



cpo

Benjamin Godard
Symphonies op. 23 & op. 57
Trois Morceaux op. 51

Münchner Rundfunkorchester
David Reiland



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



Benjamin Godard

Benjamin Godard (1849–1895)

Symphonic Works

Symphonie n°. 2 op. 57

29'09

1	Allegretto	8'39
2	Lento ma non troppo	7'53
3	Vivace	3'38
4	Allegro con moto	8'59

Trois Morceaux op. 51

19'56

5	Marche funèbre	7'47
6	Brésilienne	3'29
7	Kermesse	8'40

Symphonie gothique op. 23

19'38

8	Maestoso	4'06
9	Andantino quasi allegro	3'04
10	Grave ma non troppo lento	6'50
11	Presto	1'42
12	Allegro non troppo	3'56

T.T.: 69'11

Münchner Rundfunkorchester

David Reiland

PALAZZETTO BRU ZANE – ZENTRUM FÜR DIE FRANZÖSISCHE MUSIK DER ROMANTIK

Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française widmet sich der Wiederentdeckung und internationalen Verbreitung französischer Werke aus der Zeit von 1780 bis 1920. *Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française* hat seinen Sitz in einem venezianischen Palazzo aus dem Jahre 1695, der eigens zu diesem Zwecke restauriert wurde. Das von der *Fondation Bru* gegründete Zentrum verbindet künstlerische Ansprüche mit hohen wissenschaftlichen Maßstäben und reflektiert so den humanistischen Geist, der das Wirken der Stiftung leitet. In Zusammenarbeit mit zahlreichen Partnern befasst sich der *Palazzetto Bru Zane* vor allem mit Forschungsaufgaben, der Veröffentlichung von Büchern und Partituren, der Organisation und Durchführung internationaler Konzerte, der Förderung pädagogischer Projekte und der Tonträger-Produktion.

BRU-ZANE.COM



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Das symphonische Schaffen von Benjamin Godard

von Emmanuel Pelaprat

Im Gegensatz zur allgemeinen Ansicht war das Interesse an der Symphonik im Frankreich des 19. Jahrhunderts nie verloren gegangen. Während der siebziger und achtziger Jahre kam es allerdings eher zu einer veränderten Wahrnehmung als zu einer Erneuerung der Gattung: Die Gründung symphonischer und kammermusikalischer Vereinigungen zog einen Aufschwung der Instrumentalmusik nach sich, der wiederum die Entstehung höherer künstlerischer Maßstäbe begünstigte. Infolgedessen rückten die Symphonie und das Streichquartett als besonders bedeutende Formen in den Vordergrund.

Das Verlangen nach symphonischer Musik nahm derart zu, dass die 1828 gegründete und in der vorersten Linie des Musikbetriebs stehende *Société des concerts du Conservatoire* bald nicht mehr in der Lage war, die kulturellen Ansprüche des Pariser Konzertpublikums zu befriedigen. Es entstanden etliche neue Orchester, von denen insbesondere die *Concerts populaires* von Jules Pasdeloups (1861) sowie Édouard Colonne's *Concert national* (1873) zu nennen sind, die Benjamin Godards wichtigste Interpreten werden sollten. Zu einer Zeit, als die Bemühung der Komponisten vornehmlich darauf gerichtet war, eine einzigartige Partitur zu schaffen, fällt Godards Œuvre allein schon durch die Menge und Originalität seiner Kreationen auf.

Benjamin Godard: Sämtliche symphonische Werke

Von den elf Werken, die Benjamin Godard als »Symphonie« bezeichnet hat, wurden nur sechs veröffentlicht. Dazu gehören zunächst vier Symphonien für Soli, Chor und Orchester: die dramatische *Symphonie Le Tasse* op. 39 aus dem Jahre 1877, ferner die zwischen 1880 und 1885 entstandene *Symphonie légendaire* op. 99 sowie zwei unvollendete Symphonien von »deskriptivem« und »populärem« Charakter. Diese narrative oder evokative Idee zeigt sich auch in den rein instrumentalen Werken von der *Symphonie gothique* op. 23 (1874) über die *Symphonie ballet* op. 60 (1881) bis zu der *Symphonie orientale* op. 84 von 1883 und der 1892 begonnenen, unvollendet gebliebenen *Symphonie caractéristique*. Dass diese jeweils fünfsätzigen und damit eindeutig der Orchestersuite nahestehenden Kompositionen als »Symphonien« ausgewiesen wurden, hat seinen Grund in dem höheren Ansehen, das diese Gattung genoss. Sowohl die *Symphonie ballet* als auch die *Symphonie orientale* bestehen aus einer Folge von Charakterstücken, während die *Symphonie gothique* eine Suite im alten Stil darstellt. Der Eindruck, dass die Musik in gewissem Maße dem Salon angehört, wird durch die Tatsache verstärkt, dass es von den drei (vollendeten) Werken zweihändige Klavierbearbeitungen gibt, die sich auf denkbar bequeme Weise spielen lassen.

Drei weitere Symphonien gehen auf die klassische Tradition zurück: Die beiden ersten, von denen eine verschollen und eine zweite unveröffentlicht ist, entstanden vor 1865. Benjamin Godard studierte damals am Pariser Conservatoire, wo ihn Henri Reber in der Komposition unterwies – derselbe Reber, von dem Camille Saint-Saëns sagte, er habe (mit seinen vier Symphonien) »als erster französischer Komponist dieses so schwierige

Genre gemeistert.« Das dritte Werk, worin Godard dem traditionellen Kanon folgte, ist das 1879 entstandene Opus 57, das als einziges seiner Art zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht und aufgeführt wurde.

Neben elf konzertanten Werken und einigen orchestrierten Klavierstücken finden sich in Godards symphonischem Schaffen zudem sechs Werke, die allesamt auch in zwei- und vierhändigen Klavierfassungen zu haben sind. Dabei lässt sich unmöglich bestimmen, welche dieser verschiedenen Versionen die ersten waren, da nirgends von »Klavierauszügen« oder »Arrangements« die Rede ist. So stellt sich die Situation auch im Falle der *Trois morceaux* op. 51 dar.

1880–85: Die fruchtbaren Jahre

Die erste Gelegenheit, seine Musik von einem Orchester zu hören, bot sich Benjamin Godard im Dezember 1876, als Padeloup das just vollendete *Concerto romantique* op. 35 zur Uraufführung brachte. Die Solistin war Marie Tayau, die das Werk – eines der meistgespielten des Komponisten – auch späterhin häufig vortrug. Für *Le Tasse* erhielt Godard im Jahre 1878 den Kompositionspreis der Stadt Paris, durch den sich ihm im wahrsten Sinne des Wortes die Konzertsäle öffneten. Nachdem Édouard Colonne diese dramatische Symphonie mehrfach dirigiert hatte, setzte er im November 1879 die vier *Scènes poétiques* op. 46 aufs Programm, die 1878 entstanden waren. In symphonischer Hinsicht war das Jahr 1880 besonders reichhaltig: Im Februar gab Padeloup die Premiere der *Kermesse*, im November dirigierte er zum ersten Male die *Brésilienne*, und im Dezember konnte man erstmals die Symphonie op. 57 hören, die – ebenso wie die Uraufführung der *Marche funèbre* im nächsten April – von Colonne dirigiert wurde. Im November 1881 kam die *Symphonie*

gothique an die Reihe: Die *Grands concerts*, eine kurzlebige Gründung von Édouard Broustet, spielten das Werk, und bei einem Versuch mit seiner *Kermesse* konnte Godard hier auch sein Debüt als Dirigent feiern. Das Publikum war begeistert, den Komponisten auch dirigieren zu sehen, weshalb man die Attraktion bald wiederholte: Im Januar 1882 spielte Padeloups Orchester unter Godards Stabführung die neue, Padeloup gewidmete *Symphonie ballet*, der sich im Februar 1884 die *Symphonie orientale* anschloss. Die Musiker waren mit der Leistung des *Dirigenten* Godard offenbar zufrieden, denn sie wählten ihn, nachdem sich das Orchester aufgelöst hatte, zu ihrem Leiter, um unter dem Namen *Concerts modernes* weiterzuarbeiten: Nach einer Saison – vom Oktober 1884 bis April 1885 – war das Unternehmen allerdings auch zu Ende. Einen Monat danach bewarb sich Godard als Leiter der *Société des concerts du Conservatoire*, eine Position, die durch den Fortgang von Édouard Marie Deldevez frei geworden war. Man gab jedoch Jules Garcin den Vorzug, der bereits an der Opéra tätig war. Dass Godard zwei Jahre später am Conservatoire die Professur für Ensemblespiel erhielt, dürfte eine gewisse Entschädigung dargestellt haben. Nachdem er auf diese Weise zu einer alten Liebe, der Kammermusik, zurückgefunden hatte, trat er nur noch selten als Dirigent in Erscheinung, und auch seine weitere symphonische Produktion war sehr sparsam.

