

CHANDOS

Vincent d'Indy

Symphonie sur un Chant montagnard français
(Symphonie cévenole)
Saugefleurie • Médée
Prelude to 'Fervaal'



Louis Lortie piano

Iceland Symphony Orchestra

Rumon Gamba

ORCHESTRAL WORKS 5



Vincent d'Indy, in his study, 1906

© Lebrecht Music & Arts Photo library

Vincent d'Indy (1851–1931)

Orchestral Works, Volume 5

Symphonie sur un Chant montagnard français,

Op. 25*

26:28

(Symphony on a French Mountain Air)

(*Symphonie cévenole*)

for Orchestra and Piano

- | | |
|---|-------|
| <p>[1] I Assez lent – Modérément animé – Un peu plus vite – Premier Mouvement (Modéré) – Premier Mouvement (Modérément animé) – Un peu plus vite – Premier Mouvement (Modérément animé) – Assez lent</p> | 11:55 |
| <p>[2] II Assez modéré, mais sans lenteur – Un peu plus vite – Modéré – Premier Mouvement – Modéré – Un peu plus vite</p> | 7:16 |
| <p>[3] III Animé – Plus modéré – Un peu plus agité – Premier Mouvement (Animé) – Plus modéré – Un peu plus agité – Premier Mouvement (Animé) – Mouvement du No II (Assez modéré) – Animé – Mouvement du No II – Animé – Très animé – Même mouvement – Plus modéré, mais très intense d'expression – Un peu plus agité – Très vite</p> | 7:07 |

| | | |
|------------|--|-------|
| [4] | Prelude to Act I of 'Fervaal', Op. 40 | 5:13 |
| | Lent et calme – Plus lent – En animant un peu – Premier Mouvement, très calme – Très retenu | |
| [5] | Saugefleurie, Op. 21 | 15:54 |
| | Legend after Robert de Bonnières (1850 – 1905) | |
| [6] | Assez lent et calme – Plus vite – | 4:32 |
| [7] | Gaiement, mais modéré – | 2:48 |
| [8] | Assez lent et calme – Un peu plus vite – Plus animé – Vif et agité – Un peu moins vite – | 3:42 |
| | Tempo I (un peu plus vite) – Gaiement, mais modéré – Plus lent – Lent et calme | 4:50 |

Médée, Op. 47

Orchestral Suite after the Tragedy by Catulle Mendès (1841 – 1909)

| | | | |
|------|---|--|---------------|
| [9] | 1 | Prélude. Très lent – Vif – Un peu retenu – Premier Mouvement (Vif) – Lent et calme | 25:34 8:48 |
| [10] | 2 | Pantomime. Assez lent – Danse. Un peu plus vite | 3:11 |
| [11] | 3 | L'Attente de Médée. Très lent – Très animé – Premier Mouvement (Très lent) | 5:04 |
| [12] | 4 | Médée et Jason. Modérément animé – Animé – Beaucoup plus modéré – Animé – Plus modéré – Assez lent – Plus lent | 3:51 |
| [13] | 5 | Le Triomphe Auroral. Très lent – Plus vite – Premier Mouvement – Solennel | 4:20 |
| | | | TT 73:40 |

Louis Lortie piano*
Iceland Symphony Orchestra
Ari Vilhjálmsson concert master
Rumon Gamba

D'Indy: Orchestral Works, Volume 5

Unjustly neglected today by comparison with his contemporaries Debussy and Ravel, Vincent d'Indy (1851–1931) nevertheless fully deserved Fauré's title 'The Samson of Music' for his multifarious and generous-minded work as a composer, conductor, educationalist, and propagandist, which greatly strengthened French musical culture. A fervent Roman Catholic and disciple of César Franck, he carried on and developed his master's inspired teaching methods at the Schola Cantorum, founded in 1894 to redress the deficiencies of the well-established Paris Conservatoire. Among his numerous pupils were such very different figures as Erik Satie (1866–1925) and Albert Roussel (1869–1937). Yet the enormous impact of his scholarly and pedagogical activities – which included the revival of the long forgotten operas of Monteverdi and Rameau – has wrongly overshadowed his own substantial body of compositions in many forms, above all opera, and orchestral and chamber works.

It is arguably in the field of orchestral composition that d'Indy particularly excelled, drawing inspiration from his native Ardèche region. His style was essentially

eclectic, strongly influenced by Beethoven and Wagner, into which Gregorian and folk melodies were frequently integrated. Yet his enduring reputation as a dogmatic Catholic reactionary and author of the highly systematic textbook *Cours de composition musicale* can only be countered by unbiased listening to his best music, the superb intrinsic qualities of which have the power to surprise and confound unjustified accusations of dryness and academicism.

Saugefleurie, Op. 21

Composed in 1884, the symphonic poem *Saugefleurie*, subtitled 'Legend', was premiered at the Concerts Lamoureux the following year. Its programmatic basis consists of a poem taken from *Contes de fées* (1881) by d'Indy's boyhood friend Robert de Bonnières (1850–1905), a minor literary figure. Saugefleurie, a humble, lonely, yet charming little fairy living in a hollow tree trunk by a lake, is surprised by the brilliant display of uniforms, hounds, and horn fanfares of a splendid royal hunt, led by the King's son in person. Their eyes meet in an unspoken love; but although Saugefleurie

knows that she is therefore destined to die, she nevertheless gives herself to the Prince and accepts the consequences. In de Bonnières's words,

Amour et Mort sont toujours à l'affût:
Ne croyez pas que celle que je pleure
Fut épargnée.

Elle sécha sur l'heure
Comme une fleur de sauge qu'elle fut.

[Love and Death are always lying in wait:
do not believe that she for whom I weep
was spared.

She expired within the hour
like a sage flower such as she was.]

The Wagnerian influence is still very apparent, yet in its sonorous refinement and clear, luminous orchestration the music remains characteristically French. Four important melodic ideas are announced in the introductory section, *Assez lent et calme*, in the key of A flat major. The first of these, rising and falling in a rich Wagnerian texture of cellos divided in four parts, sets the rustic scene; the second, in the horns, rising chromatically *à la Tristan und Isolde*, stands for ideal love; the third, a lyrical melody characterised by flowing triplet quavers, represents Saugefleurie herself and is appropriately stated in the plaintive tones of a solo viola; this is brusquely interrupted

by the fourth idea, an incisively sinister rhythmic motif in the violins, signifying fate and destiny.

The last of these is subsequently taken up by muted horns and the music takes on an increasing urgency. A new, leaping theme in C major, also in the horns, brilliantly evoking the royal hunt and very obviously derived from *Siegfried*, dominates the following section. There emerges another new and virile melody, representing the Prince, while the rhythmic idea of fate becomes increasingly prominent. The calm atmosphere of the A flat introduction eventually returns, like an oasis, featuring Saugefleurie's melody played by flutes and upper strings over a broken-chord accompaniment on two harps – a magical effect. An extended and varied development of this melody, together with the Prince's theme, reaches the bright tonality of E major. In due course the *Tristanesque* idea reappears, followed by the C major hunting-horn music which gradually disappears into the distance. As the work winds down, the rhythmic motif of fate is heard, now in conjunction with the *Tristanesque* idea, and Saugefleurie expires.

The superbly poetic coda, in the initial tonality of A flat, depicts her transfiguration, with the solo viola and flute playing her lyrical melody in a most imaginative texture made

up of quaver movement in two piccolos, timpani rolls and tappings, broken chords on harps, and widespread string harmonies.

Symphonie sur un Chant montagnard français, Op. 25

For most of the French nineteenth century, symphonic forms were regarded as Germanic and alien, and thus strongly discouraged by the musical establishment centred on the Paris Opéra and the Conservatoire. Nevertheless, the latter years of the 1880s saw the production of three particularly noteworthy works of this kind by strong-minded individualists who looked to the great Austro-German tradition of Bach, Beethoven, Liszt, and Wagner as a means of renewing their own national traditions. Of these, both the Third Symphony by Saint-Saëns and the *Symphonie sur un Chant montagnard français* by d'Indy were composed in 1886, and followed in 1888 by Franck's Symphony in D minor. Inexplicably, in view of its inspired melodic and sonorous qualities, d'Indy's symphony, which formerly received frequent performances, has become rather neglected today. As a patriot and dedicated regionalist, d'Indy was concerned to root his classically constructed three-movement work – also known as the 'Symphonie cévenole' – in the soil of France by basing it on a beautiful folk

melody which he had recorded himself on the ridge of the Tourtous. This first appears on cor anglais in the slow introduction; notated in alternating 9/8 and 6/8 time, it brings a welcome flexibility of rhythm to a genre all too prone to foursquare phrasing. Moreover, the folk melody recurs in the subsequent movements, for in his penchant for the cyclic treatment of themes d'Indy followed Franck. The symphony is scored for orchestra and piano, without being a virtuoso display concerto – far from engaging in conflict with the orchestra, the solo part operates as *primus inter pares*, on equal terms. While the style of much of the piano writing is conventionally romantic, frequently characterised by sweeping broken chords, the orchestration reveals a much more sophisticated level of technique and sonorous imagination. In fact, the passages of interaction between piano and harp are decidedly modernist in conception, anticipating Hindemith's *Konzertmusik* for piano, brass, and harps, and Bartók's *Music for Strings, Percussion, and Celesta*.

Following the slow introduction featuring the folk melody, the sonata-form first movement, in G major, opens with a robust rising theme in a sharp double-dotted rhythm on strings. The contrasting lyrical second subject, unusually scored for flutes,

piccolo, piano, and harp, moves not to the conventional dominant key of D but to bright B major, forming a mediant relationship in the manner of Franck. This expansion of tonality is continued in the development section – based on the first subject and the folk melody – which achieves a superb sense of panoramic breadth. Structured as three double sections in the main keys of B flat, G flat, and B flat, the slow movement takes on the form of a large-scale *Lied*. The initial theme, introduced by the piano, is soon succeeded by the sinister-sounding second cyclic theme, on piano and bassoons. In the G flat central section the initial theme reappears in the cellos against astonishingly impressionist-sounding bitonal harmonies on the piano. Fragments of the folk melody, on clarinets, horns, and cornets, are heard above a three-note chromatic ostinato pattern on lower strings, derived from the second cyclic theme; as an evocation of the vast spaces and silences of nature the episode is supremely effective. In the finale, a Beethovenian rondo in G major, the main, rustic theme is first stated in the scintillating sonorities of piano and harp, which are joined by a raucous village band of flutes, oboes, and clarinets in unison. By contrast, the lyrical second theme, accompanied by piano arabesques, displays a more conventional

character. During the development section, the second cyclic theme reappears, in B minor, like a witches' dance, on fierce unison strings over chords played by trumpets in their deep register. Two brief 'flashbacks' to the theme of the slow movement, on solo horn, have a poetic quality of reminiscence worthy of the *Symphonie fantastique* by Berlioz. Finally, d'Indy treats the main theme to some rhythmic transformations, injecting a burst of energy to bring the work to a satisfying conclusion.

