

Meditations

Oboe & Harp at the Opera

Céline Moinet

Oboe & English horn

Sarah Christ

Harp



1	GAETANO DONIZETTI (1797-1848) Andante sostenuto pour hautbois et harpe	3'20
2	ANTONIO PASCULLI (1842-1924) “Omaggio a Bellini” pour cor anglais et harpe	8'07
3	FRANZ SCHUBERT (1797-1828) Andante d'après l'opéra <i>Die Zauberharfe</i>	2'24
4	JACQUES IBERT (1890-1962) Entr'acte pour hautbois et harpe © Editions Alphonse Leduc. Version de Jacqueline Ibert-Gillet	3'21
5	JULES MASSENET (1842-1912) Méditation de <i>Thaïs</i>	4'35
6	ARTHUR HONEGGER (1892-1955) Musique de scène pour la tragédie musicale <i>Antigone</i> © Droits réservés	1'54
7	BENJAMIN GODARD (1849-1895) Berceuse d'après l'opéra <i>Jocelyn</i>	2'34
8	HENRI BROD (1799-1839) Fantaisie op.57 sur la “Scène de la folie” de <i>Lucia di Lammermoor</i> de Gaetano Donizetti pour hautbois et harpe	7'49
9	RICHARD WAGNER (1813-1883) “Mélodie du berger” pour cor anglais seul d'après l'opéra <i>Tristan und Isolde</i> (Acte III)	3'13
10	“O du mein holder Abendstern” d'après l'opéra <i>Tannhäuser</i> (Acte III) *	4'32
11	ANTONIO PASCULLI (1842-1924) Fantaisie sur l'opéra <i>Poliuto</i> de Donizetti pour hautbois et harpe	14'11

Céline Moinet, hautbois, cor anglais

Sarah Christ, harpe

Adaptation pour la harpe : Sarah Christ (1, 2, 8, 11)

Adaptation pour harpe, hautbois ou * cor anglais : Céline Moinet (3, 4, 5, 7, 10)

Oboe & Harp at the Opera

Couple élégant des salons romantiques, le hautbois et la harpe portent alors en eux-mêmes leurs références au passé : un paradis perdu à la Révolution Française où les autodafés en place de Grève ne les ont pas épargnés en tant que symboles de l'Ancien Régime. Plus spécifiquement, le hautbois renvoie à la France du Grand Siècle, puisque son nom se dit *oboe* par assonance dans la plupart des langues européennes et il symbolise la pastorale peinte par Watteau et décrite par les écrivains des Lumières rêvant de petits bergers qui se confectionneraient des instruments en gardant leurs troupeaux. À la fin du XVIII^e siècle, conscient de l'évolution des connotations, Grétry peut même ajouter : “*le hautbois champêtre et gai sert aussi à indiquer un rayon d'espoir au milieu des tourments*”¹ tant il est vrai que l'imagerie “*jouez hautbois, résonnez musettes*” lui reste associée. Or, si la nature occupe toujours une place privilégiée dans l'esthétique romantique, la joie y est souvent reléguée pour des sentiments sombres et mélancoliques auxquels sa voix va finir par se prêter.

Porteur de cette nouvelle expression l'**Andante en fa mineur** de Donizetti est le seul mouvement retrouvé d'un concerto. L'auteur choisit justement le ton de *fa*, associé à la pastorale au siècle précédent - puisque c'est le ton du hautbois de forêt ou *oboe da caccia* dont la facture fut plus tard aménagée sous le nom de cor anglais. Mais la modalité mineure en rend la couleur infiniment nostalgique, soutenue par un *legato* dont on est en train de découvrir le potentiel expressif sur l'anche double utilisée précédemment pour sa netteté d'articulation et de *staccato*. La preuve est faite : à l'instar de la clarinette et la flûte, le hautbois peut jouer les longues phrases au col de cygne du *bel canto*, selon l'expression de Wagner, et porter le lyrisme de la vocalité.

Les hautboïstes eux-mêmes ne tardent pas à mettre en valeur cette nouvelle palette. Ardent défenseur de la facture et de l'école françaises, Brod fut aussi un remarquable interprète repoussant les limites de la technique comme le prouve cette **Fantaisie op.57** sur la scène de folie de *Lucia di Lammermoor*. Souple comme une voix de soprano, le hautbois communique la détresse au-delà des mots : rebonds du *staccato*, ampleur du *legato*, disjonction des phrases... l'irrationnel du discours de Lucia est complètement assumé et renouvelle les champs d'expression. Quant à **Pasculli**, c'est la virtuosité extrême qu'il choisit de valoriser, révélant des capacités insoupçonnées de l'instrument. Il compose donc à la mesure de sa pratique et privilégie souvent l'accompagnement avec harpe dont jouaient ses filles. Ainsi, lorsqu'il s'empare de la partition de *Poliuto* ou de thèmes présents dans toutes les mémoires de l'époque dans son *Hommage à Bellini*, en arrive-t-il à des variations d'une technique époustouflante, sidérant

ses contemporains tels Paganini sur son violon ou Bottesini sur sa contrebasse. Le champ des possibles s'avère donc sans limite et de fait, tout le répertoire devient accessible par le biais de la transcription.

