



CD-1305 DIGITAL

Carmen Symphony



BIZET

SEREBRIER

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA
I NACIONAL DE CATALUNYA

BIZET, Georges (1838-1875)**L'arlésienne, Suite No. 1** (1872) *(Kalmus)***17'01**

- | | | |
|---|----------------|------|
| 1 | I. Prélude | 6'13 |
| 2 | II. Minuetto | 3'12 |
| 3 | III. Adagietto | 3'08 |
| 4 | IV. Carillon | 4'17 |
-

L'arlésienne, Suite No. 2 *(Kalmus)***18'15**

(arr. by Ernest Guiraud, c. 1876)

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. Pastorale | 6'00 |
| 6 | II. Intermezzo | 4'20 |
| 7 | III. Menuet (Magdalena Martínez, flute; Magdalena Barrera, harp) | 4'15 |
| 8 | IV. Farandole | 3'22 |

BIZET, Georges (1838-1875) / **SEREBRIER, José** (b. 1938)

Carmen Symphony (*Kalmus*)

33'05

9	I. Prelude	3'32
10	II. The Cavalry	3'42
11	III. Habanera	2'09
12	IV. Seguidilla	2'07
13	V. Fugato	2'14
14	VI. Interlude 1	1'45
15	VII. Toreador	2'24
16	VIII. Interlude 2	2'46
17	IX. Andante cantabile	3'53
18	X. Interlude 3	2'12
19	XI. The Wedding	1'22
20	XII. Gypsy Dance	4'32

Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya

(Barcelona Symphony Orchestra and National Orchestra of Catalonia)

(leader: Friederike Spaulding)

José Serebrier



ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA
I NACIONAL DE CATALUNYA

Georges Bizet/José Serebrier: *Carmen* Symphony

For many years several record companies have been suggesting that I record the orchestral music from *Carmen*, in my own version. I never paid much attention to this idea, simply because I did not see a need for it. Recently, when BIS suggested a Bizet recording with the Barcelona Symphony Orchestra, the orchestral music from *Carmen* was proposed again, on the understanding that I would produce a ‘new’ version. At this point I decided to look once again at the existing suites and see what, if anything, was wrong with them. It was obvious. One of the suites was anonymous, and both in the wrong order, lacking the masterful continuity of the original, thus having little to do with the story line. The orchestration of the vocal numbers has many problems. Just to list a few, the *Toreador’s Song*, which is performed by a baritone, has been given to a trumpet, which is in the wrong register and has the wrong character. The *Habanera*, which has to retain the vocal freedom and subtlety of the mezzo-soprano voice, is given to an entire violin section, not quite as free as a single instrument.

I postponed the project for some time, however, because – while I had visualized the entire production and chosen the orchestral fragments – I could not see a way to make a purely symphonic version of the final scene. It made no sense without the voices. Thus my thesis, to make a suite in the actual order of the drama, would not work. Without an ending I could not see myself even starting the project, and it was abandoned for a while. With time, however, I began to accept the fact that I would have to compromise and make a suite that followed the order of the opera except for the final number, for which I chose the fiery *Gypsy Dance* (which opens Act II in the opera).

This was a very different experience from making a symphonic synthesis of Janáček’s *Makropulos Case*, the most difficult of such assignments. This extraordinary opera has no orchestral segments and, as my friend Oliver Knussen quipped when he saw me struggling with it, ‘it is the most unsuitable of operas’. No one was more surprised than I when the orchestra in Brno, which knew the opera intimately, loved it and incorporated it into its repertoire.

Similarly to my orchestrations of the Grieg songs, or the Gershwin *Preludes*, I decid-

ed to keep the *Carmen* pieces sounding as if Bizet had done it, staying as close as possible to the original. Thus, the orchestral interludes are left intact, except for the crucial editorial markings to facilitate performance such as phrasings, balance in the brass, string bowings and so on. While adding several sections that didn't appear in the two suites, I felt it necessary to drop others, such as Micaela's aria, which I felt really needed the human voice. Before recording my version in Barcelona, I performed it in concert with the Royal Philharmonic Orchestra in London, which gave me an opportunity to find out how it worked, and if it required further changes. Before Kalmus took it over for publication and before the recording, last-minute adjustments were still being made with the faithful assistance of the tireless ex-librarian of the RPO, my friend Terence Leahy.

