



LIVE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

DEBUSSY

DUTILLEUX

RAVEL

MARISS JANSONS, CHIEF CONDUCTOR

DMITRY SITKOVETSKY, VIOLIN



After Debussy had cast off tonality in such an individual way (according to Pierre Boulez, one could rightly claim that the first awakenings of contemporary music had occurred with *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), he set out to tackle the problem of symphonic structure with *La mer, trois esquisses symphoniques*. With the hollowing out of the tonal dialectics of thematic material as a principle of creating structure, the foundation on which the symphony rested at the end of the nineteenth century had indeed also begun to crumble. Unlike Schoenberg, however, Debussy did not wish to invoke a new doctrine. Following this line of reasoning, he would thus have to go in search of a unique musical language, one to be applied perhaps only once, yet so effective that it could be 'understood' by others. Debussy would have to get it right the very first time, and that is precisely what he did. Besides embodying an entirely original musical language, *La mer* also uses unambiguous symphonic rhetoric. ♦ When he started working on *La mer* in 1903, Debussy, whose father had served in the marine infantry, wrote to his colleague André Messager from Bichain, in Burgundy, (that he had been destined for the fine life of a sailor and that it was only by chance that he was led away from it.) 'You perhaps do not know that I was destined for the fine life of a sailor and that it was only by chance that I was led away from it.' As a young man, Debussy himself had experienced danger on more than one occasion and had witnessed a storm on the coast of Brittany ; the memory of the sensation of fear had always stayed with him. 'It is a passionate feeling that I never before experienced – Danger! It is not unpleasant. One lives!' To Messager, incidentally, he relativised, 'You will say that the ocean doesn't wash the hills of Burgundy and that what I am doing might be like painting a landscape in a studio.' Indeed, Debussy tried in *La mer* – despite the literary titles of the sketches – not so much to tell a story but to 'paint the sea in sound'. The idea of parallels existing between painting and music were prevalent at the time. Camille Mauclair wrote in *La Peinture musicienne et la fusion des arts* (1902), 'Claude Monet's admirable landscapes are simply symphonies of luminous waves, and Mr Debussy's music, based not on a succession of themes but on the comparative power of the sounds in themselves, has remarkable similarities to those paintings. It is Impressionism in patches of sound.'

Impressionism was, in fact, well past its peak by that time; interestingly enough, Debussy chose work by the Japanese artist Hokusai, whom Van Gogh and Gauguin admired, to adorn the cover of the score. Compared with an Impressionistic work such as *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *La mer*, like the Japanese prints, has a more accentuated structure and wilder – 'fauvist' – colours. ♦ The image of the sea can be brought into relation not only with the static, intangible harmonies in Debussy's music, but also with the fast-moving figures repeated as if swirling in a whirlpool, or even the long-held 'pedal points' expressing the calm of the waves. In this way, the first movement portrays the sun slowly climbing above the horizon and the sea coming to life, with the famous 'melting' melody just before the climax at the end – a unique combination of alto oboe and cello – depicting the midday heat. Changing tonalities can be distinguished, but, owing to the lack of tonic in the chords, only a vague feeling of forward motion remains without the slightest tonal development. With its abstract interplay of lines (and its title), the second movement looks ahead to Debussy's *Jeux* (1912), the very first 'cubist' piece of music. Within the overall symphonic structure of the work, one could describe this 'play of the waves' as a scherzo. The triptych is concluded with the tempestuous dialogue of the wind and the sea, in which the drama of the first movement and certain motifs return, but without resulting in formal symmetry. It is no exaggeration to say that *La mer* ushered in a new symphonic style.

Henri Dutilleux *L'Arbre des songes*

Henri Dutilleux belongs to that generation of composers who are virtually impossible to place, having embarked on their careers right before the Second World War broke out. After a slowdown in the 1930s, the modernisation of French musical life, initiated by Debussy, now came to a complete standstill. Dutilleux was too young to align himself with Messiaen and *La Jeune France*. After the war, a somewhat younger generation of composers quickly came to power under the leadership of the radical Pierre Boulez. Dutilleux maintained his isolated position, which in retrospect proved a boon to his career. Today, he is considered one of the most original voices in twentieth-century music. Dutilleux developed a style unrelated to any tonal system or school, a style in which intuitive processes play an important role. It is based on a typically French existential world view: all his

works are rooted in the mystery of existence. ♦ Subscribing to the Proustian idea of artistic creation as *croissance progressive*, continuous growth from a single source, Dutilleux turned away from traditional multi-movement symphonic forms. His central tenet became the principle of metamorphosis, the gradual process of transformation in different stages. In *L'Arbre des songes*, the four main sections are joined by three interludes in which earlier elements return with an altered structure, thus in turn forming the basis for what follows. Pauses between the various sections are strictly forbidden. The entire work forms an organic whole – one that in this case is modelled on a growing tree, starting at the roots and ending in leafy branches. Dutilleux initially wanted to call this violin concerto 'Brocéliande'. ♦ A second philosophical idea is connected to the work – one that states that every perception of a phenomenon is merely a snapshot of an intangible 'true form'. That is why Dutilleux's musical motifs never have a definite form but serve as the basis for other, new developments. In this continuing development, he uses recognisable pivot notes – without further tonal significance – like a Proustian *aide-mémoire* or other points of reference for musical memory. ♦ Dutilleux had no wish to write a traditional concerto in which the soloist is pitted against the orchestra. The solo part is fully integrated into the overall orchestral structure. The third interlude is based on the violinist's warm-up exercise. In the French tradition, *timbre* is a very specific and structural element in the work. The whole composition has a unique 'ringing' quality to it owing to the use of chimes, antique cymbals, vibraphone, piano/celesta, harp and cimbalom. As the work progresses, their role becomes increasingly important. Debussy was one of the first composers to include the cimbalom in the orchestra in his orchestral arrangement of *La plus que lente* (1910). Here, as in his next orchestral work *Mystère de l'instant*, Dutilleux has used the instrument sparingly like an expensive spice. ♦ Back in 1946, the Royal Concertgebouw Orchestra, conducted by Eduard van Beinum, performed one of Dutilleux's short early works, followed in 1953 by his First Symphony (1951). The orchestra's performances of the Second Symphony in 1960 and *Métaboles*, the third key symphonic work in Dutilleux's *œuvre*, in 1966 were given soon after both world premieres. Since then, the orchestra has maintained its close relationship with the French master.