“*Ni tout à fait la même ni tout à fait une autre*”, l'œuvre transcrite propose une nouvelle lecture et une nouvelle écoute, joue de sa familiarité en déjouant les habitudes, subtilise l'intimité confortable à la curiosité attentive. Elle cimente l'histoire de la musique occidentale en donnant accès à l'œuvre, soulignant son écriture, communiquant son essence. Elle ajuste à son époque, tel Mozart adaptant Haendel, Berlioz ou Wagner repensant Gluck, Mahler visitant Weber... et donne le plaisir de retrouver les pages célèbres sous un nouveau jour en faisant fructifier l'inoubliable : la *Berceuse* que Jocelyn chante à Laurence dans l'opéra de Benjamin Godard (1888) – le hautbois lui va si bien, c'est lui qui l'introduit dans la version originale ; l'universelle *Méditation pour violon, chœur et orchestre* jouée pendant la métamorphose de Thaïs au centre de l'opéra de Massenet ; la *Romance à l'étoile* extraite de *Tannhäuser* de Wagner – dont l'intitulé français atteste de la célébrité. Le *Minnesänger* Wolfram, baryton, prie pour Elisabeth accompagné par la harpe. Confier cette prière au cor anglais donne à partager de cette infinie nostalgie décrite par Berlioz : “*voix mélancolique, rêveuse et noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de lointain qui la rend supérieure à toute autre quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs*”². Pour l'**Entr'acte** de la pièce *Le Médecin et son honneur* adaptée en 1935 de la comédie de Calderón, *El médico de su honra*, Ibert propose lui-même différentes possibilités : violon ou flûte, guitare ou harpe – un instrument mélodique et un instrument à cordes pincées. En outre, il a déjà utilisé le hautbois avec les accents du *cante jondo* (le chant profond du *flamenco*) dans la pièce centrale d'*Escapes* aux couleurs mauresques. Les inflexions ibériques d'*Entracte* coulent donc comme la source dans cette version pour hautbois et harpe. La transcription permet même de redonner vie à des œuvres oubliées comme cet *Andante* présent à l'origine dans **La Harpe enchantée**, mélodrame de Schubert. S'il y a finalement renoncé, il en reste trace dans “*Romance de Palmerin*” et dans cette page isolée consignée dès l'époque pour clarinette.

Comme un ressourcement, ces multiples plaisirs de la vie de hautboïste permettent de faire face aux œuvres dans lesquelles il/elle doit donner à ressentir la notion immatérielle de néant, la sidération, la terreur... Celle d'**Antigone**, tragédie musicale composée entre 1924 et 1927 par Honegger. Prenant le contrepied de tous les héritages, Honegger exploite le hautbois, le cor anglais et la harpe dans une dimension inouïe qui fait sens au-delà des mots : stridence des tessitures, percussion des attaques, désarticulation rythmique... Curieusement, cet *Interlude* n'existe qu'à l'état de manuscrit et n'a pas été repris dans l'édition.

¹ Grétry, André-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, 1796-97, T.VII, p.238.

² Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Lemoine, Paris, 1843, p. 122

Allait-il trop loin dans l'exploration du potentiel expressif d'instruments si longtemps chevillés aux idées d'élégance et de beau son ?

Et puis il y a la mélodie du pâtre au début du troisième acte de **Tristan und Isolde** : sur scène Tristan est allongé agonisant. En fosse, les cordes, graves et lancinantes. De leur phrase sans lumière, la plainte s'élève alors depuis les coulisses, cristallisée par la voix du cor anglais. Le pâtre joue cette "*ancienne mélodie*" en attendant d'annoncer l'arrivée d'Isolde par une chanson joyeuse du plus loin qu'il apercevra sa voile. Tout y est des héritages intrinsèquement éloquents décrits par Berlioz : effectivement, au XIX^e siècle, la sonorité du cor anglais est entendue comme surannée, imaginée de la caducité des hautbois de forêt du siècle précédent. Remis au jour sous ce nouveau nom et dans une facture mécanisée, il n'en vient pas moins implicitement du passé. Son pavillon piriforme tourné vers le sol intériorise la clarté de l'anche double. La triste mélodie fait donc affleurer le souvenir : Tristan l'entendit jadis à la mort de ses parents. Indissolublement liée à la mort, comment pourrait-elle ramener la vie ? Et puis, immanquablement, le cor anglais est aussi l'héritier de la tradition pastorale que Berlioz confirme encore à propos du *Ranz-des-vaches* de sa

Symphonie fantastique : "*le cor anglais après avoir répété à l'octave basse les phrases d'un hautbois, comme le ferait dans un dialogue pastoral la voix d'un adolescent répondant à celle d'une jeune fille*"³ et Wagner connaît bien la recette déjà utilisée dans *Tannhäuser*. Mais après les deux premiers actes de *Tristan*, quand l'enchantement de l'amour a laissé place à l'effroi, le néant absorbe et désincarne chacun chaque fois que la plainte s'élève : musiciens, chanteurs, machinistes, spectateurs. Seul en état de vigilance, le pâtre hautboïste, dernier trait d'union entre la vie et la mort, se doit de s'amarrer contre cette irrésistible aspiration de vortex et de mettre en abîme la pensée schopenhauerienne. Comme il devient essentiel, vital, alors, de s'interroger sur le phrasé, la manière de jouer le *staccato*, la place des respirations... tandis que l'on charrie toute l'histoire patrimoniale de la corporation, par delà les notions de frontière et d'école, d'espace et de temps.