Prelude to Act I of 'Fervaal', Op. 40

D'Indy's first opera, *Fervaal* (1889–95), is a work of Wagnerian scale and proportions, employing a complex network of leitmotifs, and clearly displays the influence of *Parsifal*. At the same time, in its setting in the remote historical period of the Saracen invasions, and in its musical evocation of local colour, it reflects the earlier Parisian *Grand Opéra* of Meyerbeer and Halévy. The first act takes place in the south of France, while the second and third acts unfold in the region of Cravann, the Celtic term for the Cévennes. In brief, the action centres on the doomed love which arises between the warrior Fervaal, the last descendent of the Celtic gods, and Guilhen, a young Saracen princess, who stand on opposite sides of the conflict. After the destruction of the army of Cravann, they

find themselves alone in a scene of bleak desolation, in which Guilhen dies of extreme cold in the arms of Fervaal; he, however, achieves a spiritual transfiguration as the pagan powers of darkness are overcome by the new religion of light and love.

The Prelude, *Lent et calme*, in the key of F sharp major, introduces some of the themes and motifs which will play an integral part in the opera. It opens with a continuous pedal note F sharp in the double-basses – an effect reminiscent of the start of Wagner's *Rheingold* – above which, cradled in deep, warm lower string sonorities, a rising phrase characterised by a fourth is heard in the cellos, a pre-echo of Fervaal's heroic theme. This is repeated on solo flute, then solo violin. With the appearance of the theme of Fervaal asleep in Guilhen's enchanted gardens, the tempo slows; the undulating stepwise movement of this theme, in duplet and triplet quavers in the violins, creates an appropriately languorous pseudo-oriental atmosphere. For five bars the tonality changes to B flat major as, above a brief pedal F in the violas and cellos, the Love motif, marked by an expressive falling seventh and fifth, is played on solo flute and clarinet. The music of the sleeping Fervaal returns, now in the horns, along with the F sharp major key and pedal, against which the motif of Desire – three rising chromatic

steps and a seventh – is treated imitatively, by the second violins, oboes, and first violins and cellos in succession. The music of Fervaal, still asleep, rounds off the Prelude with the dark romantic mood of the opening.

Médée, Op. 47

Among the now forgotten works of Catulle Mendès (1841–1909), a French poet, novelist, and dramatist of Jewish origin, is the play *Médée*, a tragedy based on the famous Greek myth of Medea who, having been rejected by her lover Jason, the leader of the Argonauts, revenged herself by murdering their two sons. D'Indy obviously thought well enough of his incidental music for its production in 1898 to preserve it in the form of an orchestral Suite in five movements. This suite certainly contains some striking music, bearing the hallmarks of his style not least in its strong contrasts of melody and texture and its wide-ranging key schemes. The 'Prélude', in F minor, introduces several themes and ideas which will be further developed in the subsequent movements. A powerful and abrupt four-note motif (A) – A flat, E, F, A – dominates the opening section, and is interrupted by a contrasting *cantabile* string melody (B) in A flat major. Also first stated in the strings, a well-marked rising and falling theme (C), in the remote key of F sharp minor, works up to a

climax which falls away to re-expose theme (B), now in D flat major, emerging in the softer sonority of solo flute accompanied by clarinets and harp figuration. Further development of motif (A) gives way to theme (C), now in C sharp minor on solo trombone, and the movement builds to another climax. A concluding section in F major, marked *Lent et calme*, brings back an augmented version of theme (B) against string trills and *tremolandi* and characteristic figuration in the harp.

'Pantomime', in A minor, is based on two lively tunes in folk style, the second a dance in which woodwind sonorities are exploited in conjunction with a *cantabile* string melody. These folk tunes are subsequently combined contrapuntally, in A major. 'L'Attente de Médée', in B flat major, a very slow movement, introduces a new rising theme on solo flute (D) against *tremolando* strings and harp harmonics. Interjections of music based on motif (A) surround an animated section in D major, consisting of a syncopated idea in the violins and rapid repeated-note accompaniment in the lower strings. The final section, in B flat major, quiet and slow, springs a surprise: a gentle transformation in the clarinet of motif (A) against *tremolando* strings. At the beginning of 'Médée et Jason', in E major, a horn fanfare announces a new animated theme in the first violins and violas,

which is treated in close stretto by cellos and basses, its rhythmic displacements creating a syncopated effect. In contrast, the violins follow this with a *legato* melody in D flat major. As a powerful climax dissolves, theme (D) is heard, remotely, on solo flute, in F major – like a reminiscence *à la Berlioz*. Theme (B), on first violins, opens 'Le Triomphe Auroral', in F major, and is followed by a contrasting lively section, in A minor, of semiquaver triplets on flutes and clarinets. This leads to a solemn F major apotheosis of theme (B), played in augmentation by the brass against brilliant woodwind trills.

© 2013 Andrew Thomson

The French-Canadian pianist **Louis Lortie** has attracted critical acclaim throughout Europe, Asia, and the United States, not least for exploring his interpretative voice across a broad repertoire rather than choosing to specialise in a particular style. Describing his playing as 'ever immaculate, ever imaginative', *The Times* identified a 'combination of total spontaneity and meditated ripeness that only great pianists have'. He studied in Montreal with Yvonne Hubert, a pupil of Alfred Cortot, in Vienna with the Beethoven specialist Dieter Weber, and subsequently with the Schnabel disciple

Leon Fleisher. He made his debut with the Montreal Symphony Orchestra at the age of thirteen, and his first appearance with the Toronto Symphony Orchestra three years later led to an historic tour of Japan and the People's Republic of China. In 1984 he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition and was also a prize winner at the Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie has made more than thirty recordings for Chandos, covering a repertoire from Mozart to Stravinsky. His recording of Beethoven's *Eroica* Variations won an Edison Award; his disc of works by Schumann (including *Bunte Blätter*) and Brahms was judged one of the best CDs of the year by the magazine *BBC Music*; the same magazine named his complete recording of Chopin's *Études* one of '50 Recordings by Superlative Pianists'; his interpretation of Liszt's complete works for piano and orchestra was an Editor's Choice in *Gramophone*, as was his complete set of Beethoven's sonatas; and his complete recording of the *Années de pélérinage* by Liszt was rated 'Outstanding' by *International Record Review*. His Chandos discography also includes works by Franck, Fauré, Ravel, Prokofiev, and Gershwin. Planned repertoire for future recordings includes a disc of transcriptions by Liszt.

In 1992 Louis Lortie was named Officer of the Order of Canada, and received both the Order of Quebec and an honorary doctorate from Laval University. He has lived in Berlin since 1997 but also keeps homes in Italy and Canada.

Having given its first concert in 1950, the **Iceland Symphony Orchestra** has since expanded from a part-time ensemble of forty players to an internationally renowned orchestra of eighty-five full-time musicians. As Iceland's national orchestra, resident at Harpa concert hall in Reykjavik and funded in large part by the Icelandic state and the city of Reykjavik, it gives around sixty concerts each season, its repertoire ranging from traditional classical works to contemporary and film music. It has worked with such renowned musicians as Daniel Barenboim, Anne-Sophie Mutter, Joshua Bell, Hilary Hahn, Mstislav Rostropovich, Radu Lupu, Claudio Arrau, and Evelyn Glennie. Currently Conductor Laureate, Vladimir Ashkenazy has conducted the Orchestra regularly since the early 1970s. Rumon Gamba was its Chief Conductor and Music Director from 2002 to 2010, succeeded by Ilan Volkov in September 2011. The Orchestra's wide-ranging international discography includes highly praised cycles of the symphonies of Sibelius

and orchestral works by Jón Leifs. The first volume in the series devoted to orchestral works by Vincent d'Indy with Rumon Gamba was nominated for a Grammy award in 2008, and the second volume was an Editor's Choice in *Gramophone*. During recent tours in Europe and the United States, the Iceland Symphony Orchestra appeared at the Wiener Musikverein and, twice, in Carnegie Hall, New York. Writing in *The New York Times*, the critic Alex Ross described its performance under Osmo Vänskä as 'sensational... one of the finest Sibelius performances I have encountered'.

The British conductor **Rumon Gamba** is currently Chief Conductor of Aalborg Symfoniorkester and Chief Conductor and Music Director of NorrlandsOperan. From 2002 until 2010 he was Chief Conductor and Music Director of the Iceland Symphony Orchestra, with which he made highly successful tours of Germany, Austria, and Spain. Having studied with Colin Metters at the Royal Academy of Music, where he was appointed Associate in 2002, he became the first ever conducting student to receive the DipRAM. He subsequently became Assistant and then Associate Conductor of the BBC Philharmonic, remaining there until 2002; his continuing work with the BBC orchestras

has included several appearances at the BBC Proms.

In 2008 he made his debut with English National Opera. He has had prominent guest conducting engagements with the Munich, London, and Warsaw philharmonic orchestras, NDR Sinfonieorchester in Hamburg, Orchestre national de Belgique, Gothenburg Symphony Orchestra, Gulbenkian Orchestra, and Orquesta Nacional de España. He has worked with the Toronto Symphony Orchestra, New York Philharmonic, NAC Orchestra in Ottawa, Indianapolis Symphony Orchestra, and Florida Philharmonic Orchestra in North America, as well as the Sydney, Melbourne, and West Australian symphony orchestras. He is also a regular visitor to Asia, working with the Tokyo Symphony, Hong Kong Philharmonic, and Nagoya Philharmonic orchestras.

Rumon Gamba has conducted the premieres of several prominent works, including Nico Muhly's *Two Boys* with English National Opera, Brett Dean's *Viola Concerto* with the BBC Symphony Orchestra, and Per Nørgård's oratorio *The Will O the Wisps Go to Town* with the City of Birmingham Symphony Orchestra. With NorrlandsOperan he has given the Swedish premieres of Poul Ruders's *Dancer in the Dark* and Mark-Anthony Turnage's *Blood on the Floor*.

