

VIRGIL BOUTELLIS-TAFT
INCANTATION
ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA





ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

Enregistré du 8 au 10 juillet 2019 au Henry Wood Hall, Londres.

Prise de son : François Eckert

Montage, mixage et mastering : Hugo Scremin et Nicolas Bartholomée (Little Tribeca)

Virgil Boutellis-Taft joue le violon Domenico Montagnana « ex Régis Pasquier » Venise, 1742.

Notes et traductions par Marc Trautmann

Photo cover de Julien Benhamou

Photos de Lisa Mazzucco (p. 4, 15, 22)

Graphisme par 440.media

Arrangements par Paul Bateman (1, 3)

Éditeurs : Breitkopf & Härtel Wiesbaden (2), Edwin F. Kalmus & co., INC (4, 6), Carl Fisher (5),

First Name Music Publishing Limited/Novello & Company Limited (7)

AP234 © VBT & Little Tribeca 2020 [LC] 83780

1 rue Paul-Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

- | | |
|--|-------|
| 1. Max Bruch, <i>Kol Nidrei</i> | 9'02 |
| 2. Tomaso Antonio Vitali, <i>Chaconne in G minor</i> | 9'54 |
| 3. Camille Saint-Saëns, <i>Danse macabre</i> | 6'47 |
| 4. Piotr Ilitch Tchaikovsky, <i>Sérénade mélancolique</i> , op. 26 | 10'05 |
| 5. Ernest Bloch, <i>Nigun</i> (from <i>Baal Shem</i>) | 7'47 |
| 6. Ernest Chausson, <i>Poème pour violon et orchestre</i> , op. 25 | 16'57 |
| 7. Shigeru Umebayashi, « Yumeji's Theme »
(from the soundtrack of <i>In the Mood for Love</i>) | 2'44 |



Incantation

Incantation, du latin *incantare* : le sens évolue du simple *chanter* tout court, en passant par le plus équivoque *chanter des paroles magiques*, jusqu'à l'inquiétant *ensorceler*. On ne s'étonnera donc guère que nombre d'incantations soient véhiculées par le chant, qu'il soit vocal ou instrumental, comme ici sous les doigts du violoniste français Virgil Boutellis-Taft. Et en effet, la dimension spirituelle, magique, envoûtante et parfois toxique, saute aux oreilles dans la plupart des œuvres qu'il a choisies. La majorité du programme couvre des pièces plutôt lentes – la méditation et l'incantation nécessiteraient-elles de la quiétude ? Il existe pourtant bien des transes méditatives violentes, comme la *Danse macabre* de Saint-Saëns dont les accents alternent entre le cocasse du violon désaccordé (que l'on se rassure, la partition l'exige !), le délicieusement morbide – le xylophone évoquant les os des défunts – et le côté diabolique bien sûr, mais un diable diablement teinté de Troisième république en cette année 1874...

Chose remarquable : la partition ici présentée n'est pas la version originale de Saint-Saëns, qui avait conçu son ouvrage comme poème symphonique, donc d'emblée pour orchestre. Dans le cas présent, il s'agit d'une nouvelle orchestration, beaucoup plus incisive et mordante, signée Paul Bateman et réalisée à partir de la réduction pour piano et violon que le compositeur, devant l'immense succès de son tube en forme d'os, avait établie dans la foulée de la première édition orchestrale. Le xylophone figure aussi dans la nouvelle orchestration, car une telle trouvaille de génie ne peut que perdurer. C'était là d'une grande inventivité à l'orchestre, le xylophone moderne n'ayant été développé que cinq ou six ans plus tôt ; mais dès le ^{xvi}^e siècle Holbein ne dépeint-il pas déjà la Mort jouant d'un tel instrument, rudimentairement attaché à ses vertèbres ? La nouvelle conception de Bateman explore plus avant encore les possibilités du violon solo désaccordé, et surtout celles d'un orchestre débridé.

Beaucoup plus rare est la *Chaconne* de Tomaso Vitali, dont la genèse est d'une fantomatique obscurité : il n'existe aucun manuscrit autographe original, seule nous est parvenue une copie datant peut-être des années 1720, mentionnant le nom de Vitali – et encore, pas même « Vitali » mais « Vitalino »... De qui s'agit-il en vérité ? La partition comporte uniquement la ligne de violon, tout à fait diabolique, et une basse chiffrée. Divers violonistes des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles se sont saisis du manuscrit pour en distiller une pièce d'immense virtuosité. La ligne de violon de ces nouvelles visions, signées de l'Allemand Ferdinand David en 1867 – un proche de Mendelssohn et de Schumann – puis du Belge Léopold Charlier en 1911, respecte d'assez près les termes du manuscrit baroque, avec ses harmonies déliquescentes, tout à fait inhabituelles du temps de Vitali (1663-1745) et bien plus étonnantes encore lorsqu'elles sont comparées aux modestes œuvres qu'on lui connaît. Mais qui sait, peut-être avait-il souhaité se surpasser dans une pièce à son usage personnel, ou peut-être le copiste s'est-il laissé aller à une fantaisie secrète et l'a attribuée à Vitali pour dérouter les commentateurs¹. Quoi