Godards Orchester

Mit seinem Orchester folgt Godard dem Vorbild Mendelssohns und Schumanns, die zu seinen Lieblingskomponisten zählten. Gleichwohl weiß er um die modernen Möglichkeiten, die deutlich durch die pittoreske Gestaltung seiner Partituren hervortreten. Die Mittel sind klassisch (doppeltes Holz). Allerdings sprechen die vier Fagotte, die Hörner in (bis zu vier) verschiedenen Stimmungen, die *Cornets à piston* sowie die drei Posaunen für eine gründliche Kenntnis des *Traité d'orchestration*, den der Schöpfer der *Symphonie fantastique* verfasst hatte. Rezensenten erwähnen den »reichen Orchesterklang« der »sehr farbigen« *Kermesse*, und an der *Brésilienne* lobte man die »fein zisierte Orchestration, in der völlig neue Effekte zu finden sind«. In der *Symphonie gothique* hörte die Kritik eine »gekonnt behandelte Instrumentation von brilliantem, aber nicht lärmendem Klang«. Das *Maestoso* dieses Werkes gilt sogar als »Musterbeispiel für eine wirklich reiche Instrumentation«. Die Symphonie op. 57 hingegen löste gemischte Reaktionen aus: Stillsch in der Nähe Mendelssohns und Schumanns angesiedelt, lässt das Werk die charakteristischen Merkmale vermissen, die das Publikum mittlerweile erwartet haben dürfte. Einige Kritiker wiesen lobend darauf hin, dass der »Komponist den Umgang mit dem Orchester und seine Effekte meisterlich beherrscht«, anderen aber erschien die »Instrumentierung ein wenig unbeholfen und überfrachtet« – ein Vorwurf, den man auch Schumanns Symphonien gemacht hat.

Drei Stücke op. 51

Das Opus 51 stellt sich als eine buntscheckige Kollektion dar. Die drei Stücke wurden einzeln veröffentlicht, und überdies erlebten die Klavierfassungen der *Marche funèbre* und der *Brésilienne* schon im Dezember 1879 ihre Premiere, während die Orchesterfassung der *Kermesse* erst im Februar 1880 aus der Taufe gehoben wurde. Letztere war dann allerdings auch ein echter Publikumserfolg: Es gab »eine begeisterte Ovation und drei Hervorrufe« für das Stück, das man zu den »glücklichsten Kompositionen von Monsieur Godard« zählte. Die Verknüpfung verschiedener Sequenzen und kleiner dramatischer Szenen bietet Godard die Möglichkeit, seinen melodischen Esprit vorzuführen. Das Stück enthält nicht weniger als vier Hauptthemen und drei Nebengedanken, von denen einige genau durch ihre Instrumentierung charakterisiert sind: Das zweite Thema etwa wird grundsätzlich den Blechbläsern, das dritte den Oboen zugewiesen. Schnell hat man die dreiteilige Anlage entdeckt, in deren Mitte ein Walzer steht; eine genauere Analyse verrät dann allerdings eine kompliziertere Organisation, worin jedes Thema dreimal auftritt. Besonders zu bemerken ist das polyrhythmische Wechselspiel, in dem sich am Ende des Walzers das dritte Thema zurückmeldet.

Die bei ihrer Premiere »einstimmig zur Wiederholung verlangte« *Brésilienne* verbreitet ein »recht exotisches Parfum, und die seltsamen Rhythmen, die sie enthält, verleihen ihr einen sehr interessanten Charakter«. Allgemein herrschte die Ansicht, dass dieses Stück neben der *Kermesse* »zu Godards besten Werken zu rechnen« sei. Im Gegensatz zu dieser ist die *Brésilienne* freilich weniger durchgearbeitet: Während die drei Themen mehrere Male nacheinander auftreten, ohne dass sie – von einer einmaligen Transposition des zweiten

Gedankens abgesehen – irgendwelche Veränderungen durchmachten, sorgt die wechselnde Instrumentierung für Interesse. Ganz anders reagierte man auf die *Marche funèbre*, »eines der weniger geglückten Werke des jungen Komponisten, der für gewöhnlich bessere Einfälle hat«. Die Uraufführung fand am Karfreitag des Jahres 1881 im Rahmen eines Konzertes statt, bei dem Édouard Colonne verschiedene geistliche Werke dirigierte. Das Publikum hatte schon einen großen Teil des Programms lautstark abgelehnt und fühlte sich durch Godards Musik irritiert, da sie nicht den Konventionen eines Trauermarsches entsprach. Zum einen war das Stück für einen Marsch zu langsam, zum anderen missfiel vor allem, dass es in der Mitte kein Trio gab: Ein solcher Abschnitt hätte auf willkommene Weise die bis dahin gehörte »gregorianische Tonart« (ohne Leitton) unterbrechen können. Erfolgreicher war das Stück in der Provinz, wo man den »zugleich majestätischen, geistlichen und ergreifenden Charakter« verstand.

Die Symphonie op. 57

Die Symphonie op. 57 entstand zwar erst fünf Jahre nach der *Symphonie gothique*, kam aber schon vor dieser zur Uraufführung und wurde vielfach – selbst vom Komponisten – als »erste« Symphonie bezeichnet. Dieses Attribut fehlt dann allerdings in der Edition, die Choudens 1889, mithin zehn Jahre nach dem Abschluss der Arbeit, auf den Markt brachte. Man kann darin den eindeutigen Beweis dafür sehen, dass Godard die Idee, eine weitere »echte« Symphonie zu schreiben, aufgegeben hatte. Die Rezeption des Werkes zeigt die große Kluft zwischen den zwei verschiedenen ästhetischen Auffassungen, die sowohl in den Konzertsälen als auch im Werkverzeichnis eines Komponisten wie Godard nebeneinander existierten. Während die *Kermesse* in

das deskriptive Genre fällt, das »in Mode kam, weil es das einfachste von allen ist«, gehört die Symphonie B-dur zu »den seriösesten Stücken des jungen Komponisten. Es verrät großes kompositorisches Geschick und Können«. Die Klarheit, in der man bislang »eine der vorzüglichsten Qualitäten des Komponisten« erkannte, weicht einer »wagnerischen Manier«, worunter man eine gründlichere Durchführungsarbeit und kunstvollere Harmonik verstand. Die Kritiken verraten, dass man Godards Absichten allenthalben begriffen hatte und in ihm jetzt einen »der bedeutendsten Symphoniker unserer Zeit« erblickte.

Der üblichen Praxis entsprechend, schrieb Godard die Ecksätze in Sonatenform. Wie in seiner Kammermusik, so widerstrebte es ihm jedoch auch hier, den gewohnten harmonischen Verlaufsplan zu befolgen: Vielmehr trifft er originelle Entscheidungen, wenn es um die Tonart für das Nebenthema geht. Das *Lento ma non troppo* besteht aus einem Thema mit sieben Variationen und einer Coda, das *Vivace* ist ein Scherzo mitsamt dem zugehörigen Trio.

