feuerwerk (*animé*) ist nichts anderes als ein Divertissement, in welchem die aus den verschiedenen Sätzen entlehnten Motive ein letztes Mal „funkeln“ dürfen. Im Stil einer Toccata schenkt uns Ravel einen Augenblick der Virtuosität, der zu einem wahrhaftigen Frohlocken in strahlendem Fis-Dur führt.

© *Marie-Laure Ragot 1999*

Claude Delangle war die treibende Kraft hinter zahlreichen Uraufführungen. Auf Wunsch von Pierre Boulez trat er von 1986 bis 2000 als Solist und Mitglied des Ensemble Intercontemporain auf. Luciano Berio schrieb für ihn das Konzert *Chemin VII – Récit sur Sequenza IXb*, und Karlheinz Stockhausen widmete ihm *Linker Augentanz*. Er ist Gründer der Université Européenne du Saxophone in Gap im Südosten Frankreichs, hat zahlreiche öffentliche Kurse gegeben und steht in ständigem Kontakt mit jungen Komponisten der Kompositionsklasse des IRCAM und des Pariser Konservatoriums, wo er fast 150 Schüler unterrichtet hat. Die Uraufführung und Vermittlung der Musik motivieren sein gesamtes Schaffen. Die Arbeit von Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Mikko Franck, Peter Eötvös, Myung-Whun Chung und Leonard Slatkin hat ihn stark inspiriert, und in seiner Laufbahn als Solist hat er mit vielen renommierten Orchestern zusammengearbeitet. Aufnahmen (als exklusiver BIS-Künstler) stehen seit 1992 im Mittelpunkt seiner Arbeit und zeugen von einer außergewöhnlichen musikalischen Produktivität. Er berät die Firma Henri-Selmer-Paris bei der Entwicklung von Prototyp-Instrumenten und betreut eine Reihe von Publikationen für die Éditions Lemoine Paris. Claude Delangle wurde mit dem Titel „Chevalier des Arts et des Lettres“ ausgezeichnet.

Die Pianistin **Odile Catelin-Delangle** reist seit vier Jahrzehnten mit ihrem Mann, dem Saxophonisten Claude Delangle, um die Welt. Ihr besonderes Interesse gilt der Musik von Philippe Leroux, und ihre profunde Kenntnis der französischen Musik, insbesondere von Claude Debussy, haben zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit mit einer Reihe von Komponisten und zur Uraufführung von mehr als achtzig Werken geführt. Junge Pianisten aus der ganzen Welt kommen in Scharen in ihre Klasse an der École Normale de Musique de Paris/Alfred Cortot um von ihrer großen Erfahrung zu profitieren. Odile Catelin-Delangle hat in Lyon und dann in Paris studiert und wurde von zwei großen Lehrerinnen, Germaine Mounier und Maria Curcio, unterrichtet. Sie war Preisträgerin des Internationalen Maria-Canals-Wettbewerbs in Barcelona und des Internationalen Musikwettbewerbs in Genf.

Elisa Hall (1853–1924), Présidente directrice de l’Orchestral Club de Boston, est un personnage étonnant à tous égards. Elle fut au cœur de la vie musicale de sa ville et secondée par Georges Longy (hautboïste français ayant émigré aux USA en 1898), elle permit à des musiciens amateurs de pouvoir constituer un véritable orchestre dont la programmation fut de tout premier ordre. En effet, par ses commandes, cette femme déterminée réussit non seulement à promouvoir la musique française aux Etats-Unis, mais aussi à donner une impulsion remarquable à l’élargissement du répertoire du saxophone, instrument encore marginal à son époque. Ainsi de 1900 à 1920, pas moins de vingt-deux partitions seront écrites à sa demande. Elle les interprétera elle-même, pratiquant cet instrument sur les conseils de son médecin afin de stimuler une ouïe déficiente (malheureusement, elle deviendra progressivement totalement sourde). Bien que le talent d’instrumentiste de Mme Hall semble avoir été limité, elle n’en demeura pas moins une femme de goût, si l’on en juge par le programme de ses concerts où l’on trouve les noms de Berlioz, Bizet, Chausson, Chabrier, Dukas, Fauré, Franck, Massenet, Widor, etc.