FLORENCE BADOL-BERTRAND

³ Berlioz, *Ibid.*, p. 124

Oboe & Harp at the Opera

In their role as the elegant couple of the Romantic salons, the oboe and the harp already carried with them their references to the past: a paradise lost in the French Revolution, during which the autos-da-fé of the place de Grève in Paris did not spare such symbols of the Ancien Régime. More specifically, the oboe takes us back to the France of the Grand Siècle, since the instrument bears its French name¹ by assonance in most European languages, and symbolises the pastorals painted by Watteau and described by Enlightenment writers who dreamt of humble shepherds making instruments for themselves while tending their flocks. In the late eighteenth century, conscious of the evolution of these connotations, Grétry could even add that ‘the gay, bucolic oboe may also be used to suggest a ray of hope amid torments’,² so persistent was its association with imagery of rustic rejoicing. But, though nature still occupied a privileged place in the Romantic aesthetic, the joy it can provoke was often relegated to a secondary position by the darker, more melancholy sentiments to which the oboe’s voice too ended up lending itself.

One example of this new expressive style, Donizetti’s **Andante in F minor** is the only surviving movement of a concerto. It was no coincidence that the composer chose the tonality of F, associated with the pastorale in the previous century – since it is the key of the rustic ‘hunting oboe’ (*oboe da caccia*), the tenor instrument that was later redesigned and called cor anglais (or English horn). But the minor mode makes its colour infinitely yearning, supported by a legato whose expressive potential was beginning to be discovered on an instrument previously employed for its clarity of articulation and staccato. The demonstration was successful: like the clarinet and the flute, the oboe could play the long swan-necked phrases of *bel canto*, as Wagner put it, and sustain a lyrical cantabile.

Oboists themselves were not slow to show off this new stylistic palette. An ardent champion of the French school of oboe making and playing, Henri Brod was also an outstanding performer who pushed back the frontiers of the instrument’s technique, as is proved by his **Fantaisie op.57** on the Mad Scene from *Lucia di Lammermoor*. Flexible as a soprano voice, the oboe conveys the protagonist’s distress without any need of words: bouncing staccato, broad legato, disjointed phrases . . . the irrationality of Lucia’s discourse is wholly assumed and renews the instrument’s domains of expression. **Antonio Pasculli**, for his part, chose to showcase extreme virtuosity, revealing previously unimagined capacities in the oboe. He therefore composed for his own practical use, often providing an

accompaniment on the harp, which his daughters played. Hence, when he turned his hand to the score of *Poliuto* or, in his *Omaggio a Bellini*, to themes familiar to all at the time, it was to produce variations of dazzling technical difficulty, dumbfounding contemporaries such as the violinist Paganini and the double bass virtuoso Bottesini. The range of possibilities was revealed as boundless, and the entire repertoire became de facto accessible through transcription.

‘Not quite the same thing and not quite something else’, the transcribed work offers a new reading and a new way of listening, plays on its familiarity to foil expectations, does away with comfortable intimacy and replaces it with attentive curiosity. It consolidates the history of western music by granting access to the work, stressing its stylistic specificity, communicating its essence. It adjusts to its period, like Mozart adapting Handel, Berlioz or Wagner rethinking Gluck, Mahler revisiting Weber . . . and provides us with the pleasure of rediscovering famous pieces in a new perspective by building on what are already unforgettable moments: the *Berceuse* that the eponymous hero Jocelyn sings to Laurence in Benjamin Godard’s opera (1888) – the oboe fits it like a glove, and indeed introduces the piece in the original version; the universally known *Méditation* for violin, chorus, and orchestra played during the transformation of Thaïs at the centre of Massenet’s opera; the ‘Song to the Evening Star’ from Wagner’s *Tannhäuser*. The *Minnesänger* Wolfram, baritone, prays for Elisabeth, accompanied by the harp. To assign this prayer to the cor anglais allows us to partake of the infinite nostalgia Berlioz perceived in the instrument: ‘a melancholy voice, dreamy and noble, the sonority of which possesses something of a subdued, distant quality that makes it superior to all others when one needs to move an audience by recollecting the images and feelings of the past, when the composer wishes to tug at the heartstrings with tender memories’.³ For the **Entr’acte** from the play *Le Médecin et son honneur* (The physician of his own honour), adapted in 1935 from Calderón’s comedy *El médico de su honra*, Ibert himself suggests different possibilities: violin or flute, guitar or harp – a melody instrument and a plucked string instrument. Moreover, he had already used the oboe in the strains of the *cante jondo* (the ‘deep song’ of flamenco) in the central movement of *Escales*, with its Moorish colours. Hence the Iberian inflections of the Entr’acte flow with the utmost naturalness in this version for oboe and harp. Transcription even gives a new lease of life to forgotten works like the Andante recorded here, which was originally intended for Schubert’s melodrama **Die Zauberharfe** (The magic harp). Although he finally decided to discard it, we still have a trace of it in Palmerin’s Romance and in this isolated movement already allotted to the clarinet in Schubert’s time.

¹ Deriving from the French *hautbois*, originally ‘haut boy’, meaning ‘loud/high wood [instrument]’: the English word comes from the Italian *oboe*, pronounced ‘o-bo-é’, which is simply a phonetic transcription of the older French pronunciation with ‘oi’ as ‘é’. (Translator’s note)

² André-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique* (Paris: 1796-97), vol.VII, p.238.