qu'il en soit, l'élément incantatoire et hypnotique de ce petit chef-d'œuvre tient à la forme même de la chaconne, dans laquelle la basse égrène inlassablement, obstinément, les mêmes quelques notes lentes, au-dessus desquelles la partie mélodique s'énervé toujours plus, jusqu'à embraser le discours de ses digressions, digressions que la basse finit toujours par ramener à la raison jusqu'à l'inexorable envoûtement primitif.

Restons résolument dans le domaine de la magie, de la magie orientale en l'occurrence, puisque le *Poème* de Chausson s'inspire de la courte nouvelle de Tourgueniev *Le Chant de l'amour triomphant*. Il y est question, au ^{xvi}^e siècle italien, de deux amis amoureux d'une seule et même belle, qui finit par choisir l'un des deux, de sorte que l'autre s'exile dans les mystérieuses Indes pour enfouir son vain amour. Des années plus tard il revient, accompagné d'un mystérieux laquais malais un brin sorcier, s'installe à proximité du couple, et bientôt il s'adonne à de sombres incantations musicales, au violon oriental. L'argument est tout trouvé pour Chausson qui a loisir d'inclure un violon

1. Les musicologues s'étripent encore les uns les autres quant à savoir le vrai du faux, à la grande joie du diable et des sorcières.

solo dans son poème symphonique, dont les accents sont toutefois aussi éloignés de la Renaissance italienne que d'un quelconque orientalisme de bazar. L'envoûtement reste purement mélodique et harmonique – on connaît les richissimes couleurs de Chausson, véritable magicien des sonorités – et l'évocation de la nouvelle de Tourgueniev n'est qu'un simple prétexte programmatique. Nulle part n'y est-il question, comme chez l'écrivain, de cauchemars érotiques, de serpents aux yeux d'émeraude, de breuvages chavirants, ni surtout de l'espèce d'incube que devient l'ami revenu et dont les envoûtements finissent par faire éclore dans le sein de la belle – restée sans enfants jusque là – « la palpitation d'une nouvelle vie qui se préparait à naître ». Chausson aura écrit là l'une de ses plus pures pages, ce qui n'a d'ailleurs pas échappé à Debussy : « ... La musique laissant de côté toute description, toute anecdote, devient le sentiment même qui en inspira l'émotion² ».

Si les œuvres que présente Virgil Boutellis-Taft procèdent en effet de la magie, de la sorcellerie, ou de l'envoûtement, elles ne s'approchent pas a priori du langage religieux. Exception faite de deux pièces évoquant des rituels juifs :

Kol Nidrei de Bruch avec lequel s'ouvre cet album, et *Nigun* de Bloch. *Kol Nidrei* (« Tous les vœux » en araméen) est une prière d'annulation publique des vœux et des serments ; en effet, confrontés aux tourments de nombreux fidèles incapables de tenir leurs serments à l'approche du jour traditionnel du Jugement, les Sages avaient devisé de la possibilité d'abroger ces vœux. Déclamée trois fois en présence de trois notables à la synagogue, la prière ouvre l'office du soir de Yom Kippour. L'ouvrage de Bruch n'a rien de liturgique ; le compositeur, un bon protestant, l'avait écrit en 1880 sur commande de la communauté juive de Liverpool, autour de quelques thèmes traditionnels. L'original est conçu pour violoncelle solo et orchestre, mais on peut tout à fait confier la partie soliste au violon sans trahir le discours musical. Petit détail d'importance : Virgil Boutellis-Taft a délibérément remodelé la partition, supprimant tous les effets virtuoses trop romantiques, et coupant toute une partie centrale dont la base mélodique n'a aucun lien avec la source hébraïque. À la place, et dans l'esprit du *Kol Nidre* des origines, il choisit de répéter une dernière fois la prière, ainsi qu'elle est censée être présentée lors de la cérémonie : trois fois de suite. Une véritable incantation, donc.