Ravel *La valse*

Although Debussy was an important model for Ravel, particularly in the beginning (Romain Rolland described him in 1904 as being 'plus Debussyste que Debussy'), these two composers, so often associated with each other, are strikingly different, mainly because of their contrasting characters. Debussy could be likened to an alchemist who opens his laboratory to inspection even when sometimes failing to produce pure gold. Ravel was a kind of diamond merchant who presented only those gems he had cut to perfection. Debussy blurs the lines between music, literature and the visual arts. Ravel, on the other hand, admired Mozart, and he shared his opinion that 'there is nothing that music cannot undertake, or dare, or portray, provided it always remains music.' ♦ *La valse* is one such piece cut to pure perfection. The work owes its origin to Diaghilev's idea for a ballet based on the theme of Vienna. The plan was not realised because of the outbreak of the First World War, and when Ravel ended up completing the work in 1919, it hardly reflected the city in its present state. A homage seemed unfitting, and the French saw *La valse* as a caricature of old Vienna. Diaghilev ultimately rejected the work as unsuitable for a ballet, but a hint of the scenario can still be found in the score: 'Through whirling clouds, waltzing couples may be faintly distinguished. The clouds gradually scatter; one sees an immense hall filled with a swirling throng... An imperial court, about 1855.' Premiered under the title *Poème chorégraphique pour orchestre* in Vienna in 1920, *La valse* has remained a major showpiece in the orchestral repertoire ever since.

Mark van Dongen

Mariss Jansons

Mariss Jansons was appointed as the Royal Concertgebouw Orchestra's sixth chief conductor in September 2004. From 1988, he had appeared on many occasions as a guest conductor in Amsterdam. Latvian by birth and a resident of St Petersburg, Jansons won great international acclaim for his exceptional achievements as music director of the Oslo Philharmonic Orchestra from 1979 to 2000. He then went on to become music director of the Pittsburgh Symphony Orchestra, which also gained widespread recognition during his tenure. ♦ Born in Riga, Jansons moved to Leningrad at the age of thirteen, studying violin, piano and orchestral conducting at the conservatory there. He went on to study with

Hans Swarowsky in Vienna and Herbert von Karajan in Salzburg in 1969, winning the International von Karajan Foundation Competition in Berlin two years later. In 1973, Jansons was appointed Mravinsky's assistant with the St Petersburg orchestra, which Jansons's father Arvid had also conducted. Jansons was appointed music director of the Bavarian Radio Symphony Orchestra in Munich in September 2003, a post he combines with his work with the Royal Concertgebouw Orchestra. ♦ Jansons has received various national distinctions for his achievements, including the Star of the Royal Norwegian Order of Merit, conferred on him by His Majesty King Harald V of Norway. He is also an honorary member of the Royal Academy of Music in London and the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

Dmitry Sitkovetsky

Dmitry Sitkovetsky was born in Azerbaijan, trained in Moscow and continued his studies at the Juilliard School of Music in New York. Sitkovetsky has performed with leading orchestras throughout the world, collaborating with such conductors as Claudio Abbado, Herbert Blomstedt, Charles Dutoit, Mariss Jansons and Wolfgang Sawallisch. He makes regular guest appearances at major festivals and has headed festivals himself in Finland, Sweden, Azerbaijan, Seattle and Tuscany. ♦ Sitkovetsky founded the New European Strings Chamber Orchestra and has won acclaim for his arrangements of various well-known compositions for string orchestra. He performs and conducts contemporary music on a regular basis, having premiered violin concertos written for him by Shchedrin, Cascken, Meyer and Corigliano. In addition, Sitkovetsky has been active as a conductor since 1990. He was appointed principal conductor of the Greensboro Symphony Orchestra in the 2003–4 season after having served as principal conductor of the Ulster Orchestra, among others.

Translation: Josh Dillon

Après avoir tenté de mettre de côté de façon très personnelle la tonalité – selon Pierre Boulez, le Prélude à l'après-midi d'un faune (1894) témoigne déjà de l'éveil de la musique moderne –, Debussy s'attela au problème de la structure symphonique en composant *La mer*, trois esquisses symphoniques. Avec l'érosion de la dialectique tonale des thèmes comme principe créateur de la structure, la symphonie avait en effet perdu son assise vers la fin du dix-neuvième siècle. Comme Debussy ne voulut pas se baser sur une nouvelle doctrine contrairement à Schönberg, il dut tenter de mettre au point un langage musical complètement personnel – voire même unique – assez efficace pour pouvoir être 'compris' par les autres et atteindre immédiatement son but. Et il y parvint : *La mer* comprend, outre un langage musical absolument original, une rhétorique symphonique particulièrement claire. ♦ Debussy – fils de marin – commença à travailler à *La mer* en 1903 à Bichain en Bourgogne. Il écrivit alors à André Messager qu'il était destiné à avoir une belle vie de marin mais que le hasard en décida autrement. Alors qu'il était encore jeune homme, Debussy navigua en effet et essuya une tempête le long des côtes bretonnes. Jamais il n'oublia le souvenir de cette sensation de danger. Il s'expliqua à Messager tout en relativisant ses propos : 'Vous me direz que l'océan ne baigne pas précisément les coraux bourguignons...! Et cela pourrait bien ressembler aux paysages d'atelier ». Dans *La mer*, Debussy essaya plus de 'dépeindre la mer avec des sons' que de raconter une histoire malgré le caractère littéraire des titres choisis. L'idée de parallèles entre l'art de la peinture et celui de la musique était très actuelle. Dans la *Peinture musicienne* et la *fusion des arts* (1902), Camille Mauclair écrivit ce qui suit : 'Les admirables paysages de Claude Monet ne sont pas autre chose que des symphonies d'ondes lumineuses; et la musique de M. Debussy, fondée, non sur l'enchaînement de motifs, mais sur la puissance comparée des sons en eux-mêmes, se rapproche singulièrement de ces tableaux; c'est un impressionnisme de taches sonores ». En réalité les beaux jours de l'impressionnisme appartenaient déjà au passé depuis longtemps, et Debussy choisit curieusement comme illustration de la couverture de sa partition une œuvre de l'artiste japonais Hokusai qu'admirèrent Van Gogh et Gauguin. Par rapport à une œuvre musicale impressionniste telle que le Prélude à l'après-midi d'un faune, *La mer*, tout comme l'illus-