³ Hector Berlioz, *Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration* (Paris: Lemoine, 1843), p.122.

Like a healing balm, these multiple pleasures of an oboist's life make it possible to confront works in he or she must convey the immaterial notion of nothingness, paralysis, terror . . . That of **Antigone**, a musical tragedy composed by Honegger between 1924 and 1927. Running counter to every tradition, Honegger exploits the oboe, the cor anglais, and the harp in an unprecedented dimension that assigns a meaning beyond the words: strident tessituras, percussive attacks, rhythmic disarticulation. Curiously, this Interlude exists only in manuscript and was not included in the printed edition. Did it go too far in exploring the expressive potential of instruments so long shackled to ideas of elegance and beauty of sound?

And then there is the shepherd's melody at the beginning of the third act of **Tristan und Isolde**. On stage, Tristan lies dying. In the pit, the strings, grave and insistent. The lament of their phrase, devoid of light, is then taken up from the wings, crystallised by the voice of the cor anglais. The shepherd plays this 'old tune' as he waits to announce Isolde's arrival with a joyful song as soon as he sights her far-off sail. Everything here belongs to the intrinsically eloquent heritage described by Berlioz: for, in the nineteenth century, the sound of the cor anglais was understood as antiquated, imagined through the obsolescence of the eighteenth-century *oboe da caccia*. Though brought back into circulation under its new name and fitted with mechanised keys, it still came implicitly from the past. Its pear-shaped bell pointing downwards internalised the brightness of the double reed. Hence the sad melody conjures up memories: Tristan has already heard it, long ago, at the death of his parents. Inseparably associated with death, how could it restore life? And then, inevitably, the cor anglais is also the heir to the pastoral tradition that Berlioz confirms in the context of the *ranz-des-vaches* of his *Symphonie fantastique*: 'the cor anglais, after repeating the phrases of an oboe an octave lower, as the voice of an adolescent would reply to that of a girl in a pastoral dialogue . . .'.⁴

Wagner was well aware of the convention, which he had already used in *Tannhäuser*. But after the first two acts of *Tristan*, when the enchantment of love has given way to dread, nothingness envelops and disembodies all present each time the lament is heard: instrumentalists, singers, stage hands, spectators. The only one still in a state of vigilance, the shepherd-oboist, the last link between life and death, must remain firmly anchored against this irresistible attraction of the vortex and implement the *mise en abyme* of Schopenhauerian philosophy. And here it becomes essential, vital, for the performer to reflect on how to phrase, how to play the staccato, where to breathe . . . as he or she carries all the patrimonial history of the entire corps of oboists, above and beyond notions of frontiers and schools, of space and time.

FLORENCE BADOL-BERTRAND
Translation: Charles Johnston

⁴ Ibid., p.124.

Oboe & Harp at the Opera

Als elegantes Salon-Paar der Romantik haben Oboe und Harfe ihre Vergangenheitsbezüge quasi verinnerlicht: ein an die Revolution verlorenes Paradies, wobei die Scheiterhaufen der Place de Grèves sie als Symbole des Ancien Régime nicht verschont haben. Besonders die Oboe [französisch - *hautbois*] verweist auf jenes Frankreich des Grand Siècle; nicht von ungefähr ist ihr Name in den meisten europäischen Sprachen gleich lautend. Die Oboe symbolisiert jene von Watteau gemalten und von den Schriftstellern der Aufklärung beschriebenen bukolischen Traumszenarien, in denen junge Schäfer Instrumente schnitzen, während sie ihre Herde hüten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts und der zwischenzeitlichen Entwicklung ihrer Konnotation wohl bewusst, konnte Grétry dem sogar hinzufügen: „*die ländliche und fröhliche Oboe dient auch dazu, einen Hoffnungsschimmer inmitten von Pein aufzuzeigen*“, bleibt sie doch tatsächlich mit dem Bild „*spielt auf ihr Oboen, ertönt ihr Musetten*“ verhaftet. Wenngleich die Natur in der romantischen Ästhetik einen privilegierten Platz einnimmt, wird dabei oftmals Freude von jenen schwermütig-melancholischen Gefühlen in den Hintergrund gedrängt, für die der Oboenklang prädestiniert sein wird.

Bote dieses neuen Ausdrucks ist das **Andante f-Moll** von Donizetti, der einzige erhaltene Satz eines Konzerts. Der Komponist wählt hier mit Recht eine F-Tonart, die im vorangegangenen Jahrhundert mit der Pastorale assoziiert wurde, denn es ist die Tonart des Waldes bzw. der Oboe *da caccia*, deren Bauweise und Bezeichnung später zum Englischhorn wurde. Aber der Moll-Modus ist es, der die Klangfarbe so unendlich nostalgisch macht, noch verstärkt durch die Spielanweisung *legato*, deren Ausdruckspotential auf Doppelrohrblattinstrumenten man gerade erst entdeckte. Zuvor waren sie vor allem wegen ihrer klaren Phrasierungen und *staccati* eingesetzt worden. Jetzt wurde der Beweis erbracht: ebenso wie Klarinette und Flöte kann auch die Oboe lang geschwungene belcantistische Phrasen spielen, wie Wagner es ausdrückte, und sich die Poesie des Singens zu eigen machen