2. In Bulletin de la Société indépendante de musique, janvier 1913.

Nigun de Bloch est la partie centrale du triptyque *Baal Shem – Trois images de la vie hassidique* de 1923, initialement conçu pour violon et piano, puis réécrit peu après par le compositeur lui-même pour violon et orchestre, suite à l'immense succès de son œuvre. Une partie centrale en quelque sorte clef de voûte de l'édifice musical, et d'ailleurs *Nigun* est souvent jouée indépendamment des deux autres parties. Le triptyque puise son inspiration chez le grand Rabbin Baal Shem Tov qui fonda le mouvement hassidique au XVIII^e siècle, courant qui par le chant, la danse, et l'extase déclare chercher le rapprochement avec Dieu. Dédié à la mère du compositeur, *Nigun* est l'expression de sa quête spirituelle de l'esprit hébraïque, de cette âme complexe, ardente et agitée, selon ses propres termes. Les thèmes empruntent pour la plupart au fonds musical liturgique juif que Bloch connaissait si bien ; à l'origine, le *nigun* se présente sous une forme vocale souvent chantée sans paroles – une vocalise en solo – ou, quand paroles il y a, ce sont de courtes formules empruntées à la Torah ou d'autres textes juifs, répétées en boucle. Effet hypnotique de cette mélodie à l'intense ferveur et quelque peu déclamatoire !

En dehors de tout contexte religieux, la *Sérénade mélancolique* de Tchaïkovski fut écrite en 1875 dans le sillage du premier Concerto pour piano, et d'ailleurs dans la même tonalité rare et subtile de *si* bémol mineur. Il s'y développe un doux thème intimement russe, dont les quasi hiératiques volutes trahissent l'évidente parenté avec celles du second mouvement dudit Concerto pour piano. La Sérénade rejoint le giron des œuvres d'essence incantatoire dans la tendre obstination avec laquelle Tchaïkovski répète les quelques cellules thématiques développées sans grandiloquence, les renvoyant d'un instrument à l'autre, le violon solo servant en quelque sorte de grand ordonnateur du discours. Une partie centrale, quelque peu plus agitée, lui permet de s'échapper dans la sphère soliste, avant que ne s'en reviennent les accents hypnotiques du début, soulignant par leur répétition l'esprit d'errance de ce sublime morceau.

Pour refermer son album, Virgil Boutellis-Taft s'éloigne du domaine plutôt romantique – si l'on fait abstraction de l'inclassable et crypto-baroque *Chaconne* de Vitali – avec le « Thème de Yumeji » adapté de la bande originale du film *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai, signée du compositeur japonais Shigeru Umebayashi

(*1951). S'il est bien un musicien éclectique, c'est Umebayashi, dont le parcours a débuté dans le rock New Wave pour verser ensuite dans le cinéma ; ses thèmes, mémorables voire lancinants par moments, s'inscrivent à merveille dans un album consacré à l'incantation. Le « Thème de Yumeji » évoque l'objet même du film : un amour inavouable, impossible, obsédant, et le violon se plaît à tourbillonner autour d'une cellule mélodique lancinante et obstinée, telle une incantation... encore et toujours cette envoûtante incantation.

Marc Trautmann

Incantation

“Incantation”, from the Latin word *incantare*, ranges in meaning from ordinary singing that is “enchanting”, to music in a religious context with a ritual function, as in Gregorian plainchant, then to the unsettling use of magic or demonic spells or charms. So it hardly comes as a surprise that there exists a wide variety of vocal or instrumental incantations, as is expertly demonstrated here by the French violinist Virgil Boutellis-Taft. Indeed, in most of the works he has chosen, the spiritual, magical, mesmerizing – and sometimes even toxic – aspects of incantation are immediately perceptible. His program consists for the most part of rather slow pieces, sometimes with an element of lugubriousness; but there are also many quite violent meditative trances. Saint-Saëns’s *Danse macabre* is one such piece, the accents of which alternate between the comically mistuned violin (required by the score) and the delightfully morbid sounds of the xylophone, evoking the bones of the dead – and not forgetting, of course, the more evil side, too, tainted in 1874 (the year of its composition) by the gilded decorum of the Third Republic.

It should be noted that the score as presented here is not Saint-Saëns’ orchestral version, which he originally devised as a symphonic poem, but a brand new and much more incisive orchestration, crafted by Paul Bateman on the basis of the piano-violin score that the composer subsequently published (surfing the wave of his immensely successful hit) in the wake of the first orchestral edition. The xylophone still features in the new orchestration, for indeed how could such a stroke of genius be ignored? In Saint-Saëns’s time the xylophone was a very original addition to the orchestra, the modern xylophone having been developed only five or six years previously. But then hadn’t Holbein, way back in the sixteenth century, in one of the woodcuts in his *Dance of Death* series, already depicted Death as a skeleton playing a rudimentary instrument hanging from his own bones?