Die Symphonie gothique

Das einzig »gotische« an dieser Symphonie ist ihr Titel. Anders als in der Architektur, die durch ihre Kopien den Stil der Neogotik hervorbrachte, gab es im 19. Jahrhunderts keine musikalische Nachahmung der mittelalterlichen Stilistik. Der Begriff »gotisch« meint im Kontext mit Berlioz' *Chanson du roi de Thulé*, Böellmanns *Suite* oder Widders *Symphonie* lediglich die Verwendung eines archaischen Elementes, bei dem es sich für gewöhnlich um eine modale Tonleiter handelt – wie etwa im ersten und dritten Satz der vorliegenden Symphonie, die 1881 in Frankreich uraufgeführt und schon 1883 in Deutschland veröffentlicht wurde. Die französischen Kritiker erlebten

die *Symphonie gothique* als ein »sehr originelles und interessantes Werk; der geniale Komponist, der uns so viel hübsche Musik für Klavier und für Orchester geliefert hat, präsentiert sich uns jetzt mit einem ernsteren Stück, an dem die stilistische Noblesse und die sehr gekonnte Orchestration besonders auffallen. Ohne jeden unbehaglichen Anspruch auf irgendwelche Archaismen bietet er ein Werk, das auf sehr gelungene Weise den Stempel des »Altens« und »Gotischen« trägt«. An dem Mittelsatz (*Grave*), der stilistisch aus dem Rahmen fällt, fand das Publikum wenig Gefallen: Godard offerierte hier eine streng drei- und vierstimmige Polyphonie, wobei er – eine Seltenheit in seinem Œuvre – sogar kanonische Techniken verwandte. Wiederholt werden musste dafür das *Presto*, eine Tarantella, »die dem Stil näher ist, den wir inzwischen von dem Komponisten erwarten«. Dieser Satz wurde nach dem Finale durch eine stehende Ovation und drei Hervorrufe ausgezeichnet. Die deutsche Presse war der Ansicht, Godard habe wohl einen nicht ganz treffenden Titel gewählt, denn das Stück hätte nicht das Mindeste mit der musikalischen Bewegung zu tun, die in Deutschland von Wagner und in Frankreich von Saint-Saëns angeführt würde; vielmehr fände sie ihre strengen formalen und rhythmischen Vorbilder bei alten Meistern wie Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Die Kommentatoren waren des Lobes voll, begrüßten die Symphonie als »ein wahres Juwel der Konzertprogramme« und bezeichneten Godard als den dritten Komponisten Frankreichs nach Camille Saint-Saëns (dem Widmungsträger der *Symphonie gothique*) und Jules Massenet.

In dieser Symphonie verzichtete Godard völlig auf die Sonatenform und auf die übliche Durchführungsarbeit: In seinen Charakterstücken verknüpft er in den fünf Sätzen verschiedene Abschnitte, die jeweils mit einem eigenen thematischen Element versehen sind. Die

Art der Verbindung jedoch ist ein einzigartiges Merkmal und Markenzeichen des Komponisten.

In seinem Streben nach einer größeren Vielfalt auf dem Gebiete der Symphonie schlug Benjamin Godard einen anderen Weg ein als seine Kollegen, die den alten Typus neu definierten und etablierten: Unter anderem versuchten Édouard Lalo (1886), Camille Saint-Saëns (vor allem in seiner dritten Symphonie von 1886), César Franck (1888), Ernest Chausson (1890) und Paul Dukas (1895), sich von dem deutsch-österreichischen Einfluss zu befreien, indem sie zyklische Formen benutzten. Diese musikalische Konzeption war Godard völlig fremd. Er blieb seiner »Gefühlsmusik« treu, die am Ende des 19. Jahrhunderts von einer neuen Komponistengeneration beiseite geschoben wurde. Die Aufnahme dieser drei Werke kann uns bewusst machen, wie reich die französische Musik in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war, und dazu beitragen, die Rolle, die Benjamin Godard seinerzeit spielte, neu zu bewerten.

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Münchener Rundfunkorchester

1952 gegründet, hat sich das Münchner Rundfunkorchester im Lauf seiner über 60-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit einem enorm breiten künstlerischen Spektrum entwickelt und sich gerade aufgrund seiner Vielseitigkeit in der Münchner Orchesterlandschaft positioniert. Konzertante Operaufführungen mit herausragenden Sängern im Rahmen der Sonntagskonzerte und die Reihe Paradisi gloria mit geistlicher Musik des 20./21. Jahrhunderts gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Kinder- und Jugendkonzerte mit pädagogischem Begleitprogramm, unterhaltsame Themenabende unter dem Motto »Mittwochs um halb acht« oder die Aufführung von Filmmusik. Dass das Münchner Rundfunkorchester am Puls der Zeit ist, beweist es immer wieder auch mit anderen Grenzgängen in Richtung U-Musik.

Die Riege der Chefdirigenten des Münchner Rundfunkorchesters führt Werner Schmidt-Boelcke (1952–1967) an. Ihm folgten Kurt Eichhorn (1967–1975), Heinz Wallberg (1975–1981), Lamberto Gardelli (1982–1985), Giuseppe Patané (1988–1989) und Roberto Abbado (1992–1998). Von 1998 bis 2004 war Marcello Viotti Chefdirigent des Orchesters. Seine besondere Leidenschaft galt dem französischen und italienischen Opernrepertoire, und auch der Erfolg der Konzertsreihe »Paradisi gloria« mit moderner geistlicher Musik geht wesentlich auf ihn zurück.

Seit September 2006 ist Ulf Schirmer Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters. Mit einem Programm, das u.a. die Uraufführung von Auftragswerken in der Reihe »Paradisi gloria« sowie interessante Wiederentdeckungen im Bereich der Oper und Operette umfasst, setzt er inhaltliche Akzente. In der Saison 2006/2007 begann auch die Kooperation des

Münchner Rundfunkorchesters mit der Theaterakademie August Everding; regelmäßig wird dabei ein gemeinsames Opernprojekt für die szenische Aufführung im Prinzregententheater erarbeitet. Zum Engagement des Orchesters im Bereich der Nachwuchsförderung gehören daneben z.B. die Mitwirkung beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD und die Durchführung des Internationalen Gesangswettbewerbs »Vokal genial« in memoriam Marcello Viotti in Verbindung mit der Konzertgesellschaft München. Einen großen Raum nimmt schließlich die Kinder- und Jugendarbeit ein, die auf einem Drei-Säulen-Modell mit Lehrerfortbildungen, Schulbesuchen durch die Musiker und anschließenden Konzerten beruht. Zur festen Institution ist das Weiteren das Projekt Klasse Klassik geworden, bei dem ausgewählte Schulorchester mit Mitgliedern des Münchner Rundfunkorchesters gemeinsam musizieren.

Ergänzend zu den Verpflichtungen an seinem Heimatort tritt das Münchner Rundfunkorchester regelmäßig bei Gastkonzerten und bekannten Festivals wie dem Kissingen Sommer, dem Richard-Strauss-Festival in Garmisch-Partenkirchen und dem Festival der Nationen in Bad Wörishofen auf. Dabei hat es mit herausragenden Künstlern wie Edita Gruberová, Diana Damrau, Andreas Scholl oder auch dem Cellisten Mischa Maisky zusammengearbeitet; bei den Salzburger Festspielen begleitete es Stars wie Anna Netrebko, Elina Garanča, Plácido Domingo und Rolando Villazón. Highlights in jüngerer Zeit waren außerdem Gastspiele an der Opéra Royal in Versailles und am Theater an der Wien mit spannenden Opernwiederentdeckungen und eine umfangreiche Tournee mit Jonas Kaufmann. Dank seiner CD-Einspielungen ist das Münchner Rundfunkorchester kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent. Hervorzuheben sind hier vor allem hochkarätige Sängerporträts, zahlreiche Musiktheater-Gesamtaufnahmen (von Stephen Sondheim's

Musical-Thriller *Sweeney Todd* bis hin zu Richard Strauss' *Feuersnaf*). Bei BR-KLASSIK erschienen zuletzt *Great Verdi Voices* mit legendären Stimmen wie Leontyne Price und Nicolai Gedda.

David Reiland

Seit 2012 Chefdirigent des *Orchestre de Chambre du Luxembourg*, ist der gebürtige Belgier seit 2009 ebenso Leiter des Ensembles für zeitgenössische Musik »United Instruments of Lucilin« und seit 2014 künstlerischer Berater und permanenter Gastdirigent der Opéra de Saint-Etienne.