Die Oboisten werden dann auch schnell, diese neuen Paletten zum Einsatz zu bringen. Als glühender Verfechter der französischen Bauweise und Schule, war Brod auch ein bemerkenswerter Interpret, der die technischen Möglichkeiten vorantrieb, wie diese **Fantaisie op.57** über die Wahnsinnszene aus *Lucia di Lammermoor* beweist. Geschmeidig wie eine Sopranstimme erzählt die Oboe von Seelennot jenseits aller Worte: dieses federnde *Stakkato*, dieses weit geschwungene *legato*, die unterbrochenen Phrasen... das Irrationale in den Worten Lucias wird hierbei vollständig absorbiert und bringt neue Ausdrucksformen hervor. **Pasculli** hingegen will zu allererst extremer Virtuosität zu ihrem Recht

verhelfen und offenbart dabei nie geahnte Möglichkeiten des Instruments. Er komponiert dabei seiner eigenen Spielpraxis gemäß und favorisiert häufig die Begleitung einer Harfe, die seine Tochter spielte. Wenn er sich etwa der Partitur von *Poliuto* bemächtigt oder in seiner *Hommage Bellini* jener Themen, die zu seiner Zeit allen in Erinnerung waren, gelingen ihm dabei Variationen von geradezu unfassbarer Spielfertigkeit, verblüffend wie seine Zeitgenossen Paganini auf der Geige oder Bottesini auf seinem Kontrabass. Der Bereich des Möglichen erweist sich somit als grenzenlos, und tatsächlich wird jedwedem Repertoire ab jetzt über den Umweg der Transkriptionen zugänglich.

„*Weder ganz genau dasselbe, noch etwas wirklich anderes*“ ist eine Transkription, sondern eine neue Lesart und eine neue Hörweise. Sie profitiert vom Bekannten und fordert die Gewohnheit heraus, sie entzieht sich der bequemen Intimität zugunsten aufmerksamer Neugier. Sie untermauert die westliche Musikgeschichte, indem sie Werke zugänglich macht und dabei deren Faktur betont, das Wesentliche vermittelt. Sie macht zeitgemäß, wenn etwa Mozart Händel bearbeitet, Berlioz oder Wagner Gluck überdenken, Mahler Weber untersucht ..., und sie bietet das Vergnügen, berühmte Werke in neuem Licht wieder zu entdecken, indem sie das Unvergessliche erneut Früchte hervorbringen lässt: etwa jene *Berceuse*, die Jocelyn Laurence in der Oper von Benjamin Godard (1888) vorsingt – die Oboe gefällt ihm so gut, dass er sie selbst in die Originalversion einfügt; die bekannte *Méditation für Violine, Chor und Orchester*, die während der Metamorphose Thaïs' auf dem Höhepunkt der gleichnamigen Oper von Massenet erklingt; die *Romanze „O du mein holder Abendstern“* aus Wagners Tannhäuser, deren französischer Titel (*Romance à l'étoile*) ihre Berühmtheit noch bestätigt. Der Minnesänger und Bariton Wolfram betet für Elisabeth begleitet von einer Harfe. Dieses Gebet einem Englischhorn zu übertragen bedeutet, an jener unendlichen Nostalgie teilhaben zu lassen, die Berlioz beschreibt: „*eine melancholische Stimme, verträumt und edel, deren Klang etwas Zurückgezogenes, weit Entferntes hat, das sie allen anderen überlegen macht; wenn es darum geht zu berühren, indem man Bilder und Gefühle der Vergangenheit heraufbeschwört; wenn der Komponist die geheimen Saiten zärtlicher Erinnerungen rühren will.*“ Für die Zwischenmusik (**Entracte**) zu dem Stück *Le Médécin et son honneur*, einer Adaption von 1935 der Calderón-Komödie *El médico de su honra*, schlägt Ibert selbst verschiedene Möglichkeiten vor: Violine oder Flöte, Gitarre oder Harfe – ein Melodieinstrument und ein Zupfinstrument. Außerdem hat er schon Oboen im *cante jondo*-Tonfall (dem „tief empfundenen Gesang“ des Flamenco) in dem zentralen, maurisch anmutenden Stück von *Escala* eingesetzt. Die iberischen Vorlieben von **Entracte** sprudeln daher wie eine Quelle in dieser Version für Oboe und Harfe. Eine Transkription ermöglicht sogar solche Werke wieder zu beleben, die vergessen waren, wie jenes *Andante*, das ursprünglich aus **Die Zauberharfe**, einem Melodram

von Schubert stammt. Wenn er letztlich darauf verzichtet hat, finden sich doch Spuren davon in der „Romanze des Palmerin“ und in dieser Einzelkomposition, die schon seinerzeit für Klarinette bestimmt war. Gleich einer Selbstbesinnung, ermöglichen diese vielfältigen Freuden des Oboistenlebens sich mit Werken zu konfrontieren, in denen er/sie den immateriellen Begriff des Nichts spüren lassen soll, des Nahtods, des Schreckens ... Jener aus **Antigone**, einer musikalischen Tragödie, die Honegger zwischen 1924 und 1927 komponierte. Entgegen ihrem gesamten Erbe, macht sich Honegger Oboe, Englischhorn und Harfe in nie gehörter Weise zunutze, welche jenseits von Sprache einen Sinn ergibt: schrille Tonlagen, hämmernde Einsätze, rhythmische Exartikulationen. Sonderbarerweise existiert dieses Zwischenspiel (*Interlude*) lediglich in Manuskriptform; es wurde in die Druckausgabe nicht übernommen. Ging es zu weit bei der Nutzung des expressiven Potentials dieser Instrumente, welche sich so lange den Idealen von Eleganz und Schönklang verschrieben hatten?