Much rarer is Tomaso Vitali’s *Chaconne*, the genesis of which lurks in ghostly darkness: no original autograph manuscript has reached us, and the only source is a copy dating possibly from the 1720s and bearing the name, not of

Vitali, but of a more problematic “Vitalino”. So whose work is it really? The score contains only the diabolical violin part and a figured bass line. Two violinists, the one in the nineteenth century, the other in the twentieth, reworked the manuscript with the idea of creating a more virtuosic piece: they were the German virtuoso Ferdinand David, a close friend of Mendelssohn and Schumann, whose version dates from 1867, and the Belgian violinist Leopold Charlier, in 1911. Both musicians respected the essence of the Baroque manuscript with its uncanny harmonies, most unusual in Vitali’s day (1663–1745), and even more surprising when compared to the modest works of which his authorship is certain. But who knows? Perhaps he decided to outdo himself in a piece intended for his personal use, or maybe the copyist allowed himself to indulge in a secret fantasy, attributing the piece to “Vitalino” simply in order to baffle commentators.¹ Be that as it may, the incantatory and hypnotic element of this small masterpiece lies in the very essence and form of the *Chaconne*, in which a bass line persistently sings out the same few dotted whole notes, while above it the melodic part becomes more and more crazed until it inflames the line

with diabolical variations. But the bass eventually brings the erring soloist back to reason and to the original inexorable simplicity of the piece.

Let us pursue further the field of magic – or more specifically that of Oriental magic. Chausson’s *Poème* was inspired by Turgenev’s short story, set in sixteenth-century Italy, entitled *The Song of Triumphant Love*. It follows the story of two friends, who are in love with the same beautiful young woman. When she chooses one of them, the other one vanishes to the Orient to recover from his unrequited love and no more is heard of him. But years later he returns to Italy bringing with him an eerie Malayan stooge – who might possibly be a bit of a sorcerer. He settles near the couple and devotes himself to dark musical incantations, mostly on his violin. A perfect plot for Chausson to be able to feature a solo violin in his symphonic poem, which nevertheless keeps well clear both of an Italian neo-Renaissance and of a cheap orientalism. The spell remains purely melodic and harmonic – Chausson, a true magician when it comes to sonorities, develops an outstanding palette of colours – while the evocation of Turgenev’s short story is merely

1. Musicologists are still scratching each other’s eyes out over the true origin of the *Chaconne*, to the great pleasure of the Devil and his witches.



a programmatic pretext. Nowhere does the music dwell on erotic nightmares, emerald-eyed serpents or magic beverages, and even less on the kind of incubus the returned friend soon becomes. In the end, through his enchantments, the young woman, hitherto childless, feels stirring within her “the throb of a new palpitating life”. Even the ever-cynical and jealous Debussy admitted that “the music leaves aside any description, any anecdote, becoming the very feeling that inspired the emotion”.²

While these works presented by Virgil Boutellis-Taft proceed from magic, witchcraft or spells, they stand aside from religious language *per se*, with the exception of two pieces based on Jewish rituals: Bruch’s *Kol Nidrei*, which opens this album, and *Nigun* by Bloch. The “Kol Nidre” declaration («All vows» in Aramaic) is recited three times during the evening service on Yom Kippur. Bruch, who was a Protestant, did not aim to devise a liturgical work: in *Kol Nidrei*, which was commissioned in 1880 by the Jewish community in Liverpool, he simply included some traditional themes. The original score is for solo cello and orchestra, but it is quite possible for the violin to take the solo part

without ever betraying the musical material. A small but important detail: Virgil Boutellis-Taft has deliberately remodelled the score, removing all purely romantic virtuoso effects and also the whole of the middle section, the melodic base of which has no connection with the Hebrew sources. Instead, in the spirit of the original *Kol Nidre*, he has chosen to repeat the prayer a third time, as it is supposed to be presented during the ritual. In this new arrangement, it becomes a true incantation.