At exactly the same time, I happened to read an editorial article in the magazine *Opera*, which questioned why no one had ever made a proper orchestral suite of *Carmen*, giving all the same reasons I have mentioned above, and many others. I was surprised and delighted. The article appeared as the recording was taking place. Some time earlier I had come across another article which derided the 'Carmen industry' and all the arrangers that had made rhapsodies for solo instruments, the various ballets and opera derivations, etc. Obviously, the universal fascination with the opera was very much alive.

Bizet was 36 when *Carmen* opened in Paris. He died three months later, believing that his last opera had failed completely. His early compositions had shown originality and a great ability in orchestration, for example the beautiful *Symphony in C major*, written when he was seventeen, but it was at the end of his short life that he truly found his innovative force. The most successful opera composers in France at the time were Auber, Offenbach and Meyerbeer, and some of their influence can be observed in early Bizet. He was 22 when he received his first opera commission, for *Les pêcheurs de perles*. It came after he had spent three years in Italy, the result of winning the coveted Grand Prix de Rome.

Five years after marrying Geneviève Halévy, daughter of his former teacher, Bizet received the *Carmen* libretto, prepared by Ludovic Halévy (his cousin by marriage) and Henri Meilhac, and based on the book by Prosper Mérimée. Bizet seemed extremely happy with the libretto submitted to him by the Opéra-Comique, but totally unprepared for the negative public reaction to his last opera. Even though some of the most unsavoury characters in Mérimée's story (such as Carmen's husband, García le Borgne) had been removed by the librettists, the subject and goings-on still must have seemed offensive to the bourgeois Parisian public of the day. On the night of the première, the final curtain was greeted with complete silence. Bizet was devastated. A few months later he had a heart attack, followed by a second one the next day. He died at midnight, just as *Carmen* was ending its 31st performance at the Opéra-Comique.

Upon hearing it in Paris, Tchaikovsky announced that 'in a few years *Carmen* will be the most popular opera in the world'. Liszt and Wagner heard a production in Vienna, which removed the original spoken dialogues between scenes and incorporated in its place some new recitatives composed by Ernest Guiraud. The spoken conversations of the original version were the norm and style of the Opéra-Comique, but grand opera required a musical continuity, with sung recitatives. With the Vienna production of 1875, just months after the disastrous Paris première, *Carmen* was on its way to fulfilling Tchaikovsky's prediction. By 1878 *Carmen* was already being heard in London and New York (in Italian!). It was produced in several German opera houses before it was revived in Paris in 1883. The new Paris version was made less provocative and controversial, watered down by the head of the Opéra-Comique to avoid offending his public. Meantime, elsewhere in Europe, Nietzsche and Bismarck were attending the opera dozens of times, and writing about its wonders. As was the custom of the times, the opera was being translated into many languages, including Japanese, Chinese and Hebrew. Paris warmed to it slowly, but eventually it became a national symbol and, by the time of the centenary of Bizet's birth in 1938, Paris could boast having given over 2,000 performances of the opera. The most successful opera in history was finally being embraced in its home territory.

It is assumed that Shakespeare never went to Italy, and yet *Romeo and Juliet* makes you wonder. Mozart was never in Turkey but *Abduction from the Seraglio* takes you right into the Topkapi Palace. Bizet never went to Spain – in fact, it seems he was never south of Bordeaux – but his portrayal of Spanish life, music, and his understanding of the gypsies is instinctive and real.

‘What is a symphony?’ asks the American composer Ned Rorem. ‘Symphony is whatever you call it’, says Rorem. ‘A symphony of Mahler is not the same as a symphony of Bach or Haydn.’ Early on I decided not to call my version of *Carmen* a suite, so as not to confuse it with the existing two suites. ‘Twelve scenes’, rather than twelve movements, made sense for segments taken from an opera.