D'Indy: Orchesterwerke, Teil 5

Auch wenn Vincent d'Indy (1851 – 1931) heutzutage neben seinen Zeitgenossen Debussy und Ravel vergleichsweise stiefmütterlich behandelt wird, so verdient er doch aufgrund seiner vielfältigen und großmütigen Arbeit als Komponist, Dirigent, Pädagoge und Propagandist, mit welcher er die musikalische Kultur Frankreichs beträchtlich stärkte, voll und ganz den ihm von Fauré verliehenen Titel "Der Samson der Musik". Er war strenggläubiger Katholik und Anhänger César Francks, dessen inspirierte Unterrichtsmethoden er an der 1894 zur Bereinigung der Unzulänglichkeiten des etablierten Pariser Conservatoires gegründeten Schola Cantorum weiterführte und entwickelte. Zu seinen zahlreichen Schülern gehörten solche unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Eric Satie (1866 – 1925) und Albert Roussel (1869 – 1937). Gleichwohl hat die enorme Tragweite seines wissenschaftlichen und pädagogischen Schaffens – zu dem auch die Wiederentdeckung der längst vergessenen Opern Monteverdis und Rameaus zählte – sein eigenes beträchtliches Œuvre an Kompositionen in vielen Genres, vor allem

Oper, Orchester- und Kammermusik, zu Unrecht überschattet.

D'Indy zeichnet sich wohl vor allem durch seine Orchestermusik aus, zu der ihn seine Heimatregion, die Ardèche, inspirierte. Sein im Grunde aus vielen Quellen schöpfender Stil weist starke Einflüsse Beethovens und Wagners auf, sowie häufige Verwendung von Gregorianik und volkstümlichen Melodien. Doch seinem fortdauernden Ruf als dogmatischer katholischer Reaktionär und Verfasser des höchst systematischen Lehrbuchs *Cours de composition musicale* lässt sich nur das unvoreingenommene Hören seiner besten Musik entgegensetzen, welche mit den ihr innewohnenden hervorragenden Qualitäten zu überraschen und unberechtigte Vorwürfe der Trockenheit und des Intellektualismus zu zerstreuen vermag.

Saugefleurie op. 21

Die 1884 entstandene sinfonische Dichtung *Saugefleurie*, die den Untertitel "Legende" trägt, wurde im darauffolgenden Jahr im Rahmen der Concerts Lamoureux uraufgeführt. Die programmatische Basis des Werks ist ein Gedicht aus den *Contes*

de fées (1881) von d'Indys Jugendfreund Robert de Bonnières (1850–1905), eines eher unbedeutenden Literaten. Saugefleurie, eine einfache, einsame aber doch bezaubernde kleine Fee, die in einem hohlen Baumstamm lebt, wird eines Tages von der Pracht der Uniformen, der Hunde und der Hornfanfare einer prunkvollen königlichen Jagd, die der Sohn des Königs selbst anführt, überrascht. Ihre Blicke treffen sich in unausgesprochener Liebe, und obwohl Saugefleurie weiß, dass sie somit dem Tod geweiht ist, gibt sie sich dennoch dem Prinzen hin und akzeptiert die Folgen. In de Bonnières Worten:

Amour et Mort sont toujours à l'affût:

Ne croyez pas que celle que je pleure

Fut épargnée.

Elle sécha sur l'heure

Comme une fleur de sauge qu'elle fut.

[Liebe und Tod liegen immer auf der Lauer:

Glaubt nicht, dass die, um die ich weine,

Verschont blieb.

Sie starb noch in der gleichen
[Stunde,

Wie die Salbeiblüte, die sie war.]

Der Einfluss Wagners ist nach wie vor deutlich zu spüren, doch durch ihre klangliche Finesse sowie die klare, leuchtende Instrumentierung bleibt die Musik typisch französisch. Vier wichtige melodische

Ideen kündigen sich im Einleitungsteil, *Assez lent et calme*, in As-Dur, an. Die erste, die sich in üppiger, an Wagner erinnernder Textur aus vierfach geteilten Celli hebt und senkt, bereitet die ländliche Stimmung vor; die zweite Idee, in den Hörnern à la *Tristan und Isolde* chromatisch ansteigend, steht für vollkommene Liebe; die dritte, eine durch fließende Triolenachtel charakterisierte lyrische Melodie, repräsentiert Saugefleurie selbst und wird daher passenderweise von den elegischen Klängen einer Solo-Bratsche vorgetragen; sie wird von der vierten Idee, einem prägnant unheilvollen rhythmischen Motiv in den Violinen, welches Verhängnis und Schicksal symbolisiert, jäh unterbrochen.

Diese letzte Idee wird später von den gedämpften Hörnern aufgegriffen, und die Musik ist voll neuer Dringlichkeit. Ein neues, springendes Thema, ebenfalls in den Hörnern, das bravourös die königliche Jagd heraufbeschwört und ganz offensichtlich von *Siegfried* abgeleitet ist, dominiert den folgenden Abschnitt. Dort erscheint eine neue, männliche Melodie, die den Prinzen verkörpert, während gleichzeitig das rhythmische Schicksalsmotiv immer mehr in den Vordergrund tritt. Die ruhige Atmosphäre der As-Dur-Einleitung kehrt schließlich wie eine Oase wieder, mit Saugefleuries Melodie in den Flöten und hohen Streichern

über einer Begleitung aus gebrochenen Akkorden für zwei Harfen – ein wirklich magischer Effekt. Eine ausgedehnte und vielfältige Durchführung dieser Melodie erreicht, zusammen mit dem Prinzen-Thema, schließlich die helle Tonalität E-Dur. Bald taucht auch die an *Tristan* erinnernde Idee wieder auf, gefolgt von der Musik der Jagdhörner in C-Dur, die nach und nach in der Ferne verklingt. Während sich das Werk seinem Ende zuneigt, ist das rhythmische Schicksalsmotiv nun gemeinsam mit der *Tristan*-Idee zu hören, und Saugefleurie stirbt.

Die herrlich poetische Coda in der ursprünglichen As-Dur-Tonalität stellt Saugefleuries Verklärung dar, wobei die Solo-Bratsche und die Flöte ihre lyrische Melodie über einer höchst einfallsreichen, aus Achtelbewegungen in den beiden Piccolos, Paukenwirbeln und -schlägen, gebrochenen Akkorden in den Harfen und weitgefächerten Streicherharmonien bestehenden Textur spielen.

Symphonie sur un Chant montagnard français op. 25

In der französischen Musik galten sinfonische Formen während des größten Teils des neunzehnten Jahrhunderts als teutonisch und fremd und wurden deshalb vom musikalischen Establishment

rund um die Pariser Opéra und das Conservatoire entschieden abgelehnt. Dennoch entstanden in den späten 1880ern drei besonders erwähnenswerte Werke dieser Art, geschaffen von willensstarken Individualisten, welche auf die große österreichisch-deutsche Tradition Bachs, Beethovens, Liszts und Wagners bauten, um ihre eigenen nationalen Traditionen wiederzubeleben. Von diesen drei Kompositionen entstanden sowohl Saint-Saëns' Dritte Sinfonie als auch d'Indys *Symphonie sur un Chant montagnard français* 1886, gefolgt von Francks Sinfonie in d-Moll im Jahre 1888. Angesichts ihrer inspirierten Melodik und Klangfülle ist es unverständlich, warum d'Indys Sinfonie, die einst häufig aufgeführt wurde, heute so vernachlässigt wird. Mit seiner patriotischen und engagiert regionalen Verhaftung war es d'Indy wichtig, sein klassisch aufgebautes dreisätziges Werk – auch als "Symphonie cévenole" bekannt – sozusagen in der französischen Erde zu verwurzeln, indem er es auf einer wunderschönen Volksmelodie aufbaute, die er selbst auf dem Kamm des Tourtous aufgezeichnet hatte. Sie taucht zunächst in der langsam Einleitung im Englischhorn auf und verleiht mit ihrer zwischen 9/8- und 6/8-Takt alternierenden Notation einem Genre, das allzuoft für eckige Phrasierung

anfällig ist, willkommene rhythmische Flexibilität. Außerdem kehrt die Volksmelodie auch in den folgenden Sätzen wieder, denn in seiner Vorliebe für die zyklische Behandlung von Themen war d'Indy ein Anhänger Francks. Die Sinfonie ist mit Orchester und Klavier besetzt, ohne dabei aber ein Konzert voll virtuoser Darstellung zu sein. Statt im Konflikt mit dem Orchester zu stehen, agiert die Solo-Partie vielmehr als *primus inter pares*, auf gleicher Ebene. Während der Klavierpart in seinem Stil konventionell romantisch angelegt ist und oft von ausladenden arpeggierten Akkorden charakterisiert wird, zeigt die Orchestrierung einen viel differenzierteren Grad an Technik und klanglichem Einfallsreichtum. Tatsächlich sind die Passagen, in denen Klavier und Harfe interagieren, in ihrer Konzeption ausgesprochen modernistisch und nehmen Hindemiths *Konzertmusik* für Klavier, Blechbläser und Harfen, sowie Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* vorweg.