tration japonaise, possède une structure plus accentuée et des couleurs 'fauves' plus sauvages. ♦ L'image de la mer doit certes être mise en relation avec les harmonies statiques, insaisissables, de la musique de Debussy, mais aussi avec ses figures de notes rapides répétées comme dans un tourbillon ou avec ces longues 'pédales' qui expriment le calme des vagues. Le premier mouvement dépeint ainsi l'ascension lente du soleil au-dessus de l'horizon et fait entendre, peu avant le climax de la fin, cette célèbre mélodie 'en fusion' - association remarquable du haut-bois alto et du violoncelle exprimant la chaleur des heures de midi. Des tonalités divergentes peuvent être distinguées mais du fait de l'absence des sons fondamentaux dans les accords, il ne reste plus qu'un sentiment confus de propulsion en avant, sans aucun développement tonal. Le deuxième mouvement annonce avec le jeu abstrait de ses lignes (et son titre!) une œuvre plus tardive de Debussy: *Jeux* (1912), que l'on peut considérer comme la première œuvre musicale cubiste. Au sein de la structure symphonique globale, ce 'jeu des vagues' pourrait être décrit comme un scherzo. Le triptyque est conclu par le dialogue tumultueux du vent et de la mer, dans lequel réapparaît le drame du premier mouvement mais aussi certains motifs, sans que l'on puisse parler de symétrie formelle. Il ne serait pas exagéré de dire qu'avec *La mer* un nouveau style symphonique fut inauguré.

Henri Dutilleux *L'Arbre des songes*

Henri Dutilleux appartient à cette génération de compositeurs presque insituables qui commencèrent leur carrière juste avant le début de la deuxième guerre mondiale. La modernisation de la vie musicale française engagée par Debussy, après un ralentissement dans les années trente, s'immobilisa entièrement. Dutilleux était trop jeune pour se sentir lié à l'esthétique de Messiaen et du Groupe Jeune France. Après la guerre, le pouvoir fut rapidement entre les mains d'une génération de compositeurs tout juste un peu plus jeunes, sous la direction du radical Pierre Boulez : Dutilleux conserva sa position isolée. Cela ne lui fit pas tort puisque sa voix est à présent considérée comme l'une des plus originales du vingtième siècle. Dutilleux développa un style qui ne fut tributaire d'aucun système tonal, d'aucune école, dans lequel l'intuition joua un grand rôle. La base de ce style consiste en une vision de la vie existentielle typiquement française : toutes ses œuvres prennent leur source dans le mystère de l'existence. ♦ Partant de l'idée

'proustienne' de la création artistique vue comme une 'croissance progressive », un développement constant à partir d'une seule origine, il abolit les formes symphoniques en plusieurs parties issues de l'histoire de la musique occidentale. Le principe de la métamorphose, de la modification progressive en divers stades, devint central. Dans l'Arbre des songes, les quatre sections centrales sont reliées par trois interludes dans lesquels on assiste au retour d'éléments entendus précédemment avec une structure différente ; ceux-ci servent à leur tour de point de départ pour ce qui suit. Les pauses entre les sections sont abolies. Toute la composition constitue un tout organique, ici relié au modèle de l'arbre qui croît de ses racines puis des branches qui donnent naissance aux feuilles. Dutilleux voulut initialement intituler ce concerto pour violon 'Brocéliande ». ♦ Une deuxième idée philosophique en découle : chaque observation d'un phénomène ne met en lumière qu'un aspect éphémère de son état 'véritable' et insaisissable. C'est la raison pour laquelle, chez Dutilleux, un motif n'a jamais de forme définitive mais est toujours le point de départ d'un nouveau développement. Dans ce développement continu, il utilisa des aides mémoire à la manière de Proust : sons pivots reconnaissables – sans autre signification tonale – ou autres points de référence pour mémoire musicale. ♦ Dutilleux ne voulut pas composer de concerto traditionnel opposant un soliste et un orchestre. La partie soliste est entièrement intégrée à la structure orchestrale globale. Il basa le troisième interlude sur le rituel de l'échauffement du violoniste. Dans la lignée de la tradition française, le timbre constitue un élément très spécifique et structurel de l'œuvre. L'utilisation de chimes, cymbales antiques, vibraphone, piano/célesta, harpe et cymbalum donne à toute la partition un contour 'strident' très particulier. Le rôle de ces instruments devient de plus en plus dominant au fur et à mesure de la progression de l'œuvre. Avec son orchestration de La plus que lente (1910), Debussy fut un des premiers à donner une place au cymbalum dans l'orchestre. Dutilleux utilisa cet instrument avec parcimonie, comme dans son œuvre orchestrale suivante, Mystère de l'instant, à la manière d'un précieux condiment. ♦ En 1946, sous la direction d'Eduard van Beinum, l'Orchestre Royal du Concertgebouw a joué une brève œuvre de jeunesse de Dutilleux. Dès 1953, il a interprété sa Première symphonie composée en 1951. L'orchestre a donné ensuite en concert sa Deuxième symphonie, puis Métaboles, troisième œuvre symphonique clé de Dutilleux, respectivement en 1960 et 1966, peu après

leur création mondiale. L'orchestre a entretenu de bonnes relations avec le compositeur et ce dernier est venu à diverses reprises entendre son œuvre à Amsterdam.

Ravel *La valse*

Même si Debussy, surtout au début, fut un grand exemple pour Ravel – Romain Rolland le trouva en 1904 'plus debussyste que Debussy' – des divergences sensibles séparent ces deux compositeurs si souvent mis en relation l'un avec l'autre. Elles proviennent principalement de leurs caractères contraires. Debussy était un alchimiste qui laissait son laboratoire ouvert aux regards même lorsqu'il échouait parfois à produire de l'or pur. Ravel était une sorte de diamantaire qui ne présentait que ses pierres précieuses taillées à la perfection. Chez Debussy, les limites entre la musique, la littérature et les arts plastiques s'estompent. Ravel en revanche admirait Mozart et il partageait avec lui l'avis que 'la Musique peut tout entreprendre, tout oser et tout peindre, pourvu qu'elle reste enfin et toujours la Musique ». ♦ La valse est une œuvre musicale de cette veine, taillée à la perfection. Elle doit son origine à l'idée qu'eut Diaghilev d'un ballet ayant 'Vienne' comme thème. Ce projet fut abandonné avec le déclenchement de la première guerre mondiale. Lorsque l'œuvre vit le jour en 1919, les relations avec la capitale autrichienne étaient extrêmement perturbées et un hommage semblait peu à sa place. Les Français virent en La valse une caricature de la Vienne d'antan. Diaghilev trouva l'œuvre finalement inadaptée et renonça à en faire un ballet. La partition comprend cependant encore une suggestion de scénario. 'Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu ; on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante (...) une cour impériale vers 1855.' La valse, 'poème chorégraphique pour orchestre », fut créée en 1920 à Vienne et fait depuis partie des œuvres de parade du répertoire pour orchestre.