Der junge Dirigent war Assistent bei Dennis Russell Davies am Mozarteum Orchester in Salzburg sowie beim Bruckner Orchester Linz und beim Stuttgarter Kammerorchester. Masterclasses besuchte er bei Mariss Jansons in Amsterdam, David Zinman in Zürich sowie Pierre Boulez in Paris. Über mehrere Jahre erhielt David Reiland musikalischen Rat bei Jorma Panula und Peter Gülke an der internationalen Sommerakademie Salzburg. Im Oktober 2012 erhielt David Reiland die Assistenzstelle beim »Orchestra of the Age of Enlightenment«, und seither arbeitet er eng mit Sir Simon Rattle, Sir Mark Elder, Vladimir Jurowski und Sir Roger Norrington zusammen.

Zu Gast beim Mozarteum Orchester, Bruckner Orchester Linz, Österreichischen Ensemble für Neue Musik, Stuttgarter Kammerorchester, Brussels Chamber Orchestra und bei der Deutschen Kammerakademie Neuss-am-Rhein, ist der junge Dirigent nun mehrfachem Einspringern beim Orchestre Philharmonique du Luxembourg mit Programmen von Bizet und Saint-Saëns nun dort auch für die kommenden Spielzeiten für mehrere Konzerte programmiert. Im September 2014 war er als erster belgischer Dirigent seit 20 Jahren beim Orchestre

national de Belgique in Brüssel zu Gast, und nächste Saison kehrt er dorthin für eine Abo-Reihe im Palais des Beaux Arts zurück.

Im Februar 2014 wurde David Reiland von der Pariser Musikhochschule eingeladen, Mozarts Jugendoper *Mitridate, re di ponto* zu erarbeiten, und führt 2016 diese Zusammenarbeit mit einer Neuproduktion von Betsy Jolas' *Oper Iliade l'Amour* in Koproduktion mit der Cité de la Musique fort. Am Bolschoi-Theater in Moskau hat er *Carmen* dirigiert und in Saint-Etienne *Le Roi d'Ys* von Edouard Lalo.

Im Juni 2012 dirigierte David Reiland die Uraufführung von Toshio Hosokawas *The Raven*, Monodram für Mezzosopran (Charlotte Hellekant) und Orchester (Lucilin). Das Werk wurde seither ins Amsterdamer Concertgebouw und nach Paris in die Bouffes du Nord und nach Tokio eingeladen.

Mit seinem Ensemble Lucilin hat David Reiland eine CD mit Werken von Alexander Mühlenbach aufgenommen. Eine Beethoven-CD mit dem Orchestre de Chambre du Luxembourg ist ebenso in Arbeit.

THE PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the re-discovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertoire. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is one of the achievements of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of CD recordings.

BRU.ZANE.COM



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

The symphonic oeuvre of Benjamin Godard

By Emmanuel Pelaprat

Contrary to what is commonly assumed, nineteenth-century French composers never lost interest in symphonic writing. Rather than a renewal, the 1870s and 80s witnessed a change in perception of the genre: the establishment of symphonic and chamber music societies contributed to the development of instrumental music, thus fostering the emergence of higher artistic standards. As a consequence, the symphony and the string quartet gradually gained prominence as quintessential compositional genres.

Such was the growing demand for symphonic music in the French capital that the *Société des concerts du Conservatoire* (founded in 1828 and the leading concert organisation at the time) was soon unable to satisfy the cultural needs of the concert-going Parisian public. Several new orchestras were created, including Jules Pasdeloup's *Concerts populaires* (1861) and Édouard Colonne's *Concert national* (1873), two music societies that would play an important role in promoting Benjamin Godard's music. In an artistic context where composers tended to focus their efforts on conforming to certain canons, Godard's symphonic output stands out by its sheer volume and originality.

Benjamin Godard: the complete symphonic works

Only six of Benjamin Godard's eleven scores bearing the title "symphony" were ever published. This vast body of work includes four symphonies for chorus, vocal soloists and orchestra: *Le Tasse*, a dramatic symphony, op. 39 (1877); *Symphonie légendaire*, op. 99 (1880–85) and two unfinished symphonies of a "descriptive" and "popular" character. This conception of a narrative or evocative symphony also comes through in purely instrumental works such as the *Symphonie gothique*, op. 23 (1874), *Symphonie-ballet*, op. 60 (1881), *Symphonie orientale*, op. 84 (1883) and *Symphonie caractéristique* (1892, unfinished). Although these five-movement compositions are clearly related to the orchestral suite, they are called "symphonies" because of the higher prestige associated with the term. Both the *Symphonie ballet* and the *Symphonie orientale* are made up of character pieces while the *Symphonie gothique* is a suite in the old style. There is nevertheless a sense of salon music in these pieces, corroborated by the fact that all three were arranged for solo piano.

Three other symphonies are related to the classical tradition: the first two (one lost, the other unpublished) were written before 1865, at a time when Godard was studying composition at the Conservatoire with Henri Reber, of whom Saint-Saëns said he was "the first French composer who successfully mastered this very difficult genre" (Reber wrote four symphonies). Godard's opus 57 (1879), his only symphony to follow the usual canon, is also the only one of its kind that was published and performed during the composer's lifetime.

Besides eleven concertante works and a few orchestrations of piano pieces, Godard's symphonic output further includes six collections of pieces that all

feature alongside their 2- or 4-hand piano versions. However, in the absence of any such mention as “reduction” or “arrangement”, it is impossible to know which version comes first. Such is the case with op. 51.

1880–85: the prolific years

In December 1876, Padeloup conducted Godard’s *Concerto romantique*, op. 35, composed that same year. (Incidentally, it was the first time the composer heard an orchestra play his own orchestral music). Premiered by violinist Marie Tayau, the concerto would become one of Godard’s most frequently performed pieces (often with Tayau as a soloist). In 1878, *Le Tasse* won the music composition prize of the City of Paris, sending young Godard on the road to success. Colonne conducted this dramatic symphony several times and, in November 1879, programmed the four *Scènes poétiques*, op. 46 (1878). The year 1880 saw the premiere of *Kermesse* and *Brésilienne* under the direction of Padeloup (in February and November respectively) and of the symphony op. 57, under the direction of Colonne (in December). In April 1881, the latter conducted the premiere of *Marche funèbre*. In November that same year, the *Grands concerts* orchestra gave the first public performance of the *Symphonie gothique*. It is at the head of this (unfortunately short-lived) music society, founded by Édouard Broustet, that Benjamin Godard had made his conducting debut with *Kermesse*. The added attraction of a composer conducting his own works elicited such an enthusiastic response from the audience that the experience was repeated. In January 1882, at the head of the Padeloup orchestra, Godard premiered his *Symphonie-ballet* (dedicated to Padeloup) and in February 1884, the *Symphonie orientale*. His conducting skills must have been appreciated: when

members of the discontinued *Concerts populaires* made an (ultimately unsuccessful) attempt to revive the orchestra under the name *Concerts modernes*, they chose him as their conductor. The new society only managed one concert season, from October 1884 to April 1885, before disbanding again. A month later, Godard applied for the post left vacant by Deldevez at the head of the *Société des concerts du Conservatoire*. However, preference was given to Jules Garcin who already held a similar position at the Opéra. Godard’s appointment as professor of the instrumental ensemble class at the Conservatoire, two years later, may have been a compensatory measure of sorts. Returning to his first love, he focussed on chamber music. From then on, larger symphonic works were few and far between and he made only rare appearances as a conductor.

Godard’s orchestra

While Godard models his orchestra after the example of two of his favourite composers, Mendelssohn and Schumann, he is also quite aware of modern practices that are very well highlighted by his colourful writing. The instrumentation is typical (two woodwinds of each type), but the four bassoons, differently pitched horns (up to four different pitches), cornets and three trombones reveal the careful reader of Berlioz’ *Traité d’orchestration*. Reviews mention the “rich sound of the orchestra” in *Kermesse*, “a very colourful composition”. As to *Brésilienne*, “the finely crafted orchestration includes entirely new effects”. In *Symphonie gothique*, “skilful instrumentation accounts for bright but not blaring sound” and the *Maestoso* movement is even praised as “an example of lush instrumentation”. The Symphony op. 57, however, elicited mixed reactions: devoid of the characteristic features the public had (perhaps) come

to expect, it was stylistically closer to Mendelssohn and Schumann. Whereas some critics praised “the composer’s mastery of orchestral writing and effects”, others found “the instrumentation somewhat awkward and complex”. (Schumann’s symphonies met with similar reproach.)