Dans sa volonté d’encourager les compositeurs français, Elisa Hall n’hésita pas à faire appel à de tous jeunes musiciens. C’est le cas d’**André Caplet** qui, en 1903, composa pour elle une *Légende* alors qu’il était encore à la villa Médicis. Deux ans auparavant, il avait remporté le Prix de Rome avec sa cantate *Myrrha*. Quelques années plus tard, entre 1910 et 1914, les circonstances voudront qu’il soit nommé chef d’orchestre à Boston, ville de sa commanditaire. La *Légende*, créée le 19 janvier 1905 par Mme Hall, fut assez mal accueillie. On reprocha à Caplet une pensée musicale inutilement torturée, une émotion vague, peu soutenue.

Lors de la création, la pièce fut jouée dans une version pour hautbois, clarinette, saxophone, basson, deux violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse. De cette instrumentation originelle, la version pour piano et saxophone de Yann Ollivo a gardé un grand équilibre entre les différentes parties. La pièce repose sur deux éléments thé-

matiques principaux, exposés dès les premières mesures au piano, puis au saxophone. Caplet privilégie ensuite un travail sur de courtes cellules mélodiques ou rythmiques. Certes, on peut regretter qu'il n'ait pas davantage développé ses idées.

Mais le plus intéressant est ailleurs. Et certainement dans ces endroits où le musicien laisse s'épanouir, simplement et avec calme, les notes du saxophone. Alors par exemple, ce dernier survole un accompagnement de piano en triolets, et l'on découvre toute la richesse et la poésie du timbre de l'instrument à vent. Ici, l'attention accordée à la couleur instrumentale laisse présager le goût et l'art avec lesquels Caplet saura mélanger les sonorités dans la suite de son œuvre. De fait, c'est un style fort original qui est en train de poindre dans cette *Légende*.

Le *Choral varié* (opus 55) du maître de la Schola Cantorum pourrait laisser présager une musique assez austère. Or, bien au contraire, dès l'introduction pianistique qui repose sur un simple motif de quatre notes, **Vincent d'Indy** réussit à créer une atmosphère toute de mélancolie. Au cours de la pièce, qui est en réalité une passacaille, le compositeur allie la maîtrise de l'écriture à un lyrisme auquel il se laisse rarement aller par ailleurs. Ainsi, non seulement il développe un contrepoint remarquable, utilisant avec subtilité des procédés d'augmentation et de variation, mais encore il déploie une riche harmonie, à l'intérieur d'un accompagnement d'arpèges scintillants, cristallins, aux accents quasi impressionnistes. Il en résulte une succession de moments solennels, à l'écriture verticale, et d'autres, plus souples, où le dialogue du saxophone et du piano s'épanouit avec une grande fluidité. Dans cette version sonate d'une œuvre originellement composée pour saxophone et orchestre, d'Indy instaure une véritable complémentarité entre les deux instruments. En effet, la partie pianistique est tout aussi développée, voire plus audacieuse que celle du saxophone, à la virtuosité retenue. Néanmoins, par de superbes lignes mélodiques, d'Indy permet également à ce dernier d'exposer toute la chaleur de ses sonorités. Dès lors, cette pièce au caractère raffiné ne pouvait que séduire Elisa Hall qui l'inscrivit à la plupart de ses concerts.