Mark van Dongen

Mariss Jansons

En septembre 2004, Mariss Jansons fait son entrée dans l'histoire de l'Orchestre Royal du Concertgebouw comme sixième chef principal. Depuis 1988, il est fréquemment possible de l'entendre à Amsterdam comme chef invité. Jansons, letton de naissance, domicilié à Saint-Petersbourg, est de 1979 à 2000 chef principal de

l'Orchestre Philharmonique d'Oslo qui atteint sous sa baguette un niveau international. Il est ensuite nommé directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Pittsburgh qui acquiert aussi grâce à lui une grande renommée. ♦ Né à Riga, Jansons s'installe à l'âge de treize ans dans l'ancienne Leningrad. Il fait des études de violon, de piano et de direction d'orchestre au conservatoire de cette ville. En 1969, il poursuit ses études à Vienne auprès de Hans Swarowsky et à Salzbourg auprès de Herbert von Karajan. Deux ans plus tard, il remporte le Concours Herbert von Karajan à Berlin. En 1973, Jansons devient assistant de Mravinski à l'orchestre de Saint-Petersbourg, orchestre dirigé également par son père, Arvid Jansons. Depuis septembre 2003, il est chef principal de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise à Munich, activité qu'il mène parallèlement à ses fonctions auprès de l'Orchestre Royal du Concertgebouw. ♦ Pour ses mérites, Mariss Jansons reçoit diverses distinctions honorifiques nationales telles que La Croix du Mérite du roi Harald de Norvège, et sa nomination comme membre de la Royal Academy of Music de Londres et de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne. En mai 2006, le président de Lettonie le décore de l'Ordre des Trois Étoiles, la plus haute distinction de ce pays.

Dmitry Sitkovetsky

Né en Azerbaïdjan, Dmitri Sitkovetsky commence ses études à Moscou puis les poursuit à la Juilliard School of Music de New York. Sitkovetsky se produit en soliste avec des orchestres de premier plan dans le monde entier sous la direction de chefs d'orchestre tels que Claudio Abbado, Herbert Blomstedt, Charles Dutoit, Mariss Jansons et Wolfgang Sawallisch. Il est régulièrement invité par festivals prestigieux et dirige des festivals en Finlande, en Suède, en Azerbaïdjan, à Seattle et en Toscane. ♦ Dmitri Sitkovetsky, fondateur du New European Strings Chamber orchestra, est connu comme arrangeur de diverses compositions célèbres pour orchestre à cordes. Il joue et dirige régulièrement des œuvres de musique contemporaine. Il assure ainsi la création de concertos composés pour lui par Sjtsjedrin, Casken, Meyer et Corigliano. Depuis 1990, Dmitri Sitkovetsky est également actif comme chef d'orchestre. Depuis la saison 2003-2004, il est chef principal de l'Orchestre Symphonique de Greensboro. Il dirigeait auparavant notamment l'Orchestre d'Ulster.

Traductions: Clémence Comte

Claude Debussy *La mer*

Nachdem Debussy auf höchstpersönliche Weise die Tonalität zur Seite geschoben hatte – Pierre Boulez zufolge kann man zu Recht sagen, dass die moderne Musik schon im Prélude à l'après-midi d'un faune (1894) erwacht war –, stürzte er sich mit *La mer*, trois esquisses symphoniques auf das Problem der symphonischen Struktur. Mit der Aushöhlung der tonalen Dialektik von Themen als strukturschaffendem Prinzip war gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts schließlich auch die Symphonie durch ihre Fundamente eingebrochen. Debussy wollte sich – im Gegensatz zu Schönberg – nicht auf eine neue Doktrin einlassen. Wer diesem Gedankengang folgt, muss sich auf die Suche nach einer ganz eigenen – möglicherweise einmaligen – Tonsprache begeben, die aber so wirksam sein muss, dass sie von anderen 'verstanden' werden kann. Sie muss absolut zielsicher sein. Und Debussy traf: *La mer* verfügt neben einer absolut ursprünglichen Tonsprache auch über eine deutliche symphonische Rhetorik. ♦ Als er 1903 an *La mer* begann, schrieb Debussy – Sohn eines Mitglieds der Marine – an seinen Kollegen André Messager aus Bichain in der Bourgogne: 'Es war mir vorbestimmt, das schöne Leben eines Seemanns zu führen, aber der Zufall bestimmte es anders'. Als junger Mann war Debussy selbst zur See gefahren und hatte vor der Küste der Bretagne einen Sturm erlebt. Die Erinnerung an das Gefühl der Gefahr hatte ihn niemals mehr verlassen: 'Es ist ein leidenschaftliches Gefühl, das ich vorher noch nie erfahren habe – Gefahr! Es ist nicht unangenehm. Man lebt!' Gegenüber Messager erklärte er übrigens relativierend: 'Sie werden mir sagen, dass der Ozean nicht direkt die Hügel der Bourgogne umspült, und das könnte durchaus der Landschaftsmalerei in einem Atelier gleichen.' Tatsächlich hat Debussy in *La mer* – trotz der literarischen Titel – nicht direkt versucht, eine Geschichte zu erzählen, als vielmehr das Meer 'in Klängen zu malen'. Die Idee der Parallelen zwischen Malerei und Musik war sehr aktuell. In *La Peinture musicale et la fusion des arts* (1902) (die musikalische Malerei und die Verschmelzung der Künste) schrieb Camille Mauclair: 'Die Landschaften von Claude Monet sind im Grunde Symphonien leuchtender Wogen, und die Musik des Monsieur Debussy, die nicht auf einer Folge von Themen beruht, sondern auf den spezifischen Eigenschaften der Klänge selbst, hat bemerkenswerte Übereinstimmungen mit diesen Gemälden. Sie ist