I. *Prelude*. The prelude and the orchestral interludes are perfect in their original form, and thus they were left intact, and included in the right context of the drama. The *Prelude* had been truncated inexplicably in the existing orchestral suite, so I proudly reinstated the marvellous middle section, and also the ending that leads straight into the opera. Three themes from the opera make up the *Prelude*. The march that serves as the background for the procession to the bull ring in the fourth act is followed by Escamillo’s couplets from Act II and again by the opening march, thus giving the *Prelude* a neat A-B-A format. The coda is made up of the ‘fate’ leitmotif that reappears throughout the opera at crucial moments. This is one of the most concise curtain-raisers in opera. In a few minutes it establishes the mood and the drama. It has no ending as such. It concludes with a musical equivalent of a question-mark.

II. *The Cavalry*. Shortly after the start of the first act, a bugle call off-stage announces the arrival of the new guards, replacing the ones on duty. This crucial group includes Lieutenant Zuniga and Corporal José. This playful segment retains its charm even without the children’s chorus. The music seems to poke fun at the soldiers, treating them almost like toy soldiers.

III. *Habanera*. The fate motif heard at the end of the *Prelude* announces Carmen’s appearance on stage. She notices José at once, but can’t get his attention, so she sings

the lush *Habanera* to him, finally throwing a red flower at him. I had a special pleasure in working on the *Habanera*. Seemingly based on a song called *El Arreglito*, written by a Spanish-American, Sebastián Yradier, it had to undergo more than ten revisions before the première, so that Bizet could satisfy the needs of the original Carmen, Célestine Galli-Marié. My intuition was to use the alto saxophone for the melody, not only because the sax approximates the human voice so well, but also because Bizet was one of the first composers to use this then-novel instrument, not in *Carmen* but in previous works, most notably in *L'arlésienne*.

IV. *Seguidilla*. After an incident during which some of the women in the cigarette factory accuse Carmen of starting a quarrel, Zuniga orders José to bind Carmen's hands before she is formally detained, since Carmen refuses to answer and explain what has happened. José is assigned to guard her. Her constant chatter gets on his nerves, and he demands that she stop talking. Instead, she sings the provocative *Seguidilla*, trying to seduce José into setting her free. He stops her, but she persists. Eventually he falls for it, and agrees to meet her 'by the wall of Seville', at a tavern frequented by smugglers where she often dances and drinks. She promises her love, and he can't resist. The *Seguidilla* has some unusual writing for the flute, so the vocal melody has been given to the oboe. This scene leads straight into the short final scene of the act, which for this orchestral version has been entitled *Fugato*.

V. *Fugato* is taken from the end of Act I. It uses the theme of the quarrel music, the crucial fight between the two sets of ladies in the cigarette factory, the scene that leads to Carmen's arrest. This dramatic fugal entry (not quite an entire fugue) is interrupted by the *Habanera* motif, again given to the alto saxophone, followed by dissolving chords in a remarkable harmonic sequence. This hesitating music portrays the plotting Carmen waiting for the crucial moment to escape. José has been walking her towards the jail, when she follows her plan suddenly to push him, causing him to fall while she runs away. This music is a powerful curtain closer, again based on the theme of the ladies' quarrel.

VI. *Interlude 1*. The first interlude, which opens Act II and which Bizet calls *Entr'acte*,

is a curiously simple motif, bare to the bone, with two bassoons playing the playful melody in unison to a stark string *pizzicato* accompaniment. In the opera, the orchestral interlude is followed by the rousing *Gypsy Song* at Lillas Pastia's tavern. As explained above, I used poetic licence here and placed this intoxicating music at the end of the orchestral cycle.

VII. *Toreador*. I had a similar challenge with the song of the toreador as with the *Habanera*. I picked the trombone to perform Escamillo's tune. The register of the instrument made sense, and some of the middle passages were given to the French horns.

VIII. *Interlude 2*. This is the orchestral *Entr'acte* to Act III, a poetic pastoral movement for flute and harp with beautiful string writing, which sets the mood for the following sextet and chorus.

IX. The *Andante cantabile* is made up of the middle section of the card scene (trio, Act III), when Carmen describes her tragic premonition. Here again, Carmen is portrayed by the alto saxophone. I did not change a note, but repeated this short segment in order to make a substantial, separate musical statement with it. The non-operatic title was given to differentiate this fragment from the rest.