Bloch’s “Nigun” (Improvisation) is the central piece from his triptych *Baal shem – Three Pictures of Chassidic Life*, originally written in 1923 for violin and piano, then, following the immense success of the work, orchestrated by the composer soon afterwards. This central part is the keystone of the triptych, and what’s more *Nigun* is often played independently of the other two parts. Bloch draws his inspiration from the great Rabbi Baal Shem Tov, who founded the Hasidic movement in the 18th century. By song, dance, and ecstasy, the Hasidim seek to gain closeness to God. Dedicated to the composer’s mother, *Nigun* is the expression of his spiritual quest for the Hebrew spirit,

2. In Bulletin de la Société indépendante de musique, January 1913.

this *complex, ardent and agitated soul*, in his own words. The themes are for the most part borrowed from the Jewish sacred music thesaurus. As a general rule, the *nigun* comes in a vocal form often sung without words – a solo vocalise, therefore – or, when words are used, it incorporates short sentences from the Torah or other Jewish texts, repeated in a loop. Experience the hypnotic effect of this intensely enthusiastic and sometimes declamatory theme.

Away from any religious context, Tchaikovsky's *Sérénade mélancolique* was written in 1875 in the wake of the First Piano Concerto, and in the same rather mysterious key of B flat minor. The composer develops a sweetly Russian theme, whose quasi-hieratic rhythms show an obvious kinship with those of the second movement of the said piano concerto. But the *Sérénade*'s incantatory essence lies in the gently persistent way in which the handful of thematic cells unwind without any grandiloquence, calling from one instrument to another, while the solo violin serves as some kind of master of ceremonies. A middle section, somewhat more agitated, enables the violin to escape into more "soloistic" regions, before the hypnotic strains of the beginning return, emphasising by their

sheer repetition the wandering spirit of this exquisite piece.

Moving away from the overwhelmingly romantic field of his album (the unclassifiable, crypto-Baroque *Chaconne* being the exception), Virgil Boutellis-Taft has chosen to close this album, with an adaptation of "Yumeji's Theme" from the soundtrack of the film *In the Mood for Love* by Wong Kar-wai. The Japanese composer Shigeru Umebayashi (b. 1951) began his career in new wave rock, before turning to the composition of film scores. His themes, memorable, almost throbbing at times, are not out of place on an album devoted to the concept of incantation. "Yumeji's Theme" relentlessly revolves around a single, inflexible melodic cell in which the violin conjures up an impossible and obsessive love... again and again we return to the haunting *incantatare*.

Marc Trautmann



Inkantation

Inkantation, laut Duden „Bezauberung, Beschwörung durch Zauberformeln o. Ä.“, nach dem Spätlateinischen *incantatio* und dem diesem zugrunde liegenden Verb *incantare*, „eine Zauberformel hersagen, jemanden oder etwas beschwören, verzaubern“. Eine *Inkantation* ist eine in Hochkulturen und bei Naturvölkern geübte magische Kunst, die durch Rezitation von Zauberformeln o. Ä. einen Zauber bewirken will.

Viele Inkantationen oder Beschwörungen werden durch Gesang oder ein Instrument vermittelt, wie hier durch die Violine des französischen Virtuosen Virgil Boutellis-Taft. Tatsächlich ergreifen einen die spirituellen, magischen, hypnotisierenden und manchmal sogar beklemmenden Dimensionen der meisten der von dem Musiker ausgewählten Werke. Der Großteil des Programms besteht aus eher langsamen Stücken – kann es sein, dass Meditation ein gewisses Maß an Ruhe erfordert? Es gibt jedoch auch etwas heftigere meditative Ekstasen, wie in Camille Saint-Saëns' *Danse macabre* (dt: Totentanz) etwa, deren Akzente sich zwischen der nach Vorgabe des

Komponisten auf Es umgestimmten E-Saite der Solo-Violine und den köstlich-makabren Klängen des Xylofons bewegen, die an die bleichen Gebeine Verstorbener erinnern. Nicht zu vergessen natürlich die etwas „diabolischere“ Seite, wenn sie auch in jenem Jahr 1874 etwas den vergoldeten Prunk der Dritten Republik in Frankreich widerspiegelt.

Es sei darauf hingewiesen, dass es sich bei der hier eingespielten Fassung nicht um Saint-Saëns' ursprüngliche Orchesterversion handelt – er hatte sein Werk von Anfang an als sinfonische Dichtung angelegt –, sondern um eine ganz neue und wesentlich prägnantere Orchestrierung Paul Batemans, auf der Grundlage der Fassung für Violine und Klavier, die Saint-Saëns nach dem großen Erfolg seines Werks nach der ersten Orchesterfassung veröffentlichte. Das Xylofon ist jedoch weiterhin Bestandteil der neuen Orchestrierung, da einfach zu genial. Zu Saint-Saëns' Zeiten stellte dieses Instrument eine sehr originelle Bereicherung der Orchester-Besetzung dar, da das moderne Xylofon erst fünf oder sechs Jahre zuvor entwickelt worden

war. Aber hat Hans Holbein in seinem *Totentanz* nicht schon in der Renaissance dargestellt, wie der Tod ein solch einfaches, ähnlich gestaltetes Instrument spielt? Batemans neue Orchestrierung sieht ebenfalls die Besetzung mit der umgestimmten Solovioline sowie dem entfesselt aufspielenden Orchester vor.