Und dann ist da die Melodie des Hirten zu Beginn des dritten Aktes von **Tristan und Isolde**: auf der Bühne sieht man Tristan, im Todeskampf niedergestreckt. Im Orchestergraben spielen die Streicher tief und stechend. Über ihren lichtlosen Phrasen erhebt sich sodann eine Klage aus den Kulissen, heraufbeschworen vom Klang des Englischhorns. Der Hirte spielt diese „alte Weise“, während er darauf wartet, die Ankunft Isoldes mit einem fröhlichen Lied melden zu können, sobald er weit in der Ferne ihr Segel sieht. Hier findet sich das gesamte Erbe, das Berlioz so sprechend beschrieben hatte, wieder: tatsächlich wird der Klang des Englischhorns im 19. Jahrhundert als antiquiert angesehen, als Sinnbild der Hinfälligkeit jener Waldoboen des vorangegangenen Jahrhunderts. Unter neuem Namen und mit einer mechanisierteren Bauweise wiedergeboren, wurzelt das Englischhorn nicht weniger in der Vergangenheit. Sein nach unten gebogener birnenförmiger Schallbecher verinnerlicht die Klarheit des Doppelrohrklanges. Die traurige Melodie lässt Erinnerungen aufblühen: Tristan hörte sie einst beim Tod seiner Eltern. So untrennbar mit dem Tod verbunden, wie könnte sie da das Leben zurückbringen? Außerdem ist das Englischhorn auch ein unverzichtbares

Erbe jener pastoralen Tradition, die Berlioz noch einmal beim *Ranz-des-vaches* in seiner *Symphonie fantastique* unterstreicht: „*nachdem das Englischhorn die Phrasen der Oboe eine Oktave tiefer wiederholt hat, wie dies in einem pastoralen Dialog die Stimme eines Jünglings als Antwort auf jene eines Mädchens tun würde.*“ Und Wagner kennt dieses bereits im Tannhäuser benutzte Rezept allzu gut. Aber als nach den ersten beiden Akten des *Tristan* der Liebeszauber dem Entsetzen gewichen ist, absorbiert und entrückt das Nichts jeden Einzelnen jedes Mal, sobald die Klage anhebt: Musiker, Sänger, Bühnenarbeiter, Zuschauer. Allein in einem Wachzustand ist der Oboe spielende Hirte die letzte Verbindung zwischen Leben und Tod und muss sich gegen diesen unwiderstehlichen Abwärtszog auflehnen und all das Schopenhauersche Gedankengut hinabstürzen. Wie essentiell, ja lebensnotwendig wird da die Frage der Phrasierung, die Art des Staccato-Spiels, die Atemzeichen ... während man die gesamte Geschichte des Erbes jener Zunft mit sich zu führt, über die Begriffe von Grenzen, Schule, Raum und Zeit hinaus.

FLORENCE BADOL-BERTRAND
Übersetzung: Sabine Radermacher



Née à Lille en 1984, Céline Moinet a étudié au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes de David Walter et Maurice Bourgue en hautbois et en musique de chambre. Elle remporte en 2006 un premier prix dans ces disciplines. Elle étudie le hautbois baroque auprès de Marcel Ponsele et de Xenia Löffler.

En 2004 et 2005, elle perfectionne sa formation orchestrale au sein du Gustav Mahler Jugend Orchester sous la direction de Claudio Abbado. À la suite de cette expérience, elle sera invitée à se produire en tant que hautbois solo au sein des plus grands orchestres allemands : NDR Orchester de Hambourg, Deutsches Symphonie Orchester, SWR de Stuttgart, l'Orchestre philharmonique de Hambourg, ou encore l'Opéra de Francfort.

En 2006 elle est nommée Hautbois solo à l'Orchestre de l'Opéra de Mannheim. Depuis juin 2008, elle occupe la même position au sein de la célèbre Staatskapelle de Dresde. À l'automne 2011, elle était l'invitée de l'Orchestre philharmonique de Vienne pour une grande tournée en Asie et en Australie. Elle joue aussi ponctuellement au sein de l'orchestre de chambre d'Europe et de l'orchestre symphonique de Londres.

Céline Moinet se produit régulièrement en tant que soliste et chambriste. Elle interprète les célèbres concertos pour hautbois avec la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre Philharmonia de Prague, le Pacific Music Festival Orchestra, le New Japan Philharmonic, l'orchestre symphonique de Kyoto, l'orchestre de Hyogo, l'Orchestre de chambre de Bâle ou encore les Dresdner Kapellsolisten. Ses partenaires de musique de chambre privilégiés sont entre autres Christoph Eschenbach, Andreas Haefliger ou encore Matthias Goerne. À l'invitation de Fabio Luisi, elle donne récitals et masterclasses au Pacific Music Festival de Sapporo au Japon. Elle est depuis avril 2013 Professeur à la Hochschule de Dresde.