Three pieces, op. 51

Opus 51 makes for a disparate collection. Not only were the three pieces published separately but the piano versions of *Marche funèbre* and *Brésilienne* were premiered earlier (December 1879) than the orchestral version of *Kermesse* (February 1880). “One of Mr Godard’s most accomplished compositions”, the latter was a huge popular success and received “thunderous applause and three curtain calls”. The succession of different sequences, like so many little dramatic scenes, gives Godard an opportunity to demonstrate his melodic verve with no fewer than four main themes and three secondary motifs, some with specific instrumentation: the second and third themes, for instance, are consistently assigned to the brass and the oboe sections respectively. The ternary structure of the piece, with a waltz in the middle section, is easily identifiable, yet detailed analysis reveals a more complex organisation in which each theme occurs three times. The most remarkable polyrhythmic interplay characterises the return of the third theme at the end of the waltz.

Brésilienne – “unanimously encoresd” at its premiere – sounds “quite exotic and full of odd rhythms that make for its very interesting character”. General opinion was that, “like *Kermesse*, this piece should figure among [Godard’s] most successful works”. In spite of a shorter development, three alternating themes are repeated several times without any alteration (except on one

occasion, when the second theme is transposed) but Godard’s inventive orchestration holds the listener’s interest throughout. *Marche funèbre* was not so well received: it was seen as “one of the young composer’s less interesting pieces; he is usually better inspired”. The premiere took place on Good Friday 1881, as part of a concert of sacred music under the direction of Édouard Colonne. That day, the programme did not please the audience and people voiced their discontent loud and clear. Perhaps they were bewildered by a piece that did not meet the usual requirements of a funeral march. For one thing, the piece was much too slow. But the main issue must have been the lack of a middle section trio: the familiar element would have brought a welcome change of colour in the overall “Gregorian tonality” (without leading tone). The piece was more successful outside Paris. Provincial audiences were more receptive to “its strikingly majestic and religious character”.

Symphony in B flat, op. 57

Composed five years after the *Symphonie gothique* but premiered before it, the symphony op. 57 was often referred to as the “first” symphony, even by the composer himself. Ten years later, though, the erroneous title does not figure in Choudens’ 1889 edition. One may see it as proof that Godard had by then given up the idea of writing another “true” symphony. The reception of the work showed the great divide between two aesthetic conceptions that coexisted not only in the concert hall but also in a composer’s list of works, as was the case with Godard. While “*Kermesse* belongs to the descriptive genre that has become so fashionable because it is the easiest of all”, the symphony in B flat is “one of the young composer’s most serious pieces. It shows great compositional skill and expertise”. Clarity

in expression, until then “one of the composer’s chief qualities”, now gives way to “the Wagnerian manner”, i.e. longer developments and more elaborate harmonies. Godard received unanimous critical acclaim as “one of our most distinguished contemporary symphonists”.

Complying with usual practice, Godard wrote the outer movements in sonata form but remained averse to following any normative tonal plan: as in his chamber music, he aims for originality in his choice of keys for the secondary theme. The *Lento ma non troppo* is a set of seven variations on a theme, followed by a coda, and the *Vivace* is a scherzo featuring the customary trio section.

The *Symphonie gothique*

The only “Gothic” element in this symphony is its title. The music world did not experience any Gothic Revival similar to the architectural movement that eventually promoted the mock medieval neo-Gothic style. When applied to Berlioz’ *Chanson du roi de Thulé*, Böellmann’s *Suite gothique* or Widor’s *Symphonie gothique*, the term “Gothic” refers to the use of an archaic element, usually an ancient musical mode (as in the 1st and 3rd movements of the symphony). The French premiere took place in 1881, and the piece was published and performed in Germany as early as 1883. The French critics’ view was that “*Symphonie gothique* is a very original and interesting composition; the genial composer of so much pleasant music for piano and orchestra presents us now with a more austere piece, remarkable for its noble style and very skillful orchestration. The somewhat archaic compositional approach shows no awkwardness and succeeds in giving the piece an old-fashioned charm and Gothic character.” The audience did not like the *Grave* middle

movement (a very strict 3- and 4-part polyphonic composition that also makes use of canonic technique – a rare occurrence in Godard’s music) but encored the *Presto*, a tarantella “stylistically closer to what we have come to expect from the composer”. The latter received a standing ovation and three curtain calls after the finale. German reviewers note that “the composer may have chosen the not quite appropriate title because his piece does not in the least belong to the musical movement spearheaded by Wagner in Germany and Saint-Saëns in France, but rather derives from the strict formal and rhythmical examples of such old masters as Handel and Bach”. Laudatory critics hailed the symphony as “a precious addition to the concert repertoire” and declared Godard the third major French composer of the time after Saint-Saëns (to whom the *Symphonie gothique* is dedicated) and Massenet.

None of the five movements of the symphony either follows the sonata form or exploits the full potential of the development section. Godard relies instead on his familiar technique: a succession of different sections, each with a different thematic element. Their interconnection, however, is a unique compositional feature and Godard’s trademark.

In his attempt to diversify the symphonic genre, Benjamin Godard followed a different path from that of the composers who redefined and established its archetype: Lalo (1886), Saint-Saëns – in particular in his Third Symphony (1886), Franck (1888) and subsequently Chausson (1890) and Dukas (1895), to name but a few, all sought to free themselves from German influence and used the cyclic form. This conception of music was irretrievably foreign to Godard, who remained faithful to the “music of emotions”. As the century drew to its close, the generational divide between composers grew wider. This program is a great

opportunity to raise awareness of the rich diversity of late nineteenth-century French music and to reassess Benjamin Godard's unique contribution.

Translation: JMB Translations

Munich Radio Orchestra

The Munich Radio Orchestra (Münchner Rundfunkorchester) was founded in 1952. During the more than sixty years of its history the orchestra has developed into a body of musicians commanding an enormously broad artistic spectrum and successfully positioning itself in Munich's orchestral landscape precisely because of its versatility. Its work includes concert opera performances with outstanding singers in conjunction with the Sunday Concerts and the »Paradisi gloria« series featuring sacred music of the twentieth and twenty-first centuries as well as concerts for children and youth accompanied by an educational program, entertaining theme evenings known as »Mittwochs um halb acht,« and the presentation of film music. Moreover, the fact that the Munich Radio Orchestra is in touch with the pulse of current times is shown by its crossover ventures moving toward popular music; it has cooperated with artists such as Bobby McFerrin and Konstantin Wecker on many occasions.

The round of principal conductors of the Munich Radio Orchestra is led by Werner Schmidt-Boelcke (1952–67). He was followed by Kurt Eichhorn (1967–75), Heinz Wallberg (1975–81), Lamberto Gardelli (1982–85), Giuseppe Patané (1988–89), and Roberto Abbado (1992–98). From 1998 to 2004 Marcello Viotti was the orchestra's principal conductor. His special passion was for the French and Italian opera repertoires,

and the success of the »Paradisi gloria« concert series also essentially goes back to him.

Since 2006 Ulf Schirmer has been the artistic director of the Munich Radio Orchestra. He sets new accents in content with a program including the performance of commissioned works in the »Paradisi gloria« series as well as interesting rediscoveries in the fields of the opera and operetta. During the 2006/07 season the Munich Radio Orchestra also began its cooperation with the August Everding Bavarian Theater Academy; on a regular basis both prepare a common opera project for scenic performance at the Prinzregententheater. The orchestra's commitment to the support of young musicians includes its participation in the ARD International Music Competition and the presentation of the »Vokal genial« International Voice Competition in memory of Marcello Viotti and in cooperation with the Munich Concert Society. Since 2010 the Andechs ORFF® Academy of the Munich Radio Orchestra has promoted talented instrumentalists. A program for children and young people resting on a model with three components – continuing education for teachers, school visits by the musicians, and subsequent concerts – occupies an important place in the orchestra's work.

Along with its duties in its Munich home base, the Munich Radio Orchestra regularly appears in guest concerts, accompanying well-known artists such as Edita Gruberová, Andreas Scholl, and Fazıl Say. In 2013 it performed with Anna Netrebko and Plácido Domingo in conjunction with the TMperformances of Verdi's *Giovanna d'Arco* at the Salzburg Festival, and another invitation to Salzburg followed in 2014. The Munich Radio Orchestra's CD recordings make it a constant presence on the sound-carrier market. Here its top-quality vocal-ist portraits with artists such as Diana Damrau and Klaus Florian Vogt as well as music theater complete

recordings of works such as Stephen Sondheim's musical thriller *Sweeney Todd* and Humperdinck's *Sleeping Beauty* under the conductor Ulf Schirmer merit special mention. The most recent release was *Great Verdi Voices* with legendary voices such as Leontyne Price and Nicolai Gedda.