Nach der langsam einleitende mit der Volksmelodie beginnt der als Sonatenhauptsatz angelegte erste Satz in G-Dur mit einem robusten, aufsteigenden, scharf doppelpunktuierten Thema in den Streichern. Das kontrastierende lyrische zweite Thema, mit Flöten, Piccolo, Klavier und

Harfe ungewöhnlich besetzt, verwendet nicht die konventionelle Dominante D-Dur sondern ein helles H-Dur, wodurch in der Manier César Francks eine Mediantenverwandtschaft etabliert wird. Diese Erweiterung der Tonalität setzt sich in der Durchführung fort, welche auf dem ersten Thema sowie der Volksmelodie basiert und das herrliche Gefühl eines weiten Panoramas erzielt. Der langsame Satz ist in drei doppelte Abschnitte, die jeweils in den Haupttonarten B-Dur, Ges-Dur und B-Dur stehen, unterteilt und nimmt die Form eines großangelegten Kunstlieds an. Dem Anfangsthema, welches vom Klavier vorgestellt wird, folgt bald das unheimvoll klingende zweite zyklische Thema, im Klavier und den Fagotti. Im Mittelteil in Ges-Dur taucht das Anfangsthema vor dem Hintergrund erstaunlich impressionistisch klingender bitonaler Harmonien im Klavier wieder in den Celli auf. Fragmente der Volksmelodie sind über einem dreitönigen chromatischen Ostinato-Muster in den tiefen Streichern, abgeleitet vom zweiten zyklischen Thema, in Klarinetten, Hörnern und Kornetten zu hören. Als Evokation der riesigen Räume und der Stille der Natur ist diese Episode höchst wirkungsvoll. Im Finale, einem an Beethoven erinnernden Rondo in G-Dur, erscheint das rustikale Hauptthema zunächst in den funkelnden

Klängen von Klavier und Harfe, zu denen sich eine lärmende Dorfkapelle aus Flöten, Oboen und Klarinetten im Unisono gesellt. Im Gegensatz dazu legt das lyrische zweite Thema, von Klavier-Arabesken begleitet, einen konventionelleren Charakter an den Tag. Während der Durchführung taucht das zweite zyklische Thema wieder auf, diesmal in h-Moll, wie ein Hexentanz in heftigen Unisono-Streichern über Trompetenakkorden im tiefen Register. Zwei kurze "Rückblenden" auf das Thema des langsamten Satzes im Solo-Horn besitzen eine poetische Qualität der Reminiszenz, die Berlioz' *Symphonie fantastique* würdig ist. Schließlich lässt d'Indy dem Hauptthema noch einige rhythmische Verwandlungen angedeihen und liefert so einen Energieschub, der das Werk zu einem überzeugenden Abschluss führt.

Vorspiel zu Akt I von "Fervaal" op. 40
Bei d'Indys erster Oper *Fervaal* (1889–1895) handelt es sich um ein Werk von Wagner'schen Ausmaßen und Proportionen, das sich eines komplexen Geflechts von Leitmotiven bedient und in dem der Einfluss des *Parsifal* deutlich zu erkennen ist. Dadurch, dass es in der entlegenen Geschichtsperiode der Überfälle durch die Sarazenen angesiedelt ist und musikalisches Lokalkolorit heraufbeschwört, ist das Werk jedoch gleichzeitig der

früheren Pariser *Grand Opéra* Meyerbeers und Halévy's verpflichtet. Der erste Akt spielt in Südfrankreich, während der zweite und dritte in der Region Cravann, der keltischen Bezeichnung für die Cevennen, angesiedelt sind. In wenigen Worten dreht sich die Handlung um die zum Scheitern verdamte Liebe zwischen dem Krieger Fervaal, dem letzten Nachkommen der keltischen Götter, und Guilhem, einer jungen Sarazenenprinzessin, die aber auf entgegengesetzten Seiten des Konflikts stehen. Nach der Vernichtung der Armee von Cravann finden sie sich allein an einem Ort trostloser Verwüstung wieder, und Guilhem stirbt durch die extreme Kälte in Fervaals Armen; dieser erreicht jedoch spirituelle Verklärung, während die heidnischen Mächte der Finsternis durch die neue Religion des Lichts und der Liebe besiegt werden.

Das Vorspiel, *Lent et calme*, in Fis-Dur stellt einige der Themen und Motive vor, die in der Oper eine wesentliche Rolle spielen werden. Es beginnt mit einem durchgängigen Orgelpunkt auf Fis in den Kontrabässen – ein Effekt, der an den Anfang von Wagners *Rheingold* erinnert – über dem, in profunde warme Klänge der tiefen Streicher eingebettet, in den Celli eine aufsteigende, durch eine Quarte charakterisierte Phrase zu hören ist, die Fervaals heroisches Thema vorwegnimmt.

Sie wird zunächst von der Solo-Flöte und dann von der Solo-Violine wiederholt. Mit dem Erscheinen desjenigen Themas, welches Fervaals Schlaf in Guilhaens verzauberten Gärten begleitet, nimmt das Tempo ab; die wogende, schrittweise Bewegung dieses Themas in Duolen- und Triolenachteln schafft eine angemessen verträumte pseudo-orientalische Atmosphäre. Fünf Takte lang wechselt die Tonalität nach B-Dur, während Solo-Flöte und Klarinette über einem kurzen Orgelpunkt auf F in Bratschen und Celli das von einer ausdrucksvollen fallenden Septime und Quinte charakterisierte Liebesmotiv spielen. Die Musik des schlafenden Fervaal kehrt nun in den Hörnern wieder, gemeinsam mit der Tonart Fis-Dur sowie dem dazugehörigen Orgelpunkt, wogegen das Motiv des Verlangens – drei aufsteigende chromatische Schritte und eine Septime – nacheinander von den zweiten Violinen, den Oboen, den ersten Violinen und den Celli imitativ behandelt wird. Die Musik des immer noch schlafenden Fervaal rundet das Vorspiel mit der dunklen romantischen Stimmung des Anfangs ab.

Médée op. 47

Zu den inzwischen in Vergessenheit geratenen Werken des französischen Dichters, Schriftstellers und Dramatikers jüdischer Abstammung Catulle Mendès

(1841 – 1909), gehört auch das Theaterstück *Médée*, eine Tragödie, die auf der berühmten griechischen Sage von Medea basiert, welche sich, nachdem sie von ihrem Geliebten Jason, dem Anführer der Argonauten, zurückgewiesen wurde, rächte, indem sie ihre beiden gemeinsamen Söhne umbrachte. D'Indy war offenbar von seiner Bühnenmusik, die für eine Inszenierung des Stücks im Jahre 1898 entstanden war, überzeugt genug, um sie in Form einer fünfsätzigen Orchestersuite zu erhalten. Es gibt in dieser Suite wirklich bemerkenswerte Musik, welche nicht zuletzt in ihren starken Kontrasten von Melodie und Textur sowie in der weitläufigen Systematik ihrer Tonarten die Merkmale seines Stils trägt. Das "Prélude" in f-Moll stellt mehrere Themen und Ideen vor, die in den folgenden Sätzen weiter ausgearbeitet werden. Ein kraftvolles und abruptes viertöniges Motiv (A) – As, E, F, A – dominiert den Anfangsabschnitt und wird von einer kontrastierenden *cantabile* Streichermelodie (B) in As-Dur unterbrochen. Ein gut ausgeprägtes steigendes und fallendes Thema (C) in der entfernten Tonart fis-Moll, ebenfalls zunächst in den Streichern, entwickelt sich zu einem Höhepunkt, der abebbkt, um wieder das Thema (B) – nun in Des-Dur – in der weicheren Klangfarbe der von Klarinetten und Harfenfiguren begleiteten Solo-Flöte hervortreten zu

lassen. Auf die weitere Ausarbeitung des Motivs (A) folgt erneut Thema (C), jetzt für Solo-Posaune und in cis-Moll, und der Satz baut sich zu einem weiteren Höhepunkt hin auf. In einem abschließenden Teil in F-Dur mit der Vortragsbezeichnung *Lent et calme* kehrt eine augmentierte Version des Themas (B) vor dem Hintergrund von Trillern und *tremolandi* in den Streichern sowie charakteristischen Figurationen in der Harfe wieder.

"Pantomime" in a-Moll basiert auf zwei lebhaften Melodien im Volksstil, wobei es sich bei der zweiten um einen Tanz handelt, in dem die Klangfarben der Holzbläser gemeinsam mit einer *cantabile* Streichermelodie genutzt werden. Diese Volksmelodien werden später in A-Dur kontrapunktisch miteinander verknüpft. "L'Attente de Médée", ein sehr langsamer Satz in B-Dur, führt ein neues, aufsteigendes Thema für Solo-Flöte (D) vor *tremolando* in den Streichern und Flageolett in den Harfen ein. Auf Motiv (A) basierende musikalische Einwürfe umrahmen einen lebhaften Abschnitt in D-Dur, welcher aus einer synkopierten Idee in den Violinen und einer Begleitung aus schnell wiederholten Tönen in den tiefen Streichern besteht. Der leise und langsame Abschlussteil in B-Dur hält eine Überraschung parat: eine sanfte Verwandlung des (A) Motivs in der Klarinette über *tremolando* Streichern. Zu Beginn von

"Médée et Jason", in E-Dur, kündigt eine Hornfanfare ein neues belebtes Thema in den ersten Violinen und Bratschen an, welches von Celli und Bassen in engem Stretto behandelt wird, wobei durch die rhythmischen Verschiebungen ein synkopierter Effekt entsteht. Im Kontrast dazu schließen sich die Violinen mit einer *legato* Melodie in Des-Dur an. Ein kraftvoller Höhepunkt löst sich auf, Thema (D) erklingt entfernt in F-Dur in der Solo-Flöte – wie eine Erinnerung à la Berlioz. In den ersten Violinen eröffnet Thema (B) das in F-Dur stehende "Le Triomphe Auroral", gefolgt von einem kontrastierenden lebhaften Abschnitt in a-Moll mit Sechzehnteltriolen in den Flöten und Klarinetten. Dieser leitet in eine feierliche F-Dur-Apotheose von Thema (B) über, in Augmentation von den Blechbläsern vor einem Hintergrund von glanzvollen Holzbläsertrillern gespielt.

© 2013 Andrew Thomson

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Der frankokanadische Pianist **Louis Lortie** hat in ganz Europa, Asien und den USA die Kritik begeistert, nicht zuletzt wegen seiner Bereitschaft, sich eines breiten, nicht auf einen bestimmten Stil beschränkten Repertoires anzunehmen. In seinem

"stets makellosen, stets phantasievollen" Spiel erkannte die Londoner *Times* eine "Kombination aus totaler Spontaneität und durchdachter Reife, die nur großen Pianisten gegeben ist". Lortie studierte in Montreal bei der Cortot-Schülerin Yvonne Hubert, in Wien bei dem Beethoven-Spezialisten Dieter Weber und später bei dem Schnabel-Schüler Leon Fleisher. Mit dreizehn Jahren debütierte er mit dem Montreal Symphony Orchestra, und sein erster Auftritt mit dem Toronto Symphony Orchestra drei Jahre später führte zu einer historischen Japan- und China-Tournee. Er gewann 1984 den 1. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb "Ferruccio Busoni" und trat unter die Preisträger der Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie hat mehr als dreißig Schallplatten für Chandos eingespielt, von Mozart bis Strawinsky. Seine Aufnahme von Beethovens *Eroica*-Variationen wurde mit einem Edison Award ausgezeichnet; seine CD mit Werken von Schumann (u.a. *Bunte Blätter*) und Brahms wurde von *BBC Music* zu einer der besten CDs des Jahres erklärt, und dieselbe Zeitschrift bezog seine Gesamteinspielung von Chopins *Études* in eine Empfehlungsliste von "50 Aufnahmen überragender Pianisten" ein; seine Interpretation von Liszts Gesamtwerk für Klavier und Orchester wurde von

der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice hervorgehoben, desgleichen seine Gesamteinspielung der Beethoven-Sonaten. Und seine vollständige Aufnahme von Liszts *Années de pélérinage* wurde von der Zeitschrift *International Record Review* als "herausragend" eingestuft. Lorties Chandos-Diskographie umfasst auch Werke von Franck, Fauré, Ravel, Prokofjew und Gershwin. Geplant ist u.a. eine CD mit Liszt-Transkriptionen.