X. *Interlude 3 (Entr'acte to Act IV)* prepares the audience for the bullring scene between Carmen and Don José, and it is immediately followed by the wedding scene, which opens Act IV.

XI. The scene with *The Wedding* attracted me musically too much to leave it out, in spite of its brevity. The chorus parts are given to instruments which should stand out above the clamouring orchestra. It's a marvellous little moment that often gets lost in the opera.

XII. The *Gypsy Dance* is a marvel of Bizet's mature writing for the orchestra and the stage. It provided a perfect conclusion to this orchestral version. In the opera, it is placed at the opening of Act II, and entitled *Gypsy Song*.

Georges Bizet: L'arlésienne, Suites No. 1 and No. 2

As fate would have it both *Carmen* and *L'arlésienne*, the two most popular works by Bizet had disastrous premières in the Paris of the late 19th century. The drama *L'arlésienne* by Alphonse Daudet (a stage adaptation of one of his earlier stories in *Lettres de mon moulin*) was premièred in October 1872 at the Vaudeville Theatre in Paris as a play with incidental music. It lasted less than three weeks on the stage. Bizet, who had reached his maturity as a composer, could not understand why the public used his musical interludes as background for loud conversation, missing the music entirely. To save the music, he made a four-movement suite for orchestral performance. Now scored for full orchestra, the suite was premièred later the same year at a Padeloup concert in Paris, with enormous success. Since the original incidental music had twenty-seven musical numbers, Bizet's friend Ernest Guiraud decided to make a second suite after Bizet's death.

Bizet had no personal experience of Provence but, as in the case of *Carmen*, he managed to portray the special quality and atmosphere of the region like a native. Daudet's drama is quite interesting as a psychological study, and intriguing in that the main character, the Arlésienne of the title, never appears. The simple plot has to do with Frédéri, a young farmer madly in love with the Arlésienne, a pretty dancer in nearby Arles. When he discovers that she sees other men, he decides to commit suicide. His mother stops him and encourages Frédéri to marry Vivette, his former girlfriend. At the wedding, Frédéri sees the Arlésienne's lover, Mitifio, and in despair jumps to his death from a window.

Suite No. 1: The *Prélude* features the saxophone, one of the earliest orchestral uses of the instrument. The ancient carol *March of the Kings* from Provence is used for a clever set of variations. The following *Minuetto* again highlights the saxophone and its natural blend with the clarinet. The *Adagietto* is written for muted strings, without double basses. It served to accompany a touching scene in the play when two lovers meet after fifty years. The *Carillon*, with the bell-like effect in the horns, is the music of the fateful wedding party.

Suite No. 2: The *Pastorale* was taken from one of the choral sequences in the play. The *Intermezzo* portrays the feelings of Frédéric at having to marry Vivette. The *Menuet* was not in the incidental music to *L'arlésienne*; this fragment from Bizet's opera *La jolie fille de Perth* was incorporated into the suite by Ernest Guiraud, as a way to balance it with the first suite that Bizet himself had constructed: it works. The *Farandole* is an ancient dance from Provence, which features couples in a procession accompanied by the persistent rhythm of the tambourine. Guiraud had a lot to do with this piece, which is as much his as it was Bizet's.

© José Serebrier 2004

The **Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya** (Barcelona Symphony Orchestra and National Orchestra of Catalonia) was founded as the Municipal Orchestra of Barcelona in 1944 by the composer and conductor Eduard Toldrà. He held the position of artistic director until his death in 1962. Rafael Ferrer conducted the orchestra until 1967 and was succeeded by Antoni Ros Marbà. Salvador Mas was appointed chief conductor from 1978 until 1981, when Ros Marbà regained the directorship. Franz-Paul Decker was artistic director from 1986 to 1991, and García Navarro held the position from 1991 to 1993. Since 1994 Decker has been principal guest conductor, and in 1995 Lawrence Foster was appointed music director. From the 2002-03 season, Ernest Martínez Izquierdo is the music and artistic director.