Impressionismus in Klangstrichen.' Im Grunde war die Blütezeit des Impressionismus damals schon lange vorüber, und Debussy wählte für den Umschlag der Partitur bemerkenswerterweise ein Bild des japanischen Künstlers Hokusai, der von Van Gogh und Gauguin bewundert wurde. Im Verhältnis zu einem impressionistischen Musikwerk wie *Prélude à l'après-midi d'un faune* hat *La mer*, ebenso wie die japanischen Bilder, eine stärker akzentuierte Struktur und wildere – 'fauvistische' – Farben. ♦ Das Bild des Meeres ist in ein Verhältnis zu setzen zu den statischen, ungreifbaren Zusammenklängen in Debussys Musik, aber auch zu den wie in einem Strudel wiederholten schnellen Notenfiguren oder gerade lang angehaltenen 'Pedaltönen', welche die Ruhe der Wellen ausdrücken. So schildert der erste Satz, wie die Sonne langsam über den Horizont steigt und das Meer zum Leben erwacht, mit unmittelbar vor dem Höhepunkt am Ende der berühmten 'schmelzenden' Melodie – eine außergewöhnliche Kombination von Englischhorn und Cello –, in der die Hitze der Mittagsstunde ausgedrückt wird. Es lassen sich wechselnde Tonalitäten unterscheiden, aber da die Grundtöne der Akkorde fehlen, bleibt nichts, als ein unbestimmtes Gefühl des Vorwärtsdrängens ohne irgendeine tonale Entwicklung. Der zweite Satz weist in seinem abstrakten Linienspiel (und im Titel!) voraus auf Debussys *Jeux* (1912), in dem man wohl das erste kubistische Musikwerk erkennt. Innerhalb der symphonischen Gesamtstruktur könnte dieses 'Spiel der Wellen' als ein Scherzo beschrieben werden. Das Triptychon wird abgeschlossen mit dem stürmischen Dialog des Windes und des Meeres, in dem außer der Dramatik des ersten Satzes auch bestimmte Motive zurückkehren, ohne dass eine formelle Symmetrie entsteht. Es ist keineswegs übertrieben, wenn man behauptet, dass mit *La mer* ein neuer symphonischer Stil eingeführt wurde.

Henri Dutilleux *L'Arbre des songes*

Henri Dutilleux gehört zur nur schwer einzuordnenden Generation von Komponisten, deren Laufbahn unmittelbar vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges begann. Die durch Debussy eingeläutete Modernisierung der französischen Musik kam nach einer Verzögerung in den dreißiger Jahren jetzt ganz zum Stillstand. Dutilleux war zu jung, um Anschluss zu finden bei Messiaen in 'La jeune France'. Nach dem Krieg ging die Macht schon bald wieder über auf eine

eben etwas jüngere Generation von Komponisten unter der Leitung des radikalen Pierre Boulez: Dutilleux behielt seine isolierte Position. Das hat ihm, im Nachhinein betrachtet, nicht geschadet, denn inzwischen wird er als eine der eigenständigsten Stimmen in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts anerkannt. Dutilleux entwickelte einen Stil, der keinem Tonsystem und keiner Schule tributpflichtig ist und in dem intuitive Prozesse eine große Rolle spielen. Die Basis ist eine typisch französische existenzialistische Weltanschauung: alle seine Werke wurzeln im Mysterium der Existenz. ♦ Ausgehend von der Proust'schen Idee der künstlerischen Schöpfung als ein 'croissance progressive', ein ständiges Wachsen aus einem einzigen Ursprung heraus, schaffte er die überlieferten mehrteiligen symphonischen Formen ab. Das Prinzip der Metamorphose, der allmählichen Änderung in verschiedene Stadien, wurde zentral gestellt. In *L'Arbre des songes* werden die vier Hauptsätze verbunden durch drei Interludes, in denen frühere Elementen mit einer veränderten Struktur zurückkehren, und so bilden diese wieder den Ausgangspunkt für das, was folgen wird. Pausen zwischen den Sätzen sind von Übel. Das ganze Werk bildet eine organische Einheit, in diesem Fall verbunden mit dem Muster eines aus den Wurzeln wachsenden Baumes mit schließlich in Blättern erwachsenden Verzweigungen. Ursprünglich hatte Dutilleux diesem Violinkonzert den Namen 'Brocéliande' geben wollen. ♦ Damit verbunden ist ein zweiter philosophischer Gedanke: dass jede Wahrnehmung eines Phänomens nur eine Momentaufnahme der ungreifbaren 'wahren Gestalt' ist. Deshalb hat bei Dutilleux ein musikalisches Motiv nie eine definitive Form, sondern es ist stets der Ausgangspunkt für eine wieder neue Entwicklung. Als Proust'sches 'aide-mémoire' verwendet er in dieser fortschreitenden Entwicklung erkennbare Mitteltöne – ohne weitere tonale Bedeutung – oder sonstigen Referenzpunkten für das musikalische Gedächtnis. ♦ Ein traditionelles Konzert mit dem Solisten als Gegenspieler des Orchesters wollte Dutilleux nicht schreiben. Die Solopartie ist ganz in die gesamte Orchesterstruktur integriert. Das dritte Interlude basierte er auf dem Aufwärmungsritual des Geigers. Gemäß französischer Tradition bildet die Klangfarbe ein ganz spezifisches und strukturelles Element des Werks. Die ganze Partitur ist versehen mit einer spezifischen 'schellenden' Kontur durch die Verwendung von Chimes, Cymbales antiques, Vibraphon, Klavier/Celesta, Harfe und Cymbalom. Je weiter das Werk fortschreitet, wird ihre Rolle immer wichtiger.

Debussy hatte als einer der ersten dem Cimbalom einen Platz im Orchester zugewiesen in seiner Orchestrierung von *La plus que lente* (1910). Dutilleux hat das Instrument, ebenso wie in seinem folgenden Orchesterwerk *Mystère de l'instant*, sparsam eingesetzt, wie ein kostbares Gewürz. ♦ Das Königliche Concertgebouw Orchester spielte bereits 1946 unter der Leitung von Eduard van Beinum ein kurzes Jugendwerk von Dutilleux, und seine Erste Symphonie von 1951 stand schon 1953 auf den Pulten. Auch die Ausführungen der Zweiten Symphonie im Jahre 1960 und der *Métaboles*, des dritten symphonischen Schlüsselwerks aus Dutilleux' *Œuvre*, im Jahre 1966 folgten kurz nach den jeweiligen Uraufführungen. Seither hat das Orchester die enge Verbindung gepflegt, und der französische Meister kam mehrfach nach Amsterdam, um seine Werke zu hören.