1992 wurde Louis Lortie mit dem Verdienstorden Officer of the Order of Canada geehrt; außerdem erhielt er den Order of Quebec und die Ehrendoktorwürde der Université Laval. Er lebt seit 1997 in Berlin, hat aber auch Wohnsitze in Italien und Kanada.

Seit seinem ersten Konzert im Jahre 1950 hat sich das **Isländische Sinfonieorchester** von einem aus vierzig Musikern bestehenden Teilzeit-Ensemble zu einem international bekannten Orchester mit fünfundachtzig hauptamtlichen Musikern entwickelt. Als Islands Nationalorchester, mit Hauptsitz in Reykjaviks Harpa-Konzerthalle und zu einem großen Teil vom isländischen Staat und der Stadt Reykjavík finanziert, spielt das Orchester etwa sechzig Konzerte pro Spielzeit, und sein Repertoire reicht von traditioneller Klassik über zeitgenössische Musik bis zu Filmmusik. Das Isländische

Sinfonieorchester hat mit so bekannten Musikern wie Daniel Barenboim, Anne-Sophie Mutter, Joshua Bell, Hilary Hahn, Mstislaw Rostropowitsch, Radu Lupu, Claudio Arrau und Evelyn Glennie zusammengearbeitet. Vladimir Ashkenazy hat das Orchester seit Anfang der 1970er regelmäßig geleitet und bleibt ihm als Ehrendirigent verpflichtet. Von 2002 bis 2010 war Rumon Gamba Chefdirigent und Musikdirektor des Ensembles. Im September 2011 trat Ilan Volkov seine Nachfolge an. Die umfangreiche internationale Diskographie des Orchesters schließt hochgelobte Zyklen der Sinfonien Sibelius' sowie der Orchesterwerke Jón Leifs' ein. Der erste Teil der den Orchesterwerken Vincent d'Indys gewidmeten Reihe mit Rumon Gamba wurde 2008 für einen Grammy nominiert, und der zweite war Editors Choice der Fachzeitschrift *Gramophone*. In jüngster Zeit trat das Isländische Sinfonieorchester im Rahmen von Tourneen in Europa und den USA im Wiener Musikverein und zweimal in der New Yorker Carnegie Hall auf. In der *New York Times* beschrieb der Kritiker Alex Ross den Auftritt des Orchesters unter Osmo Vänskä als "sensationell ... eine der hervorragendsten Sibelius-Darbietungen, die ich je erlebt habe".

Der britische Dirigent **Rumon Gamba** ist gegenwärtig Chefdirigent des Aalborg

Sinfoniorkesters sowie Chefdirigent und Musikdirektor von NorrlandsOperan. Von 2002 bis 2010 war Rumon Gamba Chefdirigent und Musikdirektor des Isländischen Sinfonieorchesters, mit dem er überaus erfolgreiche Tourneen in Deutschland, Österreich und Spanien unternahm. Nach Abschluss seines Studiums bei Colin Metters an der Royal Academy of Music, wo er 2002 auf die Position eines Associate berufen wurde, erhielt er als erster Dirigierstudent ein DipRAM (Diploma of the Royal Academy of Music). Er wurde zunächst Assistant und anschließend Associate Conductor des BBC Philharmonic Orchestra; in dieser Position verblieb er bis 2002. Im Rahmen seiner andauernden Zusammenarbeit mit den Orchestern der BBC hat Rumon Gamba auch mehrfach bei den BBC Proms mitgewirkt.

2008 feierte er sein Debüt an der English National Opera. Gastdirigate verbinden ihn mit solch renommierten Institutionen wie den Münchner Philharmonikern, dem London Philharmonic Orchestra und den Warschauer Philharmonikern, dem NDR Sinfonieorchester in Hamburg, dem Orchestre national de Belgique, dem Göteborgs Sinfonieorchester, dem Gulbenkian-Orchester und dem Orquesta Nacional de España. In Nordamerika hat er mit dem Toronto Symphony Orchestra, dem New York Philharmonic Orchestra,

dem NAC Orchestra in Ottawa, dem Indianapolis Symphony Orchestra und dem Florida Philharmonic Orchestra, in Australien mit den Sinfonieorchestern von Sydney und Melbourne sowie dem West Australian Symphony Orchestra in Perth zusammengearbeitet. Auch in Asien ist er regelmäßig zu Gast und arbeitet mit dem Tokyo Symphony, dem Hong Kong Philharmonic und dem Nagoya Philharmonic Orchestra zusammen.

Rumon Gamba hat die Uraufführungen von mehreren wichtigen Werken geleitet, darunter Nico Muhlys *Two Boys* mit der English National Opera, Brett Deans Bratschenkonzert mit dem BBC Symphony Orchestra und Per Nørgård's Oratorium *The Will O the Wisps Go to Town* mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra. Mit NorrlandsOperan gab er die schwedischen Erstaufführungen von Poul Ruders' *Dancer in the Dark* und Mark-Anthony Turnages *Blood on the Floor*.

D'Indy: Œuvres orchestrales, volume 5

Injustement négligé aujourd'hui comparé à ses contemporains Debussy ou Ravel, Vincent d'Indy (1851–1931) n'en mérita pas moins le qualificatif de "Samson de la musique" décerné par Fauré en raison de son travail diversifié et généreux comme compositeur, chef d'orchestre, pédagogue et propagandiste, qui consolida grandement la culture musicale française. Catholique fervent, disciple de César Franck, il reprit et développa les méthodes pédagogiques inspirées de son maître à la Schola Cantorum, fondée en 1894 pour remédier aux insuffisances de l'institution qu'était le Conservatoire de Paris. Parmi ses nombreux élèves figurent des personnalités aussi différentes qu'Erik Satie (1866–1925) et Albert Roussel (1869–1937). Pourtant, son immense influence en tant qu'enseignant et musicologue – on lui doit notamment la résurrection d'opéras de Monteverdi et de Rameau oubliés depuis longtemps – a injustement fait de l'ombre à sa propre production musicale substantielle et protéiforme, surtout dans le domaine de l'opéra, de la musique de chambre et de la musique symphonique.

La musique pour orchestre est probablement le type de composition où d'Indy a particulièrement excellé, tirant son inspiration de sa région d'origine, l'Ardèche. Son style était essentiellement éclectique, fortement influencé par Beethoven et par Wagner, intégrant fréquemment des mélodies grégoriennes ou populaires. Mais sa réputation durable de catholique réactionnaire et dogmatique, auteur d'un *Cours de composition musicale* très systématique, ne peut qu'être mise à mal par une écoute sans a priori de ses meilleures œuvres, dont les superbes qualités intrinsèques ont le pouvoir de surprendre et de démentir les accusations injustifiées de sécheresse et d'académisme.

Saugefleurie, op. 21

Composé en 1884, le poème symphonique *Saugefleurie*, sous-titré "Légende", fut créé aux Concerts Lamoureux l'année suivante. Le programme qui le sous-tend est un poème tiré des *Contes de fées* (1881) de Robert de Bonnières (1850–1905), ami d'enfance du compositeur et personnalité littéraire mineure. *Saugefleurie*, une petite fée humble,

solitaire, mais charmante qui vit dans un tronc creux près d'un lac, est surprise par le brillant spectacle des uniformes, de la meute et des fanfares de cors d'une splendide chasse royale, conduite par le fils du roi en personne. Les yeux des deux jeunes gens se croisent en un amour muet; mais Saugefleurie a beau savoir qu'elle se condamne ainsi à mourir, elle se donne au prince et accepte les conséquences. Dans les termes de Bonnières:

Amour et Mort sont toujours à l'affût:
Ne croyez pas que celle que je pleure
Fut épargnée.

Elle sécha sur l'heure
Comme une fleur de sauge qu'elle fut.

Si l'influence wagnérienne est toute très apparente, la musique, dans son raffinement sonore et son orchestration claire, lumineuse, demeure typiquement française. Quatre idées mélodiques importantes sont annoncées dans la section introductory, *Assez lent et calme*, en la bémol majeur. La première, qui monte et descend dans une riche texture wagnérienne de violoncelles divisés en quatre parties, établit le décor champêtre; la deuxième, aux cors, s'élève chromatiquement à la *Tristan und Isolde*, symbolise l'amour idéal; la troisième, une mélodie lyrique caractérisée par des triolets de croches fluides, représente

Saugefleurie elle-même, et est adéquatement parée des sonorités plaintives d'un alto solo; elle est brutalement interrompue par la quatrième idée, un motif rythmique sinistre et incisif aux violons signifiant le destin et la mort.

Cette dernière idée est par la suite reprise aux cors bouchés, et la musique se fait de plus en plus urgente. Un nouveau thème à grands intervalles en ut majeur, lui aussi confié aux cors et manifestement inspiré par *Siegfried*, domine la section suivante, évoquant brillamment la chasse royale. Émerge une nouvelle mélodie virile représentant le prince, tandis que l'idée rythmique du destin s'impose de plus en plus. L'atmosphère calme de l'introduction en la bémol finit par revenir, telle une oasis, confiant la mélodie de Saugefleurie aux flûtes et aux cordes aiguës au-dessus d'un accompagnement en accords brisés joué par deux harpes - un effet magique. Un long développement varié de cette mélodie, et du thème du prince, atteint la tonalité lumineuse de mi majeur. L'idée tristanesque finit par reparaitre, suivie par la musique en ut majeur des cors de chasse qui s'estompe peu à peu dans le lointain. Alors que l'œuvre s'approche de son terme, on entend le motif rythmique du destin, désormais associé à l'idée tristanesque, et Saugefleurie expire.