Céline Moinet joue sur un hautbois et un cor anglais Marigaux (Paris).

Born in Lille in 1984, Céline Moinet studied the oboe and chamber music at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris with David Walter and Maurice Bourgue. In 2006, she was awarded a Premier Prix in both disciplines. She also studied the Baroque oboe with Marcel Ponsele and Xenia Löffler.

In 2004 and 2005, she completed her orchestral training as a member of the Gustav Mahler Jugendorchester under the direction of Claudio Abbado.

In 2006, Céline Moinet was appointed principal oboe of the Nationaltheater-Orchester Mannheim. Since June 2008, she has occupied the same position with the celebrated Staatskapelle Dresden. In the autumn of 2011, she was invited by the Vienna Philharmonic Orchestra to appear on an extended tour of Asia and Australia. Céline has appeared as guest principal with the London Symphony Orchestra, the Chamber Orchestra of Europe and leading German orchestras such as the NDR Sinfonieorchester Hamburg, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the SWR Radiosinfonieorchester Stuttgart, the Philharmoniker Hamburg, and the orchestra of the Frankfurt Opera.

She appears regularly in solo and chamber repertoire. She has performed the major oboe concertos with the Staatskapelle Dresden, the Prague Philharmonia, the Pacific Music Festival Orchestra, the New Japan Philharmonic, the Kammerorchester Basel, and the Dresdner Kapellsolisten. Her chamber-music partners include Christoph Eschenbach, Matthias Goerne and Andreas Haefliger.

Since April 2008, Céline Moinet has taught at the 'Hochschule für Musik Carl-Maria von Weber' in Dresden. At the invitation of Fabio Luisi, she has given recitals and masterclasses at the Pacific Music Festival in Sapporo.

Céline Moinet plays an oboe and cor anglais made by Marigaux, Paris.

Céline Moinet, 1984 in Lille/Nord-frankreich geboren, studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris in den Klassen von David Walter und Maurice Bourgue Oboe und Kammermusik. 2006 schloss sie ihr Studium mit den höchsten Auszeichnungen ab. Später ergänzte sie ihre Ausbildung durch das Studium der Barockoboe bei Marcel Ponsele und Xenia Löffler.

Seit 2008 ist Céline Moinet Solo-Oboistin in der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ihre Karriere begann sie als Mitglied im Gustav Mahler Jugendorchester unter der Leitung von Claudio Abbado. Daraufhin erhielt sie Engagements bei führenden Orchestern Deutschlands, darunter das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das NDR- Sinfonieorchester Hamburg, das SWR Radio- Sinfonieorchester Stuttgart und viele andere. Kaum 22 Jahre alt, wurde sie 2006 Solo-Oboistin im Orchester des Nationaltheaters Mannheim, seit Juni 2008 schließlich bekleidet sie die gleiche Position bei der berühmten Sächsischen Staatskapelle Dresden. Darüberhinaus wird sie regelmäßig vom Chamber Orchestra of Europe und London Symphony Orchestra eingeladen.

Céline Moinet ist als Solistin und Kammermusikerin in aller Welt zu Gast. Mit renommierten Symphonieorchestern wie der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Prague Philharmonia, dem Pacific Music Festival Orchestra sowie dem New Japan Philharmonic und Kyoto Symphony Orchestra spielt sie die berühmten Oboenkonzerte, zudem unternimmt sie regelmäßig Tourneen mit Kammerorchestern wie den Dresdner Kapellsolisten und dem Kammerorchester Basel. Im Herbst 2011 unternahm sie mit den Wiener Philharmonikern eine große Konzertreise nach Asien und Australien, im März 2013 eine mehrwöchige Solo-Tournee nach Japan. Auf Einladung von Fabio Luisi gab sie wiederholt Meisterkurse und Solokonzerte beim Pacific Music Festival in Sapporo (Japan).

Im Sommer 2013 übernahm Céline Moinet eine Professur für Oboe an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden.

Céline Moinet spielt Oboe und Englisch Horn der Firma Marigaux, Paris.

Née en 1980 et issue d'une famille de musiciens, **Sarah Christ** a commencé la harpe dès l'âge de 10 ans. Premier hautbois de la Philharmonie Tchèque, son grand-père fut le dedicateur du célèbre concerto de Bohuslav Martinů. Son père fut premier alto à la Philharmonie de Berlin pendant 22 ans.

À 13 ans, elle fit ses débuts en soliste avec l'Orchestre Symphonique de Berlin dans la salle de la Philharmonie. Quatre ans plus tard, son séjour au sein du Gustav Mahler Jugendorchester a décidé de son engagement définitif dans la carrière musicale. Elle étudie ensuite auprès de Catherine Michel à Detmold, à Lyon auprès de Fabrice Pierre et à Munich avec Helga Storck, avant d'obtenir un Masterklassendiplom Kammermusik.

À 21 ans, elle devient le plus jeune membre de l'orchestre de l'Opéra de Vienne, qu'elle quitte deux ans plus tard pour se consacrer à une carrière de soliste et de chambriste. Elle s'est alors produite avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre de la Radio bavaroise, le Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre du Festival de Lucerne où elle est régulièrement invitée par Claudio Abbado depuis 2004.