David Reiland, conductor

Since 2012 the belgian-born David Reiland is the leader of the Orchestre de Chambre du Luxembourg, since 2009 the chief conductor of LUCILIN – United Instruments of Luxembourg and since 2014 artistic advisor and first guest conductor at the Opéra de Saint Etienne.

Reiland was schooled at the Royal Music Conservatory of Brussels, before studying Orchestral Direction at the Alfred Cortot School in Paris, each time awarded with the highest prices. At the Mozarteum University in Salzburg maestro Dennis Russel Davies and Jorge Roter coached him conducting the integral symphonies of Leonard Bernstein and a three years cycle of Mozart Symphonies with the Mozarteum Orchestra Salzburg.

David Reiland completed his studies under Pierre Boulez as an assistant at the Lucerne Festival, and with David Zinman, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Jorma Panula and Peter Gülke. In Salzburg Reiland met Alexander Müllenbach with whom he studied composition. Being himself an established composer today and as well a saxophonist, his works "Initium" for saxophone and organ and "Asgard", written for large formation of brass and percussion have been performed in Austria and Luxembourg last season.

Since 2006, David has been frequently invited as conductor to the Hallé Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Philharmonique du Luxembourg, Stuttgarter Kammerorchester, Münchner Rundfunkorchester and Sinfonie-orchester Basel.

Among his numerous projects and concerts as an assistant to the Age of Enlightenment (OAE) he assisted Sir Simon Rattle, Ivan Fischer, Sir Mark Elder, Sir Roger Norrington, Vladimir Jurowski and Frans Brüggen. David Reiland made his London debut in February of 2012 conducting the OAE and the BBC Symphony Choir at

the Royal Festival Hall with a performance of Berlioz's "Romeo and Juliet".

After an acclaimed series of Mozart Operas (Zauberflöte & Clemenza) in 2014 in Saint Etienne, Paris offered him Mozarts' «Mitridate» in collaboration between the national Conservatoire and the new Philharmonie of Paris, to be continued in march 2016 with Betsy Jolas' «Illiade l'Amour». Tohsio Hosokawas' «The Raven» was premiered in Concertgebouw Amsterdam under his baton, subsequently in Luxembourg and in 2014 in Paris at Théâtre des Bouffes du Nord. In Massy (Paris) David conducted «Carmen» in 2006, and again Carmen at the Bolshoi in 2012. In Opéra Théâtre de Saint Etienne he will premiere «Dialogue des Carmelites» next season, at the Opéra de Lausanne Offenbachs' «Belle Hélène» and at the Leipzig Opera the newly discovered Gounod opera «La Cinq Mars».

A CD with works by Alexander Mullenbach will be issued in fall 2016 with the Luxembourg Chamber Orchestra and in march 2016 a monographic CD with works by Benjamin Godard will be launched in cooperation with Palazzetto Bru Zane and the Münchner Rundfunkorchester.

LE PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIXe siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

BRU-ZANE.COM



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Œuvres symphoniques de Benjamin Godard

Emmanuel Pelaprat

Au cours du XIX^e siècle, les compositeurs français ne se sont jamais départis d'un intérêt pour la symphonie, contrairement à une idée communément admise. Les années 1870 et 80 correspondent moins à un renouveau de celle-ci qu'à un changement de perception : l'essor de la musique instrumentale, grâce à la création d'associations symphoniques et de sociétés de musique de chambre, a favorisé une plus grande exigence artistique. Ce faisant, la symphonie et le quatuor à cordes se sont imposés peu à peu comme une forme de quintessence.

La première phalange de la capitale, l'orchestre de la *Société des concerts du Conservatoire* (fondé en 1828), ne pouvant satisfaire l'intérêt croissant des Parisiens pour la musique symphonique, de nombreux orchestres virent le jour, au premier rang desquels il faut placer ceux des *Concerts populaires* de Jules Pasdeloup (1861) et du *Concert national* d'Édouard Colonne (1873), deux formations qui furent les principales interprètes des œuvres de Benjamin Godard. Au moment où l'effort des compositeurs se traduisait par une tendance à la production d'une partition unique, les symphonies de Godard se distinguent par leur nombre et leur originalité.

L'œuvre symphonique de Godard

Benjamin Godard a laissé onze partitions portant le titre de symphonie, dont seulement six furent éditées. On relève dans ce corpus quatre symphonies avec chant : *Le Tasse*, symphonie dramatique, op. 39 (1877), la *Symphonie légendaire*, op. 99 (1880-85) et deux symphonies inachevées, « descriptive » et « populaire ». Cette conception narrative ou évocatrice de la symphonie se retrouve également dans des pages purement instrumentales : successivement la *Symphonie gothique*, op. 23 (1874), la *Symphonie-ballet*, op. 60 (1881), la *Symphonie orientale*, op. 84 (1883) et la *Symphonie caractéristique* (1892), inachevée. Ces opus sont en cinq mouvements et s'apparentent sans équivoque à la suite pour orchestre plutôt qu'à la symphonie, titre retenu parce qu'il bénéficiait d'un plus grand prestige. Les symphonies *ballet* et *orientale* sont composées de morceaux caractéristiques tandis que la *gothique* est une suite dans le style ancien. L'existence d'un arrangement des trois partitions pour piano à deux mains prolonge le sentiment d'une certaine appartenance de ces œuvres au salon par le fait même qu'elles puissent y être jouées le plus commodément possible.

Enfin, trois symphonies se rattachent à la tradition classique : les deux premières (une perdue et l'autre inédite) ont été composées avant 1865, date à laquelle Godard étudiait la composition au Conservatoire avec Henri Reber, auteur lui-même de quatre symphonies, « premier compositeur français qui ait complètement réussi dans ce genre si difficile » selon Saint-Saëns. Quant à l'opus 57 (1879), c'est la seule symphonie répondant aux canons habituels qui ait été jouée et éditée du vivant de Godard.

Outre onze partitions concertantes et quelques pièces pour piano orchestrées, l'œuvre symphonique de

Godard comporte six recueils qui coexistent tous avec une version pour piano à deux ou quatre mains, sans qu'il soit possible d'établir distinctement une présence entre les différentes versions, en l'absence de mention « réduction » ou « arrangement ». C'est le cas pour les trois morceaux, op. 51.

1880-85, les années prolifiques

La première occasion pour Godard de s'entendre à l'orchestre lui fut donnée en décembre 1876 par Pacheloup avec le *Concerto romantique*, op. 35, composé la même année, qui sera l'une de ses œuvres les plus jouées, souvent défendue par sa première interprète, la violoniste Marie Tayau. L'attribution, le 13 février 1878, du Prix de la ville de Paris pour *Le Tasse*, ouvrit littéralement les portes des concerts au jeune Godard. Après plusieurs représentations par Colonne de cette symphonie dramatique, celui-ci donna les quatre *Scènes poétiques*, op. 46 [1878] en novembre 1879. L'année 1880 fut l'une des plus riches sur le plan des auditions symphoniques, avec la création notamment de *Kermesse* (février) et *Brésilienne* par Pacheloup (novembre) et de la symphonie, op. 57, par Colonne (décembre). 1881 vit les premières auditions de la *Marche funèbre* par Colonne (avril) et de la *Symphonie gothique* (novembre) par la Société des *Grands concerts*, association éphémère d'Édouard Broustet, qui marqua réellement les débuts de chef d'orchestre de Benjamin Godard après un essai avec *Kermesse*. Voir le compositeur diriger était une attraction très appréciée du public et l'expérience fut renouvelée avec l'orchestre de Pacheloup pour les *Symphonie-ballet* (janvier 1882, dédiée à Pacheloup) et la *Symphonie orientale* (février 1884). Visiblement satisfaits par la conduite de Godard, les musiciens élurent celui-ci à

leur tête après la faillite de l'orchestre. Sous le nom des *Concerts modernes*, ils assurèrent une saison, d'octobre 1884 à avril 1885 avant de connaître un nouvel arrêt. Le mois suivant, Godard postulait à la succession de Deldevez à la tête de l'orchestre de la *Société des concerts du Conservatoire*, mais on lui préféra Jules Garcin, déjà en poste à l'Opéra. Est-ce par compensation que le Conservatoire nomma Godard professeur de la classe d'ensemble deux ans plus tard ? Retournant à ses premières amours, la musique de chambre, ses apparitions comme chef furent plus rares et les partitions symphoniques parcimonieuses.