La coda superbement poétique, dans la tonalité initiale de la bémol, dépeint sa transfiguration, l'alto solo et la flûte jouant sa mélodie lyrique dans une texture très imaginative composée d'un mouvement en croches joué par deux piccolos, de roulements et de coups de timbales, d'accords brisés aux harpes, et d'harmonies très ouvertes aux cordes.

Symphonie sur un Chant montagnard français, op.25
Pendant la plus grande partie du dix-neuvième siècle français, les formes symphoniques furent considérées comme germaniques, étrangères, et de ce fait fortement déconseillées par l'establishment musical centré sur le Conservatoire et l'Opéra de Paris. La fin des années 1880 vit néanmoins la production de trois œuvres particulièrement remarquables de ce genre par des individualistes résolus qui s'intéressèrent à la grande tradition austro-allemande de Bach, Beethoven, Liszt et Wagner comme à un moyen de renouveler leurs propres traditions nationales. La Troisième Symphonie de Saint-Saëns et la *Symphonie sur un Chant montagnard français* de d'Indy furent toutes deux composées en 1886, et la Symphonie en ré mineur de Franck leur succéda en 1888. Inexplicablement,

compte tenu de ses qualités mélodiques et sonores, la symphonie de d'Indy, naguère fréquemment interprétée, est aujourd'hui plutôt ignorée. Patriote et régionaliste fervent, d'Indy chercha à enracer dans le sol français son œuvre classiquement conçue en trois mouvements – aussi appelée "Symphonie cévenole" – en la basant sur une belle mélodie populaire qu'il avait lui-même enregistrée sur la crête de Tourtous. Elle apparaît tout d'abord au cor anglais dans l'introduction lente; faisant alterner les mesures à 9 / 8 et à 6 / 8, elle introduit une souplesse rythmique bienvenue dans un genre par trop enclin à des phrasés très carrés. Elle revient ensuite dans les mouvements suivants, d'Indy emboîtant le pas à Franck par son penchant pour un traitement cyclique des thèmes. La symphonie est écrite pour orchestre et piano, sans être pour autant un concerto et une démonstration de virtuosité – loin d'entrer en conflit avec l'orchestre, la partie soliste se comporte en *primus inter pares*, sur un pied d'égalité. Si le style de l'écriture pianistique est en grande partie d'un romantisme conventionnel, fréquemment caractérisé par de larges accords brisés, l'orchestration révèle une technique et une imagination sonore beaucoup plus sophistiquées. En faits, les passages d'interaction entre le piano et la harpe sont de conception

résolument moderniste, anticipant la *Konzertmusik* de Hindemith pour piano, cuivres et harpes, ou la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók.

Après l'introduction lente présentant la mélodie populaire, le premier mouvement de forme sonate, en sol majeur, débute par un vigoureux thème ascendant dans un rythme accusé doublement pointé aux cordes. Le second sujet contrastant, lyrique, inhabituellement instrumenté pour flûtes, piccolo, piano et harpe, adopte non pas la tonalité traditionnelle de la dominante, ré, mais, à la manière de Franck, celle de la médiane, un éclatant si majeur. Cette expansion de la tonalité se poursuit dans le développement – fondé sur le premier sujet et la mélodie populaire –, qui donne un superbe sentiment d'espace panoramique. Structuré en trois sections doubles dans les tonalités principales de si bémol, sol bémol et si bémol, le mouvement lent prend la forme d'un lied de grande envergure. Au thème initial, introduit par le piano, succède bientôt le second thème cyclique à la sonorité sinistre, au piano et aux bassons. Dans la section central en sol bémol, le thème initial réapparaît aux violoncelles, sous-tendu par des harmonies bitonales au piano à la sonorité étonnamment impressionniste. On entend des fragments de la mélodie populaire, aux clarinettes, aux

cors et aux cornets à pistons, au-dessus d'un motif d'ostinato chromatique de trois notes aux cordes graves, dérivé du second thème cyclique; en tant qu'évocation des vastes espaces et silences de la nature, cet épisode est suprêmement efficace. Dans le finale, un rondo beethovenien en sol majeur, le thème champêtre principal est d'abord paré des sonorités scintillantes du piano et de la harpe, rejoints par une fanfare villageoise tapageuse de flûtes, hautbois et clarinettes à l'unisson. Le second thème lyrique, accompagné d'arabesques du piano, est en revanche d'un caractère plus conventionnel. Au cours du développement, le second thème cyclique réapparaît, en si mineur, comme une danse de sorcières, dans un farouche unisson des cordes sous-tendu par des accords dans le registre grave des trompettes. Deux brefs "flashbacks" ramenant le thème du mouvement lent, au cor solo, ont une dimension poétique de réminiscence digne de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. D'Indy soumet finalement le thème principal à des transformations rythmiques, injectant une bouffée d'énergie pour amener l'œuvre à une conclusion satisfaisante.

Prélude à l'acte I de "Fervaal", op. 40
Le premier opéra de d'Indy, *Fervaal*

(1889–1895), est une œuvre d'envergure et de proportions wagnériennes, faisant appel à un réseau complexe de leitmotive et révélant clairement l'influence de *Parsifal*. Mais par son action située à l'époque historiquement lointaine des invasions sarrasines et par son évocation musicale de la couleur locale, il évoque aussi le grand opéra parisien des décennies antérieures, de compositeurs comme Meyerbeer ou Halévy. Le premier acte prend place dans le Sud de la France, tandis que les deuxième et troisième actes se déroulent en "Cravann", appellation celtique des Cévennes. En résumé, l'histoire est celle de l'amour voué au malheur qui naît entre deux êtres appartenant à des camps opposés: le guerrier Fervaal, dernier descendant des dieux celtiques, et Guilhen, jeune princesse sarrasine. Après la destruction de l'armée de la Cravann, ils se retrouvent seuls dans un lieu rude et austère où Guilhen, victime du froid extrême, meurt entre les bras de Fervaal; celui-ci est en revanche transfiguré spirituellement quand les puissances païennes des ténèbres sont vaincues par la nouvelle religion de la lumière et de l'amour.

Le Prélude, *Lent et calme*, en fa dièse majeur, introduit quelques-uns des thèmes et motifs qui feront partie intégrante de l'opéra. Il débute par une pédale continue de fa dièse aux contrebasses – effet rappelant

le début de *Das Rheingold* (L'Or du Rhin) de Wagner – au-dessus de laquelle les violoncelles énoncent une phrase ascendante à l'intervalle caractéristique de quarte, bercée par les sonorités profondes et chaleureuses des cordes graves, annonçant le thème héroïque de Fervaal. Elle est répétée par la flûte solo, puis par le violon solo. Lorsque apparaît le thème de Fervaal endormi dans les jardins enchantés de Guilhen, le tempo ralentit; l'ondulation conjointe de ce thème, en duolets et triolets de croches aux violons, crée une atmosphère langoureuse et pseudo-orientale à souhait. La tonalité passe en si bémol majeur pendant cinq mesures quand, au-dessus d'une brève pédale de fa aux altos et aux violoncelles, une flûte et une clarinette solos jouent le motif de l'Amour, marqué par une septième et une quinte descendantes expressives. La musique de Fervaal endormi revient, désormais aux cors, la pédale et la tonalité de fa dièse majeur sous-tendant le motif du Désir – trois degrés chromatiques ascendants et une septième –, traité en imitation successivement par les seconds violons, les hautbois, les premiers violons et les violoncelles. La musique de Fervaal, toujours endormi, conclut le Prélude dans la sombre atmosphère romantique du début.

Médée, op.47

Parmi les œuvres désormais oubliées

de Catulle Mendès (1841–1909), poète, romancier et dramaturge français d'origine juive, figure la tragédie *Médée*, basée sur le célèbre grec mythe: rejetée par son amant Jason, le chef des Argonautes, Médée se venge en assassinant leurs deux fils. D'Indy était manifestement suffisamment satisfait par sa musique de scène destinée à la production de 1898 pour la préserver sous forme de suite orchestrale en cinq mouvements. Celle-ci contient assurément des pages marquantes portant son empreinte stylistique, notamment de par les forts contrastes de mélodie et de texture, et un vaste système tonal. Le "Prélude", en fa mineur, introduit plusieurs idées et thèmes qui seront développés dans les mouvements suivants. Un motif A puissant et abrupt de quatre notes – la bémol, mi, fa, la – domine la section initiale avant d'être interrompu par une mélodie B contrastante *cantabile* aux cordes, en la bémol majeur. Lui aussi d'abord énoncé par les cordes, un thème C ascendant et descendant bien marqué, dans la tonalité éloignée de fa dièse mineur, mène à un climax qui s'estompe pour réexposer le thème B, désormais en ré bémol majeur, émergeant dans la sonorité plus douce de la flûte solo accompagnée par des figurations des clarinettes et de la harpe. Un nouveau développement du motif A laisse la place

au thème C, désormais en do dièse mineur au trombone solo, et conduit à un nouveau paroxysme. Une section conclusive en fa majeur, indiquée *Lent et calme*, ramène une version augmentée du thème B soutenu par des trilles et des tremolando des cordes, ainsi que par une figuration caractéristique de la harpe.

"Pantomime", en la mineur, est basé sur deux airs enlevés de style populaire, le second étant une danse où les sonorités des bois sont exploitées en conjonction avec une mélodie *cantabile* aux cordes. Ces mélodies populaires sont par la suite associées dans un contrepoint en la majeur. "L'Attente de Médée", un mouvement très lent en si bémol majeur, introduit un nouveau thème ascendant D à la flûte solo, au-dessus d'un tremolando des cordes et d'harmoniques des harpes. Une section animée en ré majeur, consistant en une idée syncopée aux violons et en un accompagnement en notes répétées rapides aux cordes graves, est entrecoupée par une musique basée sur le motif A. La section finale, en si bémol majeur, paisible et lente, ménage une surprise: une insensible transformation du motif A à la clarinette se détachant sur un tremolando des cordes. Au début de "Médée et Jason", en mi majeur, une fanfare de cor annonce un nouveau thème animé aux premiers violons et aux altos,

traité en strette rapprochée aux violoncelles et aux contrebasses, les décalages rythmiques créant un effet syncopé. Les violons introduisent en revanche une mélodie *legato* en ré bémol majeur. Tandis qu'un climax saisissant s'estompe, on entend le thème D dans le lointain, à la flûte solo, en fa majeur – telle une réminiscence berliozienne. "Le Triomphe auroral" débute en fa majeur par le thème B aux premiers violons, puis se poursuit par une section animée contrastante, en la mineur, constituée de trioles de doubles croches aux flûtes et aux clarinettes. Elle conduit à une apothéose solennelle en fa majeur du thème B, joué en augmentation par les cuivres sous-tendus par des trilles brillants des bois.