Ein ganz besonderes Werke ist auch die *Chaconne* von Tomaso Vitali, deren Entstehen geheimnisvolles Dunkel umgibt: Es ist keine Originalhandschrift bekannt; die einzige Quelle ist eine Abschrift aus den 1720er Jahren, welche die Anmerkung „von Tomaso Vitalino“ trägt – also nicht einmal „Vitali“, sondern ein rätselhafter „Vitalino“. Es stellt sich die Frage nach dem wahren Urheber dieses Werks. Die Partitur enthält nur die „diabolische“ Violinstimme und einen Generalbass. Zwei Musiker des 19. und 20. Jahrhunderts haben das Manuskript überarbeitet, um daraus ein Stück gesteigerter Virtuosität zu schaffen. 1867 zunächst der deutsche Geigenvirtuose Ferdinand David – ein enger Freund Felix Mendelssohn Bartholdys und Robert Schumanns –, 1911 dann der belgische Violinist Leopold Charlier. Beide ließen die Barockkomposition an sich unangetastet, auch

ihre „unheimlich“ wirkenden Harmonien, die zur Zeit Vitalis (1663–1745) ziemlich ungewöhnlich waren, und noch überraschender, wenn man sie an den durchaus anerkannten, aber bescheidenen Werken Vitalis misst. Wer weiß, vielleicht hatte der Komponist beschlossen, sich in einer Komposition für seinen persönlichen Gebrauch selbst zu übertreffen, oder der Kopist gestattete sich eine kleine künstlerische Freiheit und schrieb diese Vitalino zu, um die Kommentatoren zu verblüffen¹. Wie dem auch sei, das beschwörende und hypnotische Element dieses kleinen Meisterwerks liegt in der Form überhaupt der Chaconne, bei der ein Ostinato-Bass mit einem sich ständig wiederholenden Harmonieschema punktierte ganze Noten spielt, über denen der melodische Teil immer aberwitzigere Formen mit „diabolischen“ Variationen annimmt, der Bass bringt den Solisten schließlich wieder zur Vernunft und holt ihn in die ursprüngliche Einfachheit zurück.

Bleiben wir noch eine Weile im Bereich der orientalischen Magie, mit Ernest Chaussons, durch Iwan Turgenjews Erzählung *Das Lied der triumphierenden Liebe* inspiriertem *Poème*: Im Ferrara des 16. Jahrhunderts werben zwei

1. In Fachkreisen besteht immer noch Uneinigkeit hinsichtlich des wahren Ursprungs dieser *Chaconne*.

Freunde um die Gunst der schönen Valeria, schließlich erwählt sie einen der beiden, woraufhin der andere nach Fernost reist, um dort den Kummer über seine unerwiderte Liebe zu verarbeiten. Jahre später kehrt er nach Italien zurück, begleitet von einem unheimlich wirkenden malaiischen Diener, vielleicht einem Zauberer. Der Heimgekehrte lässt sich in der Nähe des Liebespaares nieder und widmet sich bald geheimnisvollen musikalischen Zauberkünsten, hauptsächlich auf der indischen Geige. Die Idee, in seine symphonische Dichtung eine Solovioline einzuführen, ist geradezu perfekt für Chausson. Indessen halten sich die Akzente sowohl von der italienischen Neorenaissance als auch von jeglichem billigen Orientalismus fern. Der Zauber bleibt rein melodisch und harmonisch – Chausson, ein wahrer Magier der Klänge, entwickelt eine wunderbare Klangfarbenpalette, während die Anlehnung an Turgenjews Erzählung nur ein programmatischer Vorwand ist. Nirgendwo spiegelt die Musik erotische Alpträume, smaragdgrüne Schlangen oder Zaubertränke wider, ganz zu schweigen von jener Art von „Inkubus“, in den der zurückgekehrte Freund sich bald verwandelt, und dessen Verzauberungen im Schoß der Schönheit,

die bis dahin kinderlos geblieben war, Gestalt annehmen in dem „Beben eines neuen, keimenden Lebens“ (Turgenjew). Sogar der stets zynische und neidische Debussy schrieb anerkennend: „Nichts ist träumerisch-zart anrührender als das Ende des „Poème“, in welchem die Musik jegliche Beschreibung, alles Anekdotenhafte außer Acht lässt und genau zu dem Gefühl wird, welches deren Emotion inspirierte“².