L'orchestre de Godard

Si l'orchestre de Godard procède de celui de Mendelssohn et de Schumann, deux de ses compositeurs favoris, il est aussi à l'affût de procédés modernes que le pittoresque de ses partitions permet de mettre en relief. Les effectifs sont classiques (bois par deux), mais la présence des quatre bassons, les tons différents des cors (jusqu'à quatre), les cornets à pistons et les trois trombones trahissent une lecture attentive du *Traité d'orchestration* de l'auteur de la *Fantastique*. Les comptes rendus notent la « richesse d'orchestre » de la *Kermesse*, « composition très colorée » ; de la *Brésilienne*, on écrit que « l'orchestration en est finement ciselée et contient des effets tout à fait nouveaux » ; on trouve que l'instrumentation de la *Symphonie gothique* « est habilement traitée et est brillante sans bruit » et on donne son *Maestoso* « comme un modèle de la plus riche instrumentation. » Les critiques sont plus partagées sur la symphonie, op. 57 : délésté de tout élément caractéristique qu'attendait peut-être le public, le style de la partition se rapproche encore davantage de Mendelssohn et Schumann. Même si certains sentent

« combien le compositeur possède son orchestre et à quelle connaissance des effets il est arrivé » d'autres trouvent « l'instrumentation un peu lourde et touffue », ce que l'on reprochait également aux symphonies de Schumann.

Les trois morceaux, op. 51

La réunion des trois morceaux semble hétéroclite. Publiés séparément, on créa tout d'abord au piano en décembre 1879 la *Marche funèbre* et la *Brésilienne* avant l'audition à l'orchestre de la *Kermesse* en février 1880. Celle-ci fut un réel succès populaire, « objet d'une ovation enthousiaste et de trois rappels », « une des compositions les mieux réussies de M. Godard ». L'enchaînement des différentes séquences, tels de petites scènes, donne à Godard l'occasion de faire la démonstration de sa verve mélodique : pas moins de quatre thèmes principaux et trois éléments secondaires jalonnent la partition, certains bien caractérisés par l'instrumentation : le deuxième thème est systématiquement dévolu aux cuivres et le troisième aux hautbois, par exemple. La structure ternaire de l'œuvre ressort aisément, avec sa valse centrale, mais l'analyse détaillée laisse entrevoir une organisation plus complexe, où chaque thème est exposé trois fois chacun. Le travail thématique le plus saillant concerne le troisième thème qui apparaît à la fin de la valse dans une combinaison polyrhythmique.

La *Brésilienne* « unanimement bissée » lors de la création est d'un « parfum bien exotique et les rythmes bizarres qu'elle contient lui donnent un caractère fort intéressant. » On juge « qu'elle doit, ainsi que la *Kermesse*, être rangée au nombre des compositions les mieux venues » de Godard. Moins développée que cette dernière cependant, la *Brésilienne* alterne plusieurs fois

trois thèmes sans modification (à une transposition près pour le deuxième) dont les différences d'orchestrations font l'intérêt. L'accueil de la *Marche funèbre* fut tout autre : on la vit comme « l'une des œuvres les moins réussies du jeune compositeur, ordinairement mieux inspiré ». Créée au cours d'un concert spirituel, Vendredi saint 1881, le public de Colonne fut alors tapageur et hostile pour une grande partie du programme. L'œuvre de Godard put dérouter car elle ne répondait pas aux conventions d'une marche funèbre. Trop lente pour être une marche, c'est surtout l'absence de trio central qui dut déplaire : il aurait permis un changement de couleur attendu dans une page écrite « dans la tonalité grégorienne » (sans note sensible). L'œuvre eut plus de succès en province où l'on en comprit « le caractère à la fois majestueux, religieux et saisissant. »

La symphonie, op. 57

Bien qu'écrite cinq ans après la *Symphonie gothique*, mais créée avant elle, la symphonie, op. 57, fut d'abord désignée comme première symphonie, y compris par l'auteur. Lors de l'édition par Choudens en 1889, dix ans après sa composition, la mention « première » avait disparu. Ce repentir était sans doute la preuve que Godard avait alors renoncé à la composition d'une autre « vraie » symphonie. Sa réception illustrait la fracture entre deux esthétiques qui cohabitaient dans les salles de concert et jusque dans les catalogues d'un compositeur comme c'était le cas chez Godard. Tandis que « la *Kermesse* appartient au genre descriptif qui est à la mode parce que c'est le plus facile », la symphonie en si bémol est « une des œuvres les plus sérieuses qu'ait écrites le jeune maître. Partout on trouve beaucoup de science et de savoir-faire. » La clarté, qui passait pour « une des qualités maitresse de l'auteur », s'efface

au profit de « la manière wagnérienne », c'est-à-dire les développements et la recherche harmonique. Les critiques furent unanimement sensibles à l'ambition de Godard qui se révéla comme l'un « de nos plus éminents symphonistes contemporains ».

Même si, comme le veut l'usage, Godard se conforma à la forme sonate pour les mouvements extrêmes, il se montra rétif à l'emploi habituel du plan tonal, tout comme dans sa musique de chambre, se voulant original dans le choix fantasiste des tonalités du second motif. Le *Lento ma non troppo* est un thème suivi de sept variations et une coda, tandis que le *Vivace* est un scherzo muni de son trio.

La Symphonie gothique

La symphonie n'a de gothique que le nom : contrairement à l'architecture où la copie permit la création du style néogothique, il n'existe pas, au XIX^e siècle, de pastiche musical dans le style médiéval. Comme pour la *Chanson du roi de Thulé* de Berlioz, la *Suite* de Boëllmann ou la *Symphonie* de Widor qualifiées elles aussi de gothique, le terme renvoie à un élément archaïque, généralement une échelle modale (1^{er} et 3^e mouvements chez Godard). Créée en France en novembre 1881, la symphonie fut publiée et jouée en Allemagne dès 1883. En France, on estime que « la *Symphonie gothique* est une œuvre originale et intéressante au premier chef ; l'aimable auteur de tant de jolies pages de piano et d'orchestre a écrit une œuvre d'un caractère sévère, d'un style élevé, d'une orchestration très habile, présentant, sans prétentions maladroites à l'archaïsme, un cachet ancien et *gothique* très réussi ». Le public, dérouté par le style, a peu goûté le mouvement central, *Grave*, qui est le plus polyphonique d'entre tous (écriture à trois ou quatre voix

stricte, avec l'exemple rare chez Godard de l'usage du canon), avant de bisser le *Presto*, une tarentelle « qui se rapproche plus de la manière habituelle de l'auteur », et d'ovationner le compositeur avec trois rappels à l'issue du final. En Allemagne, on observe que « le titre peu approprié de gothique a dû être choisi par le compositeur parce que son ouvrage n'a rien de commun avec le mouvement musical qui, en Allemagne, est dirigé par Wagner et en France par Saint-Saëns, mais qu'il procède des formes classiques et des rythmes sévères des vieux maîtres Haendel et Bach. » Les commentateurs furent élogieux et signalèrent la symphonie comme « un véritable trésor pour un programme de concert » ; ils établirent Godard comme le troisième compositeur français après Saint-Saëns (à qui la *Symphonie gothique* est dédiée) et Massenet.

Godard n'utilise pas la forme sonate ni même les procédés de développement habituels dans sa symphonie : comme dans ses pièces caractéristiques, il enchaîne, dans les cinq mouvements, différentes sections comportant chacune un élément thématique différent. Le fait que ces éléments aient tous un lien entre eux constitue cependant une technique unique dans l'œuvre de Godard.