Florent Schmitt fut un grand voyageur qui parcourut l'Europe et surtout le bassin méditerranéen jusqu'en Turquie. Pour cette raison, on a souvent voulu rapprocher le climat particulier de cette *Légende* pour saxophone et piano (opus 66, 1918), de celui d'un lointain Orient que le compositeur affectionnait. Si par ailleurs Schmitt a effectivement évoqué cet orient (comme dans la *Tragédie de Salomé*), l'atmosphère de cette pièce se veut ici plus onirique, et par là même moins bien située géographiquement. Il ne faut pas oublier que la jeunesse du musicien fut tout imprégnée par le Symbolisme ; et l'on songe davantage en écoutant certains accords hiératiques du piano ou les savantes volutes du saxophone aux tableaux d'un Gustave Moreau. A l'instar des œuvres de ce peintre, la multitude des détails, la richesse de la construction y côtoient la simple esquisse d'un mouvement. Ici, la sensualité d'une harmonie luxuriante rencontre la pureté d'un silence. Ce sont de véritables espaces infinis qui s'ouvrent à l'imagination de l'auditeur. Ce qui semble tenir de la seule improvisation (que Schmitt ne goûtait guère) relève en réalité d'une science consommée de l'architecture. Partant de deux motifs qu'il développe en deux thèmes principaux, le compositeur organise la pièce selon trois parties : les deux premières, où chacun des deux thèmes est tour à tour exposé, puis la troisième qui est une réexposition suivie d'une coda originale. De la même façon que dans sa *Sonate libre* en deux parties enchaînées (opus 68, 1920), on constate que Florent Schmitt est maître dans cet art du temps qu'est le rythme. Ainsi, le temps semble successivement se suspendre sur un accord du piano ou se dilater dans une mélodie extatique. Cette pièce est aussi l'une des premières à laisser transparaître la souplesse d'émission du saxophone, et ce quel que soit le registre.

Quelques années auparavant, Florent Schmitt avait écrit une petite pièce, *Le Songe de Coppélius* (opus 30). Dans cette œuvre, l'aspect vocal prédomine. Cela n'a rien de surprenant puisque Schmitt s'inspira effectivement d'une vocalise de l'*Art du chant* de Rosa Caron (professeur au Conservatoire à partir de 1902). A partir de simples motifs, le saxophone ténor développe peu à peu de longues arabesques au caractère

cette fois nettement orientalisant. On décèle déjà chez le jeune compositeur d'alors, cette complexité d'écriture tant rythmique qu'harmonique qui le caractérisera par la suite, ce qui donne toute son importance à cette pièce si peu jouée.

Selon les propres paroles de **Claude Debussy**, le saxophone était pour lui un « animal à anche dont il connaissait mal les habitudes. » Néanmoins, l'originalité et la richesse de sa ***Rapsodie pour orchestre et saxophone*** montrent justement la profonde recherche du musicien concernant la variété des effets et des coloris de l'instrument. La composition ne nécessita pas moins de cinq années d'efforts à Debussy, et son orchestration n'en fut achevée sur les indications du compositeur, qu'en 1919 par Roger-Ducasse.

Commandée en 1903, la pièce est donc contemporaine des *Estampes* pour piano et, à la manière de *La soirée dans Grenade*, elle débute par une introduction à l'atmosphère mystérieuse. Dans la présente révision pour saxophone et piano de Vincent David, la pédale et le saut d'octave sur sol dièse du clavier semblent résonner dans l'espace vide comme un appel lointain. Le saxophone se manifeste alors dans un mouvement cadentiel tout aussi nonchalant et solitaire. Puis, il est rapidement rejoint par le piano. Peu à peu, la ligne mélodique prend forme et s'étire langoureusement. Après un bref passage rythmique, presque martial, l'appel du début se fait entendre de nouveau au piano. Le mouvement de habanera s'accélère. S'articulant autour d'une écriture tour à tour binaire et ternaire, des épisodes sensuels contrastent avec des passages plus rythmiques où virevoltent de petites notes et des traits plus volubiles. Précédant en cela la *Puerta del Vino*, « la habanera devient fiévreuse et rageuse, l'indolence cédant la place à la violence passionnée. » (Jankélévitch). Le grain de l'instrument se révèle donc à la fois dans des instants quasi extatiques d'une étrange intériorité auxquels succède surtout dans une seconde partie, une musique d'un lyrisme exacerbé. Debussy envoya tardivement à Elisa Hall, cette œuvre qui aurait dû être une rapsodie « orientale ou mauresque ». Soit à cause de ce retard, du résultat peut-être déconcertant

ou pour une autre raison inconnue, la « Dame au saxophone » ne l'interpréta jamais.

La **Petite Pièce** pour clarinette en si bémol était à l'origine destinée à l'épreuve de déchiffrement du concours d'entrée au Conservatoire de 1910. Pour cette occasion, Debussy écrit une mélodie sur un rythme doux et léger parcourant tous les registres de l'instrument. Ici, l'interprète se doit de transcender par son jeu l'apparente simplicité de l'œuvre.