Sarah Christ se produit aussi avec son frère le violoniste Raphael Christ. Ensemble ils ont obtenu le premier Prix du concours Kulturkreis des Bundes der Deutschen Industrie en 2006. Elle a joué dans des formations de musique de chambre aux festivals de Tanglewood, Lockenhaus, Edimbourg, Lucerne, Schwetzingen et au Carnegie Hall avec des partenaires comme Emmanuel Pahud, Wolfgang Schulz, Jan Vogler, Albrecht Mayer, Renaud Capuçon et Eckhardt Haupt.

En 2013, elle a fait ses débuts à Wigmore Hall dans un récital de lieder de Schubert avec Matthias Goerne.

Passionnée par l'enseignement, Sarah Christ a donné des cours dans divers festivals et grandes institutions musicales (Schleswig Holstein Musikfestival, Mahler Chamber Orchestra Academy, Orchesterzentrum Dortmund...).

Born in 1980 into a family of musicians, **Sarah Christ** began learning the harp at the age of ten. Her grandfather, the principal oboe of the Czech Philharmonic, was the dedicatee of the famous concerto by Bohuslav Martinů. Her father was principal viola of the Berlin Philharmonic for twenty-two years.

She made her solo debut with the Berlin Symphony Orchestra in the Philharmonie hall at the age of thirteen. Four years later, the time she spent with the Gustav Mahler Jugendorchester made her decide definitively to pursue a musical career. She went on to study with Catherine Michel in Detmold, Fabrice Pierre in Lyon, and Helga Storck in Munich, before obtaining a Masterklassendiplom Kammermusik.

At the age of twenty-one, she became the youngest member of the orchestra of the Vienna State Opera, which she left two years later to devote herself to a solo and chamber career. This led to appearances with the Berlin Philharmonic, the Staatskapelle Dresden, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Gewandhaus Orchester Leipzig, and the Lucerne Festival Orchestra, to which she has been regularly invited by Claudio Abbado since 2004.

Sarah Christ also performs with her brother, the violinist Raphael Christ. Together they won first prize at the Kulturkreis des Bundes der Deutschen Industrie competition in 2006. She has given chamber concerts at the Tanglewood, Lockenhaus, Edinburgh, Lucerne, and Schwetzingen festivals and at Carnegie Hall with such partners as Emmanuel Pahud, Wolfgang Schulz, Jan Vogler, Albrecht Mayer, Renaud Capuçon, and Eckhardt Haupt.

In 2013 she made her debut at the Wigmore Hall in a recital of Schubert songs with Matthias Goerne.

An enthusiastic teacher, Sarah Christ has given classes at various leading festivals and musical institutions, including the Schleswig Holstein Musikfestival, Mahler Chamber Orchestra Academy, and Orchesterzentrum Dortmund.

Sarah Christ wurde 1980 in eine Künstlerfamilie geboren und begann im Alter von 10 Jahren Harfe zu spielen. Ihr Großvater war als erster Oboist der Tschechischen Philharmonie Widmungsträger des berühmten Konzerts von Bohuslav Martinů, ihr Vater 22 Jahre lang erster Bratschist der Berliner Philharmoniker. Mit 13 Jahren gab Sarah Christ ihr Solodebüt in der Berliner Philharmonie mit dem Symphonieorchester Berlin. Vier Jahre später entschied sie sich bei einem Engagement im Gustav Mahler Jugendorchester definitiv für die musikalische Karriere. Sie studierte anschließend bei Catherine Michel in Detmold, in Lyon bei Fabrice Pierre und in München bei Helga Storck, bevor sie das Meisterklassendiplom Kammermusik erhielt.

Mit 21 Jahren wurde sie jüngstes Mitglied des Wiener Staatsopernorchesters, das sie aber nach zwei Jahren wieder verließ, um sich ganz ihrer Solisten- und Kammermusikkarriere zu widmen. Sie trat infolge mit den Berliner Philharmonikern auf, der Staatskapelle Dresden, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig und dem Lucerne Festival Orchestra, wo sie seit 2004 regelmäßig von Claudio Abbado eingeladen wird.

Sarah Christ tritt auch zusammen mit ihrem Bruder, dem Violinisten Raphael Christ auf. Gemeinsam gewannen sie 2006 den ersten Preis beim Wettbewerb des Kulturkreises des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. In Kammerbesetzungen hat Sarah Christ bei den Festivals von Tanglewood, Lockenhaus, Edinburg, Luzern, Schwetzingen und in der Carnegie Hall mit Partnern wie Emmanuel Pahud, Wolfgang Schulz, Jan Vogler, Albrecht Mayer, Renaud Capuçon und Eckhardt Haupt.

2013 hat sie zusammen mit Matthias Goerne in der Wigmore Hall debütiert in einem Liederabend mit Werken von Franz Schubert. Als begeisterte Dozentin hat Sarah Christ bei unterschiedlichen Festivals und wichtigen Musikinstitutionen unterrichtet (Schleswig Holstein, Mahler Chamber Orchestra Academy, Orchesterzentrum Dortmund ...)



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement mai 2013, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Sebastian Nattkemper, Teldex Studio Berlin

Partition n°4 : © Editions Alphonse Leduc. Version de Jacqueline Ibert-Gillet

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Jean-Baptiste Millot pour harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902175