Während die meisten auf dieser CD von Virgil Boutellis-Taft vorgestellten Werke dem Bereich der Magie, Hexerei oder Zauberei angehören, stehen sie doch der Religion *per se* fern, mit Ausnahme von zwei Stücken, die auf jüdischen Ritualen basieren: Max Bruchs *Kol Nidrei*, mit dem diese Einspielung beginnt, sowie *Nigun* von Ernest Bloch. Das „Kol Nidre“ („alle Gelübde“ auf Aramäisch) ist ein Widerruf aller persönlichen oder religiösen Eide, Gelübde oder Versprechungen gegenüber Gott, die unwissentlich oder unüberlegt abgelegt wurden. Es wird dreimal am Vorabend von Jom Kippur rezitiert. Der gläubige Protestant Max Bruch hat hier aber kein echtes liturgisches Werk geschaffen; Kol Nidrei war 1880 von der jüdischen Gemeinde

2. In: Bulletin de la Société indépendante de musique, Januar 1913.

Liverpool in Auftrag gegeben worden, und der Komponist benutzte lediglich einige traditionelle Themen. Bruch schrieb seine Originalfassung für Solocello und Orchester, aber es ist durchaus möglich, die Solostimme der Violine anzuvertrauen, ohne dabei Verrat an der Musik zu begehen. Für die vorliegende Einspielung hat Virgil Boutellis-Taft die Partitur bearbeitet und dabei alle virtuosen, rein romantischen Effekte ausgeklammert sowie den gesamten Mittelteil gestrichen, dessen melodische Basis keinerlei Verbindung zu hebräischen Quellen aufweist. Stattdessen entschied er sich dafür, ganz im Geiste des ursprünglichen Kol Nidre, das Gebet ein drittes und letztes Mal zu wiederholen, so, wie es das jüdische Ritual vorschreibt. Auf diese Weise ist das Stück zu einer echten „Inkantation“ geworden.

Ernest Blochs *Nigun* ist das zweite und zentrale Stück seiner Triptychons *Baal-Shem – Drei Chassidische Stimmungen*, die ursprünglich 1923 für Violine und Klavier geschrieben und kurz darauf nach dem immensen Erfolg des Werkes vom Komponisten selbst orchestriert wurde. Dieser zentrale Teil ist so zu sagen der Schlussstein des Triptychons, und überhaupt wird *Nigun* oft unabhängig von den anderen beiden Teilen gespielt. Bloch ließ sich von dem

großen Rabbi Baal Shem Tov inspirieren, der im 18. Jahrhundert die chassidische Bewegung gründete. Durch Gesang, Tanz und Ekstase streben die Chassidim sich Gott anzunähern, da nach mystischer Anschauung Musik einen göttlichen Ursprung hat. *Nigun* ist der Mutter des Komponisten gewidmet und Ausdruck seiner spirituellen Suche nach dem hebräischen Geist, dieser komplexen, leidenschaftlichen und aufgeregten Seele, in seinen eigenen Worten. Alle Themen entstammen der jüdischen liturgischen Musik, die Bloch so gut kannte. In der Regel kommt das *Nigun* ohne Worte aus – also als reine Vokalise – oder, wenn Sprachliches verwendet wird, nur mit kurzen Sätzen, die der Thora oder anderen jüdischen Texten entnommen sind und in einer Art „Endloschleife“ wiederholt werden. Diese intensive und leicht deklamatorische Melodie erzielt einen rein hypnotischen Effekt.

Pjotr Tschaikowskys *Sérénade mélancolique* besitzt keinerlei religiösen Bezug und entstand 1875, nach seinem 1. Klavierkonzert op. 23 in b-Moll. Auch die *Sérénade mélancolique* steht in dieser etwas geheimnisvoll wirkenden Tonart. Der Komponist entwickelt ein sanftes russisches Thema, dessen fast hieratisches Wellenrauschen offensichtliche Verwandtschaft mit dem des

zweiten Satzes des Klavierkonzerts aufweist. Aber die beschwörende Atmosphäre der *Sérénade* liegt in der sanften Beharrlichkeit, mit der Tschaikowsky völlig unpompös die wenigen thematischen Zellen von einem Instrument aufs andere verlegt, wobei die Solovioline sozusagen die leitende Funktion übernimmt. Im etwas bewegteren Mittelteil kann die Violine in den virtuoserer Bereich ausweichen, bevor die hypnotischen Akzente des Anfangs wiederkehren und durch ihre unwiderstehliche Wiederholung den wandernden Geist dieses großartigen Werkes betonen.