In 1994, the orchestra changed its name to the one it currently bears. It is a public orchestra financed both by Barcelona's City Hall and the Catalan Autonomous Government. The orchestra gives an average of ninety concerts per year with tours in several cities in Catalonia and Spain, and contributes to the repertoire of Catalan music with many première performances. The orchestra has also undertaken tours in Germany, Austria, Switzerland, France, the Czech and Slovak Republics, Romania, Japan, Korea and Puerto Rico, as well as at the Kennedy Center, Washington DC and Carnegie Hall, New York, receiving public and critical acclaim. In 2002 the Barcelona Symphony Orch-

estra was invited to perform in the Concertgebouw, Amsterdam, at the Schleswig-Holstein Music Festival, and at the BBC Proms at the Royal Albert Hall in London. Since 1999 it is the resident orchestra of the new Barcelona auditorium, L'Auditori, designed by the architect Rafael Moneo.

When Leopold Stokowski hailed **José Serebrier** as 'the greatest master of orchestral balance', the 22-year-old musician was Associate Conductor of the American Symphony Orchestra in New York. That year his Carnegie Hall début was lauded by the American press for the 'great intensity, precision and clarity' of his music-making. Since his early years with Stokowski's American Symphony Orchestra, and after several seasons with George Szell as Composer-in Residence of the Cleveland Orchestra, Serebrier has been conducting regularly every major orchestra in America and Europe. Recently, he has had successful débuts with the orchestras of Philadelphia and Pittsburgh, and made a triumphant return to the Cleveland Orchestra. Serebrier has also become one of the most recorded conductors of his generation.

Serebrier's international tours have included the USA with the Pittsburgh Symphony Orchestra and Scottish Chamber Orchestra, two Latin American tours with the Juilliard Orchestra, numerous visits to Australia and New Zealand and a tour of South America with the Scottish Chamber Orchestra.

As Artistic Director of the Miami Festival, which he first organized in 1984, Serebrier has presented world premières of specially commissioned works by some of the most prominent American composers, such as Elliott Carter. He received the Alice M. Ditson Conductor's Award from Columbia University for his consistent programming of new music.

As a composer, Serebrier has won two Guggenheim Awards, Rockefeller Foundation grants, commissions from the National Endowment for the Arts and the Harvard Musical Association and the BMI Award. He has composed more than 100 works; his *First Symphony*, *Elegy for Strings* and the *Poema Elegiaco* were premièred by Leopold Stokowski, and his *Violin Concerto 'Winter'* was premièred in New York, Madrid, and

London. José Serebrier was invited by the Recording Academy to conduct at the GRAMMY ceremony in Los Angeles in February 2002, televised to 175 countries and seen by a billion people (the only classical presentation in the GRAMMY Awards ceremony). The French music critic Michel Faure has recently completed a new biography of Serebrier, published by L'Harmattan in June 2002: *José Serebrier, chef d'orchestre et compositeur à l'aube du XXI^e siècle*.

Georges Bizet/José Serebrier: Carmen-Symphonie

Mehrere Plattenfirmen haben mich im Laufe der Jahre gebeten, die Orchestermusik aus *Carmen* in meiner eigenen Fassung einzuspielen. Ich habe diesen Vorschlägen keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil ich keine rechte Notwendigkeit dafür sah. Als BIS unlängst eine Bizet-Aufnahme mit dem Orquestra Simfònica de Barcelona anregte, kam die Orchestermusik aus *Carmen* erneut zur Sprache, wobei man davon ausging, daß ich eine „neue“ Fassung vorlegen würde. Damals entschloß ich mich, die vorhandenen Suiten nochmals daraufhin durchzusehen, ob an ihnen etwas zu verbessern wäre. Es war offensichtlich. Eine der Suiten war anonymen Ursprungs, beiden lag eine falsche Reihenfolge zugrunde, so daß ihnen sowohl die meisterliche Kontinuität des Originals wie auch der Bezug zur Handlung fehlte. Die Instrumentation der Vokalnummern birgt viele Probleme. Um nur einige zu nennen: Das *Lied des Toreros*, das von einem Bariton gesungen wird, wird einer Trompete anvertraut, die in einem anderen Register spielt und den falschen Charakter hat. Die *Habanera*, die die vokale Freiheit und die Subtilität des Mezzosoprans bewahren muß, ist der gesamten Geigengruppe überantwortet, die in Sachen Freiheit einem einzelnen Instrument schon ein wenig nachsteht.