Ravel *La valse*

Obwohl Debussy, vor allem zu Beginn, ein großes Vorbild für Ravel war - Romain Rolland fand ihn 1904 'plus Debussyiste que Debussy' - gibt es zwischen diesen so oft miteinander in Verband gebrachten Komponisten auffällige Unterschiede. Diese ergeben sich vor allem aus ihren gegensätzlichen Charakteren. Debussy war ein Alchemist, der einen unverhüllten Einblick in sein Laboratorium zuließ, selbst dann, wenn es ihm zuweilen misslang, reines Gold herzustellen. Ravel war eine Art von Diamantenschleifer, der nur seine bis zur Vollkommenheit geschliffenen Edelsteine zeigte. Bei Debussy verschwimmen die Grenzen der Musik, der Literatur und der bildenden Künste. Ravel dagegen bewunderte Mozart und teilte dessen Meinung, es genüge, dass die Musik alles vollbringen, wagen und porträtieren könne, vorausgesetzt, dass sie schließlich und stets Musik bleibe. ♦ Ein solches zur Vollkommenheit geschliffenes reines Musikstück ist *La valse*, dessen Entstehen zurückgeht auf eine Idee von Diaghilew zu einem Ballet mit 'Wien' als Thema. Durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde dieser Plan nicht verwirklicht, und als das Werk im Jahre 1919 doch noch entstand, war das Verhältnis zur österreichischen Hauptstadt erheblich gestört. Eine Hommage erschien nicht angebracht, und die Franzosen sahen in *La valse* eine Karikatur des alten Wien. Diaghilew erschien das Werk schließlich nicht für ein Ballett geeignet, aber eine Andeutung zur Choreographie findet sich noch in der Partitur: 'Zwischen wirbelnden Nebelschwaden tauchen Walzer tanzende Paare auf. Sie breiten sich aus und

ein enormer Ballsaal voller Menschen wird sichtbar (...) ein kaiserlicher Hof um 1855 herum.' *La valse* wurde 1920 als 'Poème chorégraphique pour orchestre' in Wien uraufgeführt und gehört seitdem zu den Paradestücken des Orchesterrepertoires.

Mark van Dongen

Mariss Jansons

Mariss Jansons machte im September 2004 seine Aufwartung als sechster Chefdirigent in der Geschichte des Königlichen Concertgebouw Orchesters. Seit 1988 war er schon häufig als Gastdirigent in Amsterdam. Jansons, Lette von Geburt und wohnhaft in Sankt Petersburg, war von 1979 bis 2000 Chefdirigent des Osloer Philharmonischen Orchesters, das er auf internationales Niveau führte. Danach war er Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra, das er ebenfalls zu großem Ansehen brachte. ♦ Geboren in Riga, zog Mariss Jansons im Alter von dreizehn Jahren in das damalige Leningrad. Jansons studierte hier am Konservatorium Violine und Klavier. Im Jahre 1969 setzte er sein Studium in Wien fort bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan. Zwei Jahre später gewann er den Herbert-von-Karajan-Wettbewerb in Berlin. Mariss Jansons wurde 1973 Assistent von Mrawinski beim Orchester von Sankt Petersburg, dem Orchester, bei dem auch sein Vater Arvid Dirigent war. Seit September 2003 ist er Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks in München, eine Tätigkeit, die er mit der beim Königlichen Concertgebouw Orchester kombiniert. ♦ Für seine Verdienste erhielt Mariss Jansons mehrere nationale Auszeichnungen, wie das Verdienstkreuz von König Harald von Norwegen und die Mitgliedschaft der Royal Academy of Music in London und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Im Mai 2006 erhielt er vom lettischen Präsidenten den Orden der Drei Sterne, die höchste Auszeichnung des Landes.

Dmitry Sitkowetsky

Dmitry Sitkowetsky wurde in Aserbeidschan geboren, studierte in Moskau und setzte sein Studium fort an der Juilliard School of Music in New York. Sitkowetsky spielte als Solist mit führenden Orchestern der ganzen Welt unter der Leitung von Dirigenten wie Claudio Abbado, Herbert Blomstedt, Charles Dutoit, Mariss Jansons und Wolfgang Sawallisch. Er ist regelmäßig zu Gast auf den großen

Festivals, und er war Festivalleiter in Finnland, Schweden, Aserbeidschan, Seattle und in der Toskana. ♦ Dmitry Sitkowetsky ist Gründer des New European Strings Chamber Orchestra, und er ist bekannt als Bearbeiter verschiedener bekannter Kompositionen für Streichorchester. Er spielt und dirigeert regelmäßig zeitgenössische Musik. So spielte er die Uraufführungen der für ihn komponierten Violinkonzerte von Schtschedrin, Casken, Meyer und Corigliano. Seit 1990 ist Dmitry Sitkowetsky auch als Dirigent tätig. Seit Beginn der Saison 2003-2004 ist er Chefdirigent des Greensboro Symphony Orchestra, zuvor leitete er onder andere das Ulster Orchestra.

Übersetzungen: Erwin Peters

Claude Debussy *La mer*



Nadat Debussy op hoogstpersoonlijke wijze de tonaliteit terzijde had geschoven – volgens Pierre Boulez kan men met recht zeggen dat al in *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de moderne muziek ontwaakt was – stortte hij zich met *La mer*, *trois esquisses symphoniques* op het probleem van de symfonische structuur. Met de uitholling van de tonale dialectiek van thema's als structuurscheppend principe was tegen het eind van de negentiende eeuw immers ook de symfonie door haar fundamenteën gezakt. Debussy wilde zich – in tegenstelling tot Schönberg – niet baseren op een nieuwe doctrine. Wie deze gedachtegang volgt moet op zoek naar een geheel eigen – wellicht éénmalige – toontaal, die wel zo effectief dient te zijn dat deze door anderen 'verstaan' kan worden. Het moet in één keer raak zijn. En Debussy tróf doel: *La mer* bezit behalve een volstrekt oorspronkelijke toontaal ook een duidelijke symfonische retorica. ♦ Toen hij in 1903 aan *La mer* begon, schreef Debussy – zoon van een marineman – aan zijn collega André Messager vanuit Bichain in de Bourgogne (dat hij was voorbestemd om het mooie leven van een zeeman te leiden, maar het toeval had anders bepaald): 'Ik was voorbestemd het mooie leven van een zeeman te leiden, maar het toeval bepaalde anders'. Als jongeman had Debussy zelf gevaren en voor de kust van Bretagne een storm meegemaakt en de herinnering aan de sensatie van gevaar was hem altijd bijgebleven: 'Het is een gepassioneerd gevoel dat ik nooit eerder heb ervaren – Gevaar! Het is niet onaangenaam. Men leeft!' Tegenover Messager verklaarde hij overigens relativerend: 'Je zult zeggen dat de oceaan nu niet bepaald de heuvels van de Bourgogne lijkt en dat wat ik doe zoiets is als landschapsschilderen in een studio.' Inderdaad heeft Debussy in *La mer* – ondanks de literaire titels – niet zozeer geprobeerd een verhaal te vertellen als wel de zee 'in klanken te schilderen'. Het idee van de parallellen tussen schilderkunst en muziek was erg actueel. In *La Peinture musicienne et la fusion des arts* (1902) schreef Camille Mauclair: 'De landschappen van Claude Monet zijn feitelijk symfonieën van lichtende golven en de muziek van Monsieur Debussy, niet gebaseerd op een opeenvolging van thema's maar op de specifieke kwaliteiten van de geluiden zelf, heeft opmerkelijke overeenkomsten met die schilderijen. Het is impressionisme in klankvlekken.' In feite waren de hoogtijdagen van het impressionisme toen al