© 2013 Andrew Thomson
Traduction: Josée Bégaud

Le pianiste franco-canadien **Louis Lortie** s'est attiré les louanges de la critique à travers l'Europe, l'Asie et les États-Unis, en particulier pour avoir choisi d'explorer sa voix d'interprète à travers un large répertoire plutôt que dans la spécialisation d'un style donné. Décrivant son jeu de "toujours immaculé et imaginatif" *The Times* a identifié une "combinaison de spontanéité totale et de maturité méditée que seuls possèdent

les grands pianistes". Louis Lortie a étudié à Montréal avec Yvonne Hubert, une élève d'Alfred Cortot, à Vienne avec Dieter Weber, un spécialiste de Beethoven, puis avec Leon Fleisher, le disciple d'Artur Schnabel. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique de Montréal à l'âge de treize ans, et avec le Toronto Symphony Orchestra trois ans plus tard, ce qui l'a conduit à effectuer une tournée historique au Japon et en Chine. En 1984 il a remporté le Premier Prix du Concours international de piano Ferruccio Busoni et a été un lauréat de la Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie a enregistré plus de trente disques pour Chandos, couvrant un répertoire allant de Mozart à Stravinsky. Son enregistrement des Variations *Eroica* de Beethoven a obtenu un Prix Edison; celui consacré à des œuvres de Schumann (incluant les *Bunte Blätter*) et de Brahms a été jugé l'un des meilleurs disques compacts de l'année par le magazine *BBC Music*; le même magazine a nommé son enregistrement de l'intégrale des Études de Chopin l'un des "50 Recordings by Superlative Pianists"; son interprétation de la totalité des œuvres pour piano et orchestre de Liszt a été l'un des "Choix de l'Éditeur" du magazine *Gramophone*, tout comme son intégrale des sonates de Beethoven; et l'*International Record Review* a

qualifié de remarquable son enregistrement complet des *Années de pèlerinage* de Liszt. Sa discographie pour Chandos inclut également des œuvres de Franck, Fauré, Ravel, Prokofiev et Gershwin. Parmi ses projets d'enregistrements figure un disque de transcriptions de Liszt.

Louis Lortie a été nommé officier de l'Ordre du Canada en 1992, et a reçu l'Ordre du Québec et un doctorat *honoris causa* de l'Université Laval. Il vit à Berlin depuis 1997, mais a également des résidences en Italie et au Canada.

Depuis son premier concert en 1950, l'**Orchestre symphonique d'Islande** s'est agrandi, la formation de quarante musiciens à temps partiel devenant un orchestre de renommée internationale de quatre-vingt-cinq musiciens à temps complet. En tant qu'orchestre national d'Islande, rattaché à la salle de concert Harpa de Reykjavík et financé en grande partie par l'État islandais et la ville, il donne une soixantaine de concerts par saison, son répertoire allant des œuvres classiques traditionnelles à la musique contemporaine et à la musique de film. Il a travaillé avec des musiciens renommés comme Daniel Barenboim, Anne-Sophie Mutter, Joshua Bell, Hilary Hahn, Mstislav Rostropovitch, Radu Lupu, Claudio Arrau ou

Evelyn Glennie. L'actuel chef invité, Vladimir Ashkenazy, dirige l'orchestre régulièrement depuis le début des années 1970. Rumon Gamba a été le chef titulaire et le directeur musical de 2002 à 2010, avant qu'Ilan Volkov lui succède en septembre 2011. La vaste discographie internationale de l'orchestre inclut des cycles très appréciés des symphonies de Sibelius et des œuvres orchestrales de Jón Leifs. Le premier volume de la série consacrée aux œuvres orchestrales de Vincent d'Indy, dirigé par Rumon Gamba, a reçu un Grammy en 2008, et le deuxième volume a été élu "Choix du rédacteur en chef" de *Gramophone*. Lors de récentes tournées en Europe et aux États-Unis, l'Orchestre symphonique d'Islande s'est produit au Musikverein de Vienne, et par deux fois au Carnegie Hall de New York. Dans le *New York Times*, le critique Alex Ross a décrit le concert dirigé par Osmo Vänskä comme "sensationnel [...] l'une des meilleures interprétations de Sibelius que j'aie jamais entendues".

Le chef d'orchestre britannique **Rumon Gamba** est actuellement chef permanent du Symfoniorkester d'Aalborg ainsi que chef permanent et directeur musical du NorrlandsOperan. Entre 2002 et 2010, Rumon Gamba a été chef permanent et directeur

musical de l'Orchestre symphonique d'Islande, avec lequel il a fait des tournées en Allemagne, en Autriche et en Espagne qui ont connu un immense succès. Après avoir étudié avec Colin Metters à la Royal Academy of Music, dont il est devenu membre en 2002, il a été le premier étudiant en direction d'orchestre à recevoir le DipRAM (diplôme de direction d'orchestre de la Royal Academy of Music). Il a ensuite été chef assistant puis chef associé du BBC Philharmonic, où il est resté jusqu'en 2002; dans le cadre de son travail régulier avec les orchestres de la BBC, il s'est produit à plusieurs reprises aux Proms de la BBC.

En 2008, il a fait ses débuts à l'English National Opera. Comme chef invité, il a eu des engagements importants avec les orchestres philharmoniques de Munich, Londres et Varsovie, l'Orchestre symphonique du NDR à Hambourg, l'Orchestre national de Belgique, l'Orchestre symphonique de Göteborg, l'Orchestre Gulbenkian à Lisbonne et l'Orchestre national d'Espagne. En Amérique

du Nord, il a travaillé avec le Toronto Symphony Orchestra, le New York Philharmonic, le NAC Orchestra d'Ottawa, l'Indianapolis Symphony Orchestra et le Florida Philharmonic Orchestra; il s'est également produit en Australie à la tête des orchestres symphoniques de Sydney et de Melbourne, et du West Australian Symphony Orchestra. En outre, il se rend régulièrement en Asie, où il travaille avec l'Orchestre symphonique de Tokyo, l'Orchestre philharmonique de Hong Kong et l'Orchestre philharmonique de Nagoya.

Rumon Gamba a dirigé plusieurs créations importantes, notamment la création mondiale de *Two Boys* de Nico Muhly à l'English National Opera, le Concerto pour alto de Brett Dean avec le BBC Symphony Orchestra, et l'oratorio *The Will O the Wisps Go to Town* de Per Nørgård avec le City of Birmingham Symphony Orchestra. Avec le NorrlandsOperan, il a donné les créations suédoises de *Dancer in the Dark* de Poul Ruders et de *Blood on the Floor* de Mark-Anthony Turnage.

Sauge-fleurie

I. Comment sauge-fleurie aimé le fils du roi
Alors vivait sans crédit ni richesse
Une Fée humble et seule; car il est
Des rangs parmi ces Dames, s'il vous plaît,
Comme, chez nous, de vilaine à duchesse.
Bien qu'elle n'eût ni renom, ni pouvoir
Et qu'elle fut pauvre en sa confrérie,
Pauvre jusqu'au besoin, Sauge-Fleurie
– Tel est son nom – était charmante à voir.
Au bord d'un lac tout fleuri de jonquilles,
Elle habitait le tronc d'un saule creux
Et ne quittait son réduit ténébreux
Plus que ne font les perles leurs coquilles.
Mais un beau jour que, chassant par le bois
Avec sa meute un superbe équipage,
Le fils du Roi menait à grand tapage
Du bois au lac un dix cors aux abois,
Pour voir les chiens et la belle poursuite
Et les pourpoints brillants des cavaliers,
Elle quitta son arbre, et des halliers
Voyait passer le Prince avec sa suite.
Le Fils du Roi, qui saluait déjà
(Car c'est de Fée à Prince assez l'usage),
En voyant mieux un si charmant visage,
S'arrêta court et la dévisagea.

Sage-flower

I. How Sage-flower loved the king's son
There lived alone, without debt or riches,
a humble Fairy; for there are
ranks among these Ladies, if you please,
just as, in our world, between serf and
duchess.
Even though she had neither renown nor power
and was poor within her community,
poor to the extent of need, Sage-flower
– such was her name – was pleasing to the eye.
On the shores of a lake festooned with daffodils
she lived in the hollow of the trunk of a willow tree
and left not her shady nook
any more than pearls leave their shells.
But one fine day when, hunting in the woods
with his fine pack of hounds,
the King's Son was chasing with great clamour
from the wood by the lake a cornered deer,
in order to see the hounds and the magnificent
chase
and the brilliant garb of the horsemen
she left her tree and the bushes,
saw the Prince passing with his entourage.
The King's Son, whom she had already saluted
(for from Fairy to Prince that is the general
custom),
on seeing more clearly this charming sight,
stopped abruptly and gazed at her.

Sauge, sans plus se cacher dans les branches,
En le voyant si beau, de son côté
Le regardait devant elle arrêté,
Droit dans les yeux de ses prunelles franches.
Naïf amour par pudeur s'enhardit:
Le Fils du Roi baissa les yeux par contre;
Chacun s'en fut méditant la rencontre:
- Tous deux s'aimaient et ne s'étaient rien dit.

**II. Comment une maîtresse-fée condamna
sauge-fleurie**

Or tout se sait: une Maîtresse-Fée
Fit donc venir Sauge à son tribunal.
Vêtue ainsi que l'oiseau cardinal,
La Vieille était d'aspics ébouriffée:
Elle était vieille, et par cela j'entends
Que de jeunesse elle était ennemie.
- On le va voir: - "Je veux, Sauge, ma mie,
Te corriger, s'il en est encor temps",
Lui dit la Vieille aigrement. "Sans mon zèle,
Vous nous l'alliez donner belle à râvir
Et par ma foi vous nous alliez servir
Un joli plat d'amour, Mademoiselle.
Passe un beau Sire et, sans plus de façons,
Voilà mes gens amoureux face à face!
Pardieu! plutôt que la chose se fasse
Je ferai pendre ici dix beaux garçons."