Yumeji's Theme, das letzte Stück dieses Albums, hebt sich von der überwiegend romantischen Stimmung der anderen hier eingespielten Werke ab, abgesehen von der nicht klassifizierbaren barocken *Chaconne*. *Yumeji's Theme* ist Shigeru Umebayashis (geb. 1951) Soundtrack zu Wong Kar-wais Film *In the Mood for Love* entnommen. Umebayashis Karriere begann mit dem New Wave Rock, bevor er sich in der Welt des Films einen Namen machte. Seine einprägsamen, unablässig wiederkehrenden Themen passen hervorragend zu einem „Beschwörendes“ behandelnden Album. Und *Yumeji's Theme* erwähnt das eigentliche Objekt des Films: eine unerlaubte, unmögliche, eindringliche Liebe,

und die Violine kreist regelrecht „beschwörend“ um eine einzige Melodiezelle. Wie eine „Inkantation“ eben ...

Marc Trautmann

Bearbeitung: Hilla Maria Heintz



Qualifié par la critique de « violoniste hors pair », « au tempérament de feu », au « son intense, brillant, somptueux » et « à la virtuosité impressionnante », Virgil Boutellis-Taft mène une carrière de soliste et chambriste sur les grandes scènes internationales : Wigmore Hall, Philharmonie de Berlin, Cadogan Hall, Benaroya Hall, Kennedy Center, Carnegie Hall, Cammilleri Hall, Phillips Collection, Théâtre des Champs-Élysées, Salle Gaveau, Opéra de Tel Aviv... Il joue notamment avec le Royal Philharmonic Orchestra, le Dayton Philharmonic Orchestra, le Springfield Symphony Orchestra, l'Israel Chamber Orchestra Emeritus, le Sinfonia Varsovia.

Virgil est invité également à jouer dans de grands festivals internationaux dont Bowdoin, La Roque d'Anthéron, la Folle Journée, Les Moments Musicaux de la Baule, Les Violons de Légende, Clairvaux, Eilat et Red Sea-Valery Gergiev, Valdres, Prussia Cove.

Premier Prix du Conservatoire de Paris, Virgil a poursuivi sa formation à l'Académie Franz Liszt de Budapest, au Royal College of Music de Londres et à l'Université de Tel Aviv pour un post doc, dans le cadre de son « International Music Program ».

Durant son parcours, Virgil a travaillé avec des solistes et pédagogues tels que Michèle Auclair, Zakhar Bron, Ivry Gitlis, Ida Haendel, Schlomo Mintz, Igor Oistrakh, Haim Taub, Almita Vamos.

Parallèlement à l'étude du violon, Virgil a commencé le piano à 7 ans, avec la pianiste Fanny Raust, condisciple et partenaire de musique de chambre de Ginette Neveu.

Virgil joue le Domenico Montagnana « ex Régis Pasquier » Venise 1742, grâce à la générosité d'un mécène privé.

Hailed by critics as an "outstanding violinist", "of fiery temperament", with "intense, brilliant, sumptuous sound" and "impressive virtuosity", Virgil Boutellis-Taft performs as soloist and chamber musician in major international concert halls: Wigmore Hall, Berlin Philharmonic, Cadogan Hall, Benaroya Hall, Kennedy Center, Carnegie Hall, Cammilleri Hall, Phillips Collection, Théâtre des Champs-Élysées, Salle Gaveau, Tel Aviv Opera... and with orchestras such as the Royal Philharmonic Orchestra, the Dayton Philharmonic Orchestra, the Springfield Symphony Orchestra, the Israel Chamber Orchestra Emeritus, the Sinfonia Varsovia.

Virgil is also invited to play in major international festivals including Bowdoin, La Roque d'Anthéron, La Folle Journée, The Music Moments of La Baule, The Violins de Légende, Clairvaux, Eilat and Red Sea-Valery Gergiev, Valdres, Prussia Cove.

First Prize of the Paris Conservatory, Virgil continued his studies at the Franz Liszt Academy in Budapest, at the Royal College of Music in London and at the University of Tel Aviv for a post doc, as part of its "International Music Program".

During his career, Virgil has worked with soloists and pedagogues such as Michèle Auclair, Zakhar Bron, Ivry Gitlis, Ida Haendel, Schlomo Mintz, Igor Oistrakh, Haim Taub, Almita Vamos.

Parallel to the study of the violin, Virgil began the piano at age 7, with pianist Fanny Raust, classmate and chamber music partner of Ginette Neveu.

Virgil plays the Domenico Montagnana "ex Régis Pasquier" Venice 1742, on generous loan by an anonymous benefactor.