lang voorbij, en Debussy koos voor het omslag van de partituur opvallend genoeg een afbeelding van de Japanse kunstenaar Hokusai, die bewonderd werd door Van Gogh en Gauguin. Ten opzichte van een impressionistisch muziekstuk als *Prélude à l'après-midi d'un faune* heeft *La mer*, net als de Japanse prenten, een meer geaccentueerde structuur en wildere – 'fauvistische' – kleuren. ♦ Het beeld van de zee is in relatie te brengen met de statische, ongrijpbare samenklanken in Debussy's muziek, maar ook met de als in een draaikolk herhaalde snelle notenfiguren of juist lang aangehouden 'pedaaltonen' die de kalmte van de golven uitdrukken. Zo schildert het eerste deel hoe de zon langzaam boven de horizon klimt en de zee tot leven komt, met vlak voor de climax aan het slot de beroemde 'smeltende' melodie – een uitzonderlijke combinatie van althobo en cello – waarin de hitte van het middaguur wordt uitgedrukt. Er zijn wisselende tonaliteiten te onderscheiden, maar door het ontbreken van de grondtonen van de akkoorden rest niet meer dan een onbestemd gevoel van voorwaartse drang, zonder enige tonale ontwikkeling. Het tweede deel wijst in zijn abstracte lijnenspel (en in de titel!) vooruit naar Debussy's *Jeux* (1912), waarin wel het eerste kubistische muziekstuk wordt gezien. Binnen de symfonische totaalstructuur zou dit 'spel der golven' als een scherzo omschreven kunnen worden. Het drieluik wordt afgesloten met de stormachtige dialoog van de wind en de zee, waarin behalve de dramatiek van het eerste deel ook bepaalde motieven terugkeren, zonder dat er een formele symmetrie ontstaat. Het is niet overdreven om te stellen dat met *La mer* een nieuwe symfonische stijl werd ingeluid.

Henri Dutilleux *L'Arbre des songes*

Henri Dutilleux behoort tot de haast niet te plaatsen generatie componisten die vlak voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog aan hun carrière begonnen. De door Debussy ingezette modernisering van het Franse muziekleven kwam, na een vertraging in de jaren dertig, nu geheel tot stilstand. Dutilleux was te jong om aansluiting te vinden bij Messiaen en 'La jeune France'. Na de oorlog kwam de macht al snel aan een weer net iets jongere generatie componisten, onder leiding van de radicale Pierre Boulez: Dutilleux behield zijn geïsoleerde positie. Dat heeft hem achteraf gezien geen kwaad gedaan, want inmiddels wordt hij erkend als een van de meest originele stemmen in de muziek van de twintigste eeuw.

Dutilleux ontwikkelde een stijl die aan geen toonsysteem of school schatplichtig is, en waarin intuïtieve processen een grote rol spelen. De basis vormt een typisch Franse existentialistische levensvisie: al zijn werken wortelen in het mysterie van het bestaan. Uitgaande van de Proustiaanse idee van artistieke schepping als een 'croissance progressive', een voortdurend groeien vanuit één oorsprong, schafte hij de overgeleverde meerdelige symfonische vormen af. Het principe van de metamorfose, de geleidelijke verandering in verschillende stadia, kwam centraal te staan. In *L'Arbre des songes* worden de vier hoofdgedeelten verbonden door drie interludes waarin eerdere elementen terugkeren met een veranderde structuur en zo vormen die weer het uitgangspunt voor wat volgen zal. Pauzes tussen de gedeeltes zijn uit den boze. Het hele werk vormt een organisch geheel, in dit geval verbonden aan het model van een uit de wortels groeiende boom, met uiteindelijk in bladeren uitgroeiende vertakkingen. Aanvankelijk had Dutilleux dit vioolconcert 'Brocéliande' willen noemen. ♦ Daarmee verbonden is een tweede filosofische gedachte: dat iedere waarneming van een fenomeen slechts een momentopname is van de ongrijpbare 'ware gestalte'. Daarom heeft bij Dutilleux een muzikaal motief nooit een definitieve vorm, maar is het altijd het uitgangspunt voor weer een nieuwe ontwikkeling. Als Proustiaans 'aide-mémoire' maakt hij in deze voortgaande ontwikkeling gebruik van herkenbare spiltönen - zonder verdere tonale betekenis – of andere referentiepunten voor het muzikale geheugen. ♦ Een traditioneel concert, met de solist als opponent van het orkest, wilde Dutilleux niet schrijven. De solopartij is geheel geïntegreerd in de totale orkeststructuur. De derde interlude baseerde hij op het opwarmingsritueel van de violist. Naar Franse traditie vormt de klankkleur een heel specifiek en structureel element van het werk. De hele partituur is voorzien van een specifieke 'schellende' contour door het gebruik van chimes, cymbales antiques, vibrafoon, piano/celesta, harp en cimbalom. Naarmate het werk vordert wordt hun rol steeds prominenter. Debussy had als een der eersten de cimbalom een plaats in het orkest gegeven in zijn orkestratie van *La plus que lente* (1910). Dutilleux heeft het instrument, net als in zijn volgende orkestwerk *Mystère de l'instant*, spaarzaam toegepast, als een kostbare specerij. ♦ Het koninklijk Concertgebouworkest speelde al in 1946, onder leiding van Eduard van Beinum, een kort jeugdwerk van Dutilleux en diens Eerste symfonie uit 1951 stond al in 1953 op de lessenaars. Ook de uitvoe-

ringen van de Tweede symfonie in 1960 en van *Métaboles*, het derde symfonische sleutelwerk uit Dutilleux' oeuvre, in 1966 volgden kort op de respectievelijke wereldpremières. Sindsdien heeft het orkest de goede band onderhouden en kwam de Franse meester diverse malen naar Amsterdam om zijn werken te horen.