Ich stellte das Projekt jedoch etwas zurück, weil mir zwar das Gesamtkonzept vorschwebte und die orchestralen Fragmente ausgewählt waren, ich mir aber nicht vorstellen konnte, wie aus der Schlußszene eine rein symphonische Fassung zu machen wäre. Ohne die Stimmen machte sie keinen Sinn. Meine Absicht, eine Suite in der tatsächlichen Reihenfolge des Dramas zu arrangieren, war vereitelt. Ohne einen Schluß aber konnte ich das Projekt nicht beginnen, und so wurde es eine Weile beiseitegelegt. Mit der Zeit aber akzeptierte ich die Tatsache, daß ich einen Kompromiß würde eingehen müssen und arrangierte eine Suite, die der Abfolge der Oper entsprach – von der Schlußnummer abgesehen, für die ich den feurigen *Zigeunertanz* wählte, der den zweiten Akt der Oper eröffnet.

Es handelte sich dabei um eine ganz andere Erfahrung als die, eine symphonische Synthese aus Janáčeks *Die Sache Makropulos* zu machen – die weitaus schwierigste solcher Arbeiten. Diese außerordentliche Oper hat keine separaten orchestralen Teile

und sie ist, wie mein Freund Oliver Knussen [wegen eines englischen Wortspiels unübersetzbar] spöttelte, als er mich mit ihr ringen sah, „die für eine Suite wohl ungeeignetste aller Opern“. Niemand war überraschter als ich, daß das Orchester in Brno, das die Oper bestens kennt, die Suite liebte und in sein Repertoire aufgenommen hat.

Ähnlich wie bei meinen Orchestrierungen der Lieder Griegs oder der *Preludes* von Gershwin, entschied ich mich, die Stücke aus *Carmen* so klingen zu lassen, als ob Bizet sie bearbeitet hätte, indem ich so nah wie möglich am Original blieb. Daher blieben die orchestralen Zwischenspiele unberührt, sieht man von den editorischen Zutaten wie Phrasierungen, Balancierung des Blechs, Bogenführung usw. ab. Ich habe einige Teile, die in keiner der beiden Suiten erschienen, hinzugefügt, während ich andere gestrichen habe, wie etwa Micaelas Arie, für die mir die menschliche Stimme unerlässlich erschien. Bevor ich meine Fassung in Barcelona aufnahm, habe ich sie mit dem Royal Philharmonic Orchestra in London aufgeführt, was mir die Gelegenheit gab, sie auf weitere nötige Änderungen zu überprüfen. Vor der Übergabe der Partitur an Kalmus zur Veröffentlichung und noch vor der Aufnahme wurden mit der gewissenhaften Hilfe des unermüdlichen ehemaligen Bibliothekars des RPO, meines Freundes Terence Leahy, in letzter Minute einige Änderungen vorgenommen.

Zu genau jener Zeit las ich zufällig einen Artikel in der Zeitschrift *Opera*, der die Frage stellte, warum noch niemand eine anständige Orchestersuite zu *Carmen* zusammengestellt hatte, und er nannte all die Gründe, die ich oben erwähnt habe – und noch einige mehr. Ich war überrascht und erfreut. Der Artikel erschien, als die Aufnahme gemacht wurde. Zuvor bereits hatte ich einen Artikel gelesen, der die „Carmen-Industrie“ und all die Arrangeure von Rhapsodien für Solo-Instrumente, die zahlreichen Ballette und Opernableger etc. verspottete. Offenbar war die ganze Welt immer noch fasziniert von dieser Oper.

Bizet war 36 Jahre alt, als *Carmen* in Paris uraufgeführt wurde. Drei Monate später starb er in dem Glauben, daß seine letzte Oper gründlich durchgefallen war. Seine frühen Kompositionen – beispielsweise seine wunderschöne, im Alter von 17 Jahren

komponierte *C-Dur-Symphonie* – hatten Originalität und große Instrumentationskunst gezeigt, doch erst gegen Ende seines kurzen Lebens fand er zu seiner eigentlichen, innovativen Sprache. Die erfolgreichsten Opernkomponisten jener Zeit waren Auber, Offenbach und Meyerbeer; zum Teil kann man ihren Einfluß im frühen Bizet entdecken. Er war 22 Jahre alt, als er im Anschluß an einen dreijährigen Italien-Aufenthalt, den ihm der Gewinn des begehrten Grand Prix de Rome eingebracht hatte, seinen ersten Opernauftrag für *Les pêcheurs de perles* erhielt.