Sage, no more hiding herself amid the branches,
on seeing such beauty, for her own part
looked at him, rooted to the spot before her,
straight into his eyes, into his wide-open pupils.
Innocent love by modesty hardened:
the King's Son, on the other hand, lowered his
gaze;
each was inwardly contemplating the encounter:
- Each loved the other and said not a word.

II. How a wicked fairy condemned

Sage-flower

Now, as everyone knows, a Wicked Fairy
caused Sage to come to her place of judgement.
Dressed like a cardinal bird,
the Old Woman was with asps entangled:
she was ancient, and as a result I understand
that she was hostile to youth.
- As we shall see: - 'I desire, Sage, my sweet,
to set you aright, if it is not too late',
said the Old Woman to her bitterly. 'Without my
say so,
you were going to give us great delights to
thrill us,
and by my faith you were going to serve us up
a pretty helping of love, Miss.
A beautiful Nobleman passes by and, without
any further ado,
here are my brazenly infatuated people!
Of course! Rather than allowing this
I will hang here ten beautiful boys.'

Et ce disant en parut si méchante
Qu'elle eût fait peur même au Roi Très Chrétien
Par sa beauté, sa grâce et son maintien,
Sauge-Fleurie était pourtant touchante.
Mais rien ne fait contre haine et pouvoir.
- "Il faudra bien que ton beau bec réponde,
Car, sans chanter, il n'est poule qui pondre,
Sauge ma mie – et je te vais pourvoir!"

Je vous dirai, sans tarder davantage,
Si votre cœur s'intéresse à son sort,
Qu'aimer un homme était un cas de mort
Pour Sauge, esprit n'ayant chair en partage:
Ce que prouva la Vieille en un latin
Qui dépassait l'intellect en puissance,
Et distingua des cas de quintessence
À dérouter Sauge et l'abbé Cotin.

Sauge, pourtant, demeurait bouche close
Et de cela ne voulait seulement
Qu'aimer le Prince et mourir en l'aimant
Comme disait la Vieille avec sa glose.
Sans moi déjà vous avez pu songer
Qu'en cette affaire ayant la loi formelle
Et des aveux, notre juge femelle
Condamna Sauge, et sans rien ménager.

And thus saying, she seemed so wicked
that she could strike fear even into the Very
Christian King,
by her beauty, her grace, and her bearing,
Sage-flower was, however, concerned.
Yet she did nothing to counter this hatred and
power.
- 'It were meet that your beautiful beak should
reply,
for, without singing, the hen will not lay,
Sage, my sweet – and it is I who will be
providing for you!'

I will say, without further delay,
should your heart be concerned for its own fate,
that to love a mortal man was a matter of death
for Sage, spirit being able no flesh to share:
this the Old Woman declaimed in a Latin
which surpassed intellect expectations,
and defined cases in such essentials
as to derail Sage and the Abbé Cotin.

Sage, however, kept her mouth closed
and from that wanted nothing except
to love the Prince, and to die loving him,
just as the Old Woman had said with her
imposing words.
Without me you were already able to divine
that in this matter, having the official law
and confessions, our lady judge
condemned Sage, sparing her nothing.

Et pensez bien que la Fée amoureuse
Ne marchanda son immortalité,
Et que du coup, comme on me l'a conté,
Elle s'en fut plus que vivante heureuse!

III. Comment sauge-fleurie alla trouver le prince en son château

Or nul pouvoir ne pouvait s'opposer,
Malgré l'arrêt de notre Vieille en rage,
Au libre emploi de son gentil courage
Non plus qu'au choix de son premier baiser.
- Sauge, à pied donc comme en pèlerinage,
Alla trouver le Prince en son château,
Et tout le long de la route un manteau
Rude et grossier cacha son personnage.
Elle arriva par la pluie et le vent,
Sur elle ayant laissé crever la nue;
Et, si d'abord fut des gens méconnue,
Ne surprit point le Prince en arrivant.

- "Mon cœur, dit-il, vous attendait, Princesse;
Du bois au lac, je vous cherchais, ma Fleur,
Et fatiguais du cri de ma douleur
L'onde et le ciel, n'ayant repos, ni cesse."

- Et ce disant, il se prit à baisser
À deux genoux sa main mignonne et fine,
Et puis voulut sur l'heure à la Dauphine
Présenter Sauge avant de l'épouser:

And consider that the love-stricken Fairy
did not compromise her immortality,
and that this heavy blow, as I have been told,
caused her to live more happily!

III. How Sage-flower went searching for the prince in his castle

Now no power could oppose,
despite the obstacle of our Old Woman's rage,
the freedom of her sweet ardour,
nor, moreover, the choice of her first love.
- Sage, on foot as if on a pilgrimage,
went to find the Prince in his castle,
and for the full length of the route a cloak,
rough and ready, concealed her identity.
She arrived by the wind and the rain,
having allowed the clouds to burst upon her,
and, if at first she went unrecognised by people,
did not surprise the Prince when she arrived.

- 'My heart (said he) awaited you, Princess;
from the wood by the lake I searched for you,
my Flower,
and wearied by my sad crying
the waves and the sky, having neither rest nor
pause.'

- And saying this, on bended knee,
he took hold of her delicate hand and kissed it,
and then desired immediately to present Sage
to the Dauphine before marrying her:

Il lui fit faire un peu de belle flamme
Pour la sécher d'abord. Tant de beauté,
De naturel et de simplicité
En cet état le touchait jusqu'à l'âme.
Il fit venir perles, saphirs, rubis,
Bijoux montés et beaux luths de Vérone.
Il fit de même apporter la couronne
Et préparer des merveilleux habits.

IV. Comment sauge-fleurie fit au prince un noble et touchant discours
Sauge admira ces objets sans envie
Et dit:
- "Seigneur, les beaux jours sont
comptés.
Aimez-moi bien, et jamais ne doutez
Du bel amour dont j'ai l'âme ravie.
Est-il pour moi besoin de tant d'apprêt?
N'aimez-vous point la belle solitude,
Et des amants n'est-ce plus l'habitude
De mieux s'aimer quand l'amour est secret?
Restons ici sans plus, si bon vous semble;
Nos yeux pourront se parler à loisir,
Et nous n'aurons de si charmant plaisir
Que seul à seul à demeurer ensemble.
Auprès de vous, je sens mon cœur léger;
Légère est l'heure aussi qui me convie
Et là, tout beau! je vous donne ma vie.
Prenez-la donc, mais sans m'interroger."

he kindled for her a lovely little flame
to dry her first. So much beauty,
nature, and simplicity
in this condition touched the depths of his soul.
He brought forth pearls, sapphires, rubies,
mounted gems, and beautiful lutes from Verona.
He also brought forth the crown
and prepared sumptuous robes.

IV. How Sage-flower held with the Prince a noble and touching exchange
Sage admired these objects without desire
and said:
- 'Sir, the happy times are over.
Love me well, and never doubt
the beautiful love which has ravished my soul.
Do I have a need for such fine things?
Do you not love beautiful solitude,
and do not lovers usually
love each other better when their love is kept
secret?
Let us stay here and remain, if that pleases you;
our eyes can speak at leisure,
and we will have no sweeter pleasure
than one to one to live together.
Close to you, my heart feels light;
light is the hour also, which is right,
and there, so beautiful! I give you my life.
Take it, then, without questioning.'

Elle lui fit un généreux sourire
Ne regrettant ce qu'elle avait bien fait,
N'y songeant même. - Et son bonheur parfait
En mots humains ne se pourrait décrire.
- Amour et Mort sont toujours à l'affût:
Ne croyez pas que celle que je pleure
Fut épargnée.

Elle sécha sur l'heure
Comme une fleur de sauge qu'elle fut.

Moralité

Je compte peu qu'une femme ainsi m'aime
Jusqu'à mourir: ceci montre, pourtant,
Que pour aimer, ne fût-ce qu'en instant,
L'on brave tout, Madame, et la Mort même.

d'après *Contes de fées* (1881)
Robert de Bonnières (1850 - 1905)

She gave him a radiant smile,
regretting not what she had done,
nor dreaming of it even. - And her perfect
happiness
cannot be described in human words.
- Love and Death are always lying in wait:
do not believe that she for whom I weep
was spared.

She espired within the hour
like a sage flower such as she was.

Moral

I little trust that a woman will love me
until death: this story shows, however,
that in order to love, be it but for a moment,
one risks everything, Madam; even death itself.

from *Contes de fées* (1881)
Robert de Bonnières (1850 - 1905)
Translation: Stephen Pettitt

Also available



D'Indy
Orchestral Works, Volume 4
CHAN 10660

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22/MK4/MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



Recording producer Ralph Couzens
Sound engineer Georg Magnússon
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Eldborg, Harpa, Reykjavik, Iceland; 29 October – 1 November 2012
Front cover 'Canyon of the river Vis, clouds, fog, and Jurassic rocks, Cirque de Navacelles, Cévennes, France', photograph © Berndt Fischer / Getty Images
Back cover Photograph of Rumon Gamba by Sussie Ahlburg
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2013 Chandos Records Ltd
© 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Iceland Symphony Orchestra

Grimur Bjarnason

D'INDY: ORCHESTRAL WORKS, VOL. 5 – Lortie/Iceland SO / Gamba

CHAN 10760

CHANDOS DIGITAL

Vincent d'Indy

1851–1931

ORCHESTRAL WORKS, VOLUME 5

- | | | |
|------------|---|-------|
| [1] - [3] | Symphonie sur un Chant montagnard français, Op. 25* | 26:28 |
| | (Symphony on a French Mountain Air) | |
| | (<i>Symphonie cévenole</i>) | |
| [4] | Prelude to Act I of 'Fervaal', Op. 40 | 5:13 |
| [5] - [8] | Saugefleurie, Op. 21 | 15:54 |
| | Legend after Robert de Bonnières (1850–1905) | |
| [9] - [13] | Médée, Op. 47 | 25:34 |
| | Orchestral Suite after the Tragedy by Catulle Mendès (1841–1909) | |
- TT 73:40

Louis Lortie piano*

Iceland Symphony Orchestra

Ari Vilhjálmsson concert master

Rumon Gamba



CHAN 10760

D'INDY: ORCHESTRAL WORKS, VOL. 5 – Lortie/Iceland SO / Gamba

CHAN 10760