Ravel *la valse*

Hoewel Debussy, zeker in het begin, een groot voorbeeld voor Ravel was - Romain Rolland vond hem in 1904 'plus Debussyste que Debussy' - zijn er tussen deze zo vaak met elkaar in verband gebrachte componisten opvallende verschillen. Die komen vooral voort uit hun tegenstrijdige karakters. Debussy was een alchemist die een onverhulde kijk gaf in zijn laboratorium, zelfs waar hij soms faalde om zuiver goud te produceren. Ravel was een soort diamantair, die alleen zijn tot perfectie geslepen edelstenen toonde. Bij Debussy vervagen de grenzen van muziek, literatuur en beeldende kunsten. Ravel daarentegen bewonderde Mozart, en hij deelde diens mening dat het volstond dat 'de muziek alles kan volbrengen, wagen en portretteren, op voorwaarde dat zij uiteindelijk en altijd muziek blijft'. ♦ Een dergelijk tot perfectie geslepen puur muziekstuk is *La valse*, waarvan het ontstaan teruggaat op een idee van Diaghilev voor een ballet met 'Wenen' als thema. Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog werd dit plan niet gerealiseerd, en toen het stuk er in 1919 toch kwam, was de verhouding ten opzichte van de Oostenrijkse hoofdstad danig verstoord. Een hommage leek niet op zijn plaats en de Fransen hebben in *La valse* een karikatuur van het oude Wenen gezien. Diaghilev vond het werk uiteindelijk niet geschikt voor een ballet, maar een hint van het scenario is nog in de partituur te vinden: 'Tussen wervelende nevelslierten lichten walsende paren op. Zij verspreiden zich en een enorme balzaal vol mensen wordt zichtbaar (...) een keizerlijk hof omstreeks 1855.' *La valse* ging als 'poème chorégraphique pour orchestre' in 1920 in Wenen in première en behoort sindsdien tot de paradedstukken van het orkestrepertoire.

Mark van Dongen

Mariss Jansons, chef-dirigent

Mariss Jansons maakte in september 2004 zijn opwachting als de zesde chef-dirigent in de geschiedenis van het Koninklijk Concertgebouworkest. Vanaf 1988 was hij al vele malen als gastdirigent in Amsterdam. Jansons, Let van geboorte en

woonachtig in Sint-Petersburg, was van 1979 tot 2000 chef-dirigent van het Oslo Filharmonisch Orkest, dat hij op internationaal niveau bracht. Daarna was hij music director van het Pittsburgh Symphony Orchestra, dat hij eveneens grote erkenning bracht. ♦ Geboren in Riga, verhuisde Mariss Jansons op zijn dertiende naar het toenmalige Leningrad. Jansons studeerde er viool en piano en orkestdirectie aan het Conservatorium. In 1969 vervolgde hij zijn studie in Wenen bij Hans Swarowsky en in Salzburg bij Herbert von Karajan. Twee jaar later won hij het Herbert von Karajan-Wettbewerf in Berlijn. Mariss Jansons werd in 1973 assistent van Mravinski bij het orkest van Sint-Petersburg, het orkest waar ook zijn vader Arvid dirigent was. Sinds september 2003 is hij chef-dirigent van het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in München, een functie die hij combineert met die bij het Koninklijk Concertgebouworkest. ♦ Voor zijn verdiensten ontving Mariss Jansons meerdere nationale onderscheidingen, zoals Het kruis van verdienste van Koning Harald van Noorwegen en het lidmaatschap van de Royal Academy of Music in Londen en van het Gesellschaft der Musikfreunde in Wenen. In mei 2006 kreeg hij van de Letse president de Orde van de Drie Sterren, de hoogste onderscheiding van het land.

Dmitry Sitkovetsky

Dmitry Sitkovetsky werd geboren in Azerbeidjan, studeerde in Moskou en vervolgde zijn studie aan de Juilliard School of Music in New York. Sitkovetsky solearde met vooraanstaande orkesten over de hele wereld onder leiding van dirigenten als Claudio Abbado, Herbert Blomstedt, Charles Dutoit, Mariss Jansons en Wolfgang Sawallisch. Hij is regelmatig te gast op de grote festivals en was festivalleider in Finland, Zweden, Azerbeidjan, Seattle en Toscane. ♦ Dmitry Sitkovetsky is oprichter van het New European Strings Chamber orchestra en is bekend als bewerker van verschillende bekende composities voor strijkorkest. Hij speelt en dirigeert op regelmatige basis hedendaagse muziek. Zo speelde hij de premières van voor hem gecomponeerde vioolconcerten van Sjtsjedrin, Casken, Meyer en Corigliano. Sinds 1990 is Dmitry Sitkovetsky ook actief als dirigent. Met ingang van seizoen 2003-2004 is hij chef-dirigent van het Greensboro Symphony Orchestra, daarvoor leidde hij onder meer het Ulster Orchestra.



www.concertgebouwworkest.nl

Colophon *producer, recording engineer, & editor* Everett Porter; assistant engineers: Daan van Aalst, Taco van der Werf, Tiemen Boelens; *recording facility* Polyhymnia International; *microphones* Neumann & Schoeps with Polyhymnia custom electronics; 88.2 kHz recording with Benchmark AD converters, *editing & mixing* Merging Technologies Pyramix. Monitored on B&W Nautilus speakers *photography* Marco van Borggreve, Simon van Boxtel *design* Atelier René Knip & Olga Scholten, Amsterdam. All rights of the producer and the owner of the work reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this audio recording and other works protected by copyright embedded in this sacd are strictly prohibited. Copyright Royal Concertgebouw Orchestra 2008. Recording co-produced by  **RCO 08002**

Royal Concertgebouw Orchestra

Mariss Jansons chief-conductor

Dmitry Sitkovetsky, violin

Claude Debussy *La mer, trois esquisses symphoniques* (1903-1905)

Maurice Ravel *La valse, poème chorégraphique* (1919-20)

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | De l'aube à midi sur la mer | 9:22 |
| 2 | Jeux de vagues | 7:25 |
| 3 | Dialogue du vent et de la mer | 8:23 |

- | | | |
|--------------------|------------------------------|-------|
| 11 | Mouvement de valse viennoise | 6:35 |
| 12 | Un peu plus modéré | 4:19 |
| 13 | Mouvement du début | 1:34 |
| 14 | applause | 0:25 |
| total playing time | | 64:27 |

Henri Dutilleux
L'Arbre des songes (1979-1985)

- | | | |
|----|-------------------|-------|
| 4 | I Librement | 5:29 |
| 5 | Interlude | 2:47 |
| 6 | II Vif | 2:10 |
| 7 | Interlude | 22:11 |
| 8 | III Lent | 5:56 |
| 9 | Interlude | 31:18 |
| 10 | IV Large et animé | 6:01 |

Recorded live at Concertgebouw
Amsterdam on 1, 2 4 February 2007
(Debussy, Ravel) and 7, 8 June 2007
(Dutilleux)