Si **Maurice Ravel** ne semble pas avoir été sollicité ou avoir répondu à une quelconque commande de Mme Hall, il figura néanmoins aux programmes des concerts organisés par cette dernière (*Shéhérazade* en mai 1904 et la *Rapsodie Espagnole* en juin 1910). Publiée en 1905, la **Sonatine** fut, quant à elle, la contribution du compositeur à un concours organisé par *La Revue Musicale*. Elle est reprise ici dans une version pour saxophone soprano et piano réalisée par le hautboïste français David Walter. Par sa concision et sa clarté, tant dans la forme que dans l'écriture, cette pièce en trois mouvements participe de l'esprit classique. Pour autant, sa délicatesse et sa sensibilité se joignent à une modernité d'invention et une vivacité qui font de la *Sonatine* cette « exquise et divine réussite » dont parla Jankélévitch. Empruntant à la forme sonate, le premier mouvement *modéré* s'articule autour de deux idées : l'une en fa dièse mineur, la seconde à son relatif, la majeur. Toutes deux sont portées par une écriture harmonique des plus aériennes. Puis, telle une miniature, un court menuet s'insère au cœur de la sonatine. Son élégance quelque peu précieuse s'illustre dans une mélodie en ré bémol majeur, dont le compositeur souligne « avec une grande rigueur de rythme ». Enfin, le feu d'artifice final (*animé*) n'est autre qu'un divertissement où scintillent une dernière fois des motifs empruntés aux différents mouvements. Dans une écriture en style de toccata, Ravel nous livre là un instant de virtuosité aboutissant à une véritable exultation dans un fa dièse majeur étincelant.

© Marie-Laure Ragot 1999

Claude Delangle a suscité de nombreuses créations. À la demande de Pierre Boulez il s'est produit en soliste et au sein de l'Ensemble Intercontemporain de 1986 à 2000. Luciano Berio écrivit pour lui le concerto *Chemin VII – Récit sur Sequenza IXb* et Karlheinz Stockhausen lui dédia *Linker Augentanz*. En contact permanent avec les jeunes compositeurs issus du Cours de composition de l'IRCAM et du Conservatoire de Paris où il a formé près de cent cinquante élèves, il fonde l'Université Européenne du Saxophone de Gap en 1988 et donne de nombreux cours publics. Créer et transmettre motivent toute son activité musicale. Ayant abondamment puisé son inspiration dans le travail avec des chefs tels que Esa-Pekka Salonen, Mikko Franck, Peter Eötvös, Myung-Whun Chung, ou Leonard Slatkin, sa carrière de soliste s'est établie avec des orchestres prestigieux. Sa discographie en exclusivité chez BIS est au cœur de son activité artistique depuis 1992 et rend compte d'une production musicale exceptionnelle. Conseiller de la société Henri-Selmer-Paris pour le développement des prototypes, il dirige une collection aux Éditions Lemoine Paris. Claude Delangle est Chevalier des Arts et des Lettres.

Interprète privilégiée de la musique de Philippe Leroux, la pianiste **Odile Catelin-Delangle** sillonne la planète avec son époux, le saxophoniste Claude Delangle depuis quatre décennies. Sa connaissance approfondie du répertoire français dans lequel Claude Debussy occupe une place de choix, lui aura permis un travail fructueux avec de nombreux compositeurs et la création de plus de quatre-vingts œuvres. De nombreux jeunes pianistes du monde entier affluent dans sa classe de l'École Normale de Musique de Paris/Alfred Cortot pour profiter de sa grande expérience. Lauréate du Concours International Maria Canals de Barcelone et du Concours International de Genève, sa formation accomplie à Lyon puis à Paris fut marquée par l'enseignement des deux grandes pédagogues Germaine Mounier et Maria Curcio.



Recording Data

Recording: October 1998 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden
Producer: Robert Suff
Sound engineers: Hans Kipfer, Ingo Petry
Piano technician: Östen Häggmark
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer, Genex GX8000 MOD recorder, STAX headphones
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Marie-Laure Ragot 1999
Translations: BIS (English); Julius Wender (German)
Front cover: Photograph of Mrs Elisa Hall
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-1020 © 1998 & © 1999, BIS Records AB, Sweden.



CLAUDE DELANGLE

BIS-1020