En ayant voulu diversifier le modèle de la symphonie, Benjamin Godard avait suivi un chemin opposé à celui emprunté par les compositeurs qui en imposèrent définitivement l'archétype : Lalo (1886) et surtout Saint-Saëns avec sa 3^e symphonie (1886), Franck (1888) et à sa suite Chausson (1890) et Dukas (1895) entre autres, ont tous cherché avec l'emploi du principe cyclique à s'affranchir des modèles germaniques. Irrémédiablement étranger à cette façon de concevoir la musique, Godard resta fidèle à la « musique du sentiment » dont la fin du XIX^e siècle accentua le décalage avec la jeune génération de compositeurs. L'interprétation de ces trois

opus permet de prendre conscience de la richesse de la musique française dans les dernières décennies de ce siècle et de reconsidérer la place que tint Benjamin Godard.

Münchner Rundfunkorchester

Fondé en 1952, l'Orchestre de la Radio de Munich s'est développé au cours de ses plus de soixante ans d'existence en un orchestre au large éventail d'activités d'artistiques, et s'est ainsi forgé une place de choix sur la scène des concerts munichois. Son programme englobe aussi bien des représentations d'opéras en concert avec les plus grands noms du chant dans le cadre des concerts dominicaux que la série « Paradisi gloria » proposant de la musique sacrée des XX^e et XXI^e siècles, des concerts spécifiques pour les enfants et les jeunes avec programme d'accompagnement pédagogique, des soirées thématiques divertissantes intitulées « Mercredi à sept heures trente » et l'interprétation de musiques de film. Le Münchner Rundfunkorchester est très « à la page » et se produit également en musique légère.

Le premier chef d'orchestre de l'ensemble fut Werner Schmidt-Boelcke (1952–1967) ; il fut suivi de Kurt Eichhorn (1967–1975), Heinz Wallberg (1975–1981), Lamberto Gardelli (1982–1985), Giuseppe Patané (1988–1989) et Roberto Abbado (1992–1998). De 1998 jusqu'à 2004, l'orchestre fut dirigé par Marcello Viotti. Ce dernier nourrissait une grande passion pour le répertoire d'opéras français et italiens, et le succès de la série « Paradisi gloria » (qui propose de la musique sacrée moderne) est en grande partie dû à son travail.

Depuis le mois de septembre 2006, la direction artistique de l'orchestre a été confiée à Ulf Schirmer. Ce dernier marque l'orchestre de son empreinte par un programme qui englobe notamment la création d'œuvres

de commande dans la série « Paradisi gloria » ainsi que d'intéressantes redécouvertes dans les domaines de l'opéra et de l'opérette. Durant la saison 2006/07, l'orchestre a également entamé une collaboration avec la Bayerische Theaterakademie August Everding ; ils présentent régulièrement un projet commun d'opéra en représentation scénique au Prinzregententheater. L'engagement de l'orchestre dans le domaine du soutien aux jeunes musiciens se marque entre autres par sa participation au Concours international de musique de l'ARD et à l'organisation du Concours international de chant « Vokal genial », à la mémoire de Marcello Viotti, en lien avec la Société des Concerts de Munich. Enfin, le travail avec les enfants et les jeunes occupe une place importante dans les projets de l'orchestre. Il consiste en un ensemble de formations pour professeurs, de visites dans les écoles suivies de concerts. Le projet « Klasse Klassik », qui permet à des orchestres scolaires sélectionnés de travailler avec des membres du Münchner Rundfunkorchester, est également devenu aujourd'hui une véritable institution.

Outre toutes ces activités à Munich, le Münchner Rundfunkorchester est régulièrement invité à se produire à l'extérieur, pour des concerts et sur les scènes de festivals de renom tels que le Kissinger Sommer, le Richard-Strauss-Festival à Garmisch-Partenkirchen et le Festival des Nations à Bad Wörishofen. Il a ainsi accompagné des artistes tels qu'Edita Gruberová, Diana Damrau, Andreas Scholl ou encore le violoncelliste Mischa Maisky ; lors du Festival de Salzbourg, il a accompagné des stars du rang d'Anna Netrebko, Elina Garanča, Plácido Domingo et Rolando Villazón. Parmi les grands moments de ces dernières années, nous citerons des concerts à l'Opéra Royal de Versailles et au Theater an der Wien avec une redécouverte d'opéra spectaculaire (*Cinq-Mars* de Charles Gounod) et une longue tournée avec

Jonas Kaufmann. Le Münchner Rundfunkorchester est constamment présent sur le marché du disque par ses enregistrements de CD. Nous épinglerons tout particulièrement d'excellents portraits de chanteurs, de nombreux enregistrements intégraux d'œuvres du théâtre musical (du thriller musical de Stephen Sondheim *Sweeney Todd* à *Feuersnot* de Richard Strauss). L'orchestre vient tout récemment de publier l'enregistrement en concert de *Verkündigung* de Walter Braunfels sous la direction d'Ulf Schirmer pour BR-KLASSIK.

David Reiland

Né en Belgique, le chef d'orchestre David Reiland est directeur musical et artistique de l'Orchestre de Chambre du Luxembourg depuis septembre 2012 et directeur musical de l'Ensemble Contemporain "United Instruments of Lucilin" depuis décembre 2009. A Saint Etienne il entame sa deuxième saison en tant que «Premier Chef Invité» et conseiller artistique à l'Opéra Théâtre de Saint-Etienne.

Diplômé en direction d'orchestre et en composition au Conservatoire de Bruxelles, au Conservatoire de Paris et au "Mozarteum" de Salzbourg, David Reiland a poursuivi ses études auprès de Dennis Russel Davies, lequel l'a invité à l'assister sur de nombreux projets avec le Mozarteum Orchester à Salzbourg, notamment la direction de l'intégrale des symphonies de Léonard Bernsteien. David Reiland a poussé ses études de direction d'orchestre auprès de Mariss Jansson, Bernard Haitink ainsi que Jorma Panula et Peter Gülke. En octobre 2012, David Reiland est nommé chef-assistant de l'Orchestra of the Age of Enlightenment et collabore depuis avec Sir Simon Rattle, Sir Mark Elder, Vladimir Jurowski et Sir Roger Norrington, tant aux Royaumes-Unis qu'à l'étranger.

Depuis 2006, il est apparu à la tête de nombreuses phalanges, telles que le Mozarteum Orchester, l'Orchestre de la Radio de Munich, le Stuttgarter Kammerorchester, l'Orchestre Symphonique de Bâle, et entre autres bien entendu l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg ainsi que de l'Orchestre National de Lorraine, phalanges avec lesquelles il poursuit sa collaboration durant les saisons à venir. A Bruxelles, il était le premier chef de nationalité belge à diriger l'Orchestre national de Belgique depuis 20 ans en septembre 2014 !, et il y retourne en juin 2016 pour un programme de

musique française.

En 20016 David Reiland a dirigé Carmen à l'Opéra de Massy et en 2012 également au Théâtre du Bolshoi de Moscou. Très apprécié pour ses interprétations de Mozart, il a conquis presse et public à Saint Etienne en 2014 avec « La Flûte Enchantée » et « Clemenza di Tito » ainsi qu'à Paris avec le premier opéra de Mozart : « Mitridate, re di ponto », dont le succès était tel que la Philharmonie en coproduction avec le CNSDM lui confie la création de « L'Illiade l'Amour » de Betsy Jolas en mars 2016. A Saint Etienne il dirigera – après une Tosca très remarquée par la presse française – la saison prochaine le « Dialogue des Carmélites », à l'Opéra de Lausanne la « Belle Hélène » et à l'Opéra de Leipzig une redécouverte d'envergure : « Le Cinq Mars » de Gounod.

En juin 2012, il dirige la création mondiale de „The Raven“, monodrame pour mezzo-soprano (Charlotte Hellekant) et ensemble (Lucilin) de Toshio Hosokawa, production qu'il a portée depuis notamment au Concertgebouw d'Amsterdam et au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. A la tête de l'Ensemble Lucilin, il grave différents enregistrements dont un CD consacré aux oeuvres compositeur Alexander Mùllenbach. Avec l'Orchestre de la Radio de Munich un programme monographique des oeuvres de Benjamin Godard (Symphonie N° 2, Symphonie Gothique, 3 Morceaux) qui sort en mars 2016.



David Reiland



David Reiland

cpo 555 044-2