Fünf Jahre nach seiner Heirat mit Geneviève Halévy, einer Tochter seines früheren Lehrers, erhielt Bizet das *Carmen*-Libretto, das Ludovic Halévy (der Cousin seiner Frau) und Henri Meilhac nach einer Novelle von Prosper Mérimée geschrieben hatten. Anscheinend war Bizet überaus glücklich mit dem von der Opéra-Comique unterbreiteten Libretto, aber vollkommen unvorbereitet auf die öffentliche Reaktion auf seine letzte Oper. Auch wenn einige der unangenehmsten Charaktere aus Mérimées Novelle (wie Carmens Ehegatte, García le Borgne) von den Librettisten entfernt worden waren, müssen Thema und Geschehen auf das bürgerliche Pariser Publikum jener Tage immer noch anstößig gewirkt haben. In der Premièrennacht wurde der Schlußvorhang mit vollkommener Stille quittiert. Bizet war vernichtet. Wenige Monate später hatte er einen Herzinfarkt, dem tags darauf ein zweiter folgte. Er starb um Mitternacht, gerade als die 31. Aufführung der *Carmen* an der Opéra-Comique zu ihrem Ende kam.

Als Tschaikowsky die Oper in Paris gehört hatte, prophezeite er, daß „*Carmen* in einigen Jahren die populärste Oper der Welt sein wird“. Liszt und Wagner hörten eine Wiener Aufführung, in der die gesprochenen Dialoge zwischen den Szenen durch neukomponierte Rezitative von Ernest Guiraud ersetzt worden waren. Die gesprochenen Sequenzen der Originalfassung entsprachen den stilistischen Eigentümlichkeiten der Opéra-Comique, die Große Oper aber verlangte musikalische Kontinuität und also gesungene Rezitative. Mit der Wiener Aufführung im Jahr 1875 – wenige Monate nach der desaströsen Pariser Premiere – war *Carmen* auf dem besten Wege, Tschaikowskys Vorhersage zu erfüllen. 1878 erklang sie in London und New York (in Italienisch!), mehrere deutsche Opernhäuser setzten sie auf den Spielplan, bevor sie 1883 in Paris

wiederaufgenommen wurde. Die neue Pariser Fassung war weniger provokant und kontrovers; um sein Publikum nicht vor den Kopf zu stoßen, hatte der Direktor der Opéra-Comique sie ein wenig verwässert. Andernorts in Europa besuchten Nietzsche und Bismarck die Oper derweil dutzende Male und berichteten von ihren Wundern. Der damaligen Gewohnheit folgend, wurde die Oper in viele Sprachen übersetzt, u.a. in das Japanische, Chinesische und Hebräische. Paris erwärmte sich nur langsam für *Carmen*, doch schließlich wurde sie ein nationales Symbol. Bei der Hundertjahrfeier von Bizets Geburtstag 1938 konnte Paris sich brüsten, über 2.000 Aufführungen gesehen zu haben. Die erfolgreichste Oper der Musikgeschichte war endlich in ihrem Heimatland angelangt.

Man nimmt an, daß Shakespeare nie nach Italien kam, und doch läßt *Romeo und Julia* Zweifel daran aufkommen. Mozart war nie in der Türkei, aber die *Entführung aus dem Serail* führt uns mitten in den Topkapi-Palast. Bizet hat Spanien nie besucht – tatsächlich scheint er nie über Bordeaux hinausgekommen zu sein –, doch sein Portrait des Lebens und der Musik Spaniens sowie sein Verständnis für die Zigeuner ist instinktiv und realistisch.

„Was ist eine Symphonie?“, fragt der amerikanische Komponist Ned Rorem. „Symphonie ist alles, was man so nennt“, antwortet er selber. „Eine Symphonie von Mahler ist nicht dasselbe wie eine Symphonie von Bach oder Haydn.“ Früh schon entschloß ich mich, meine *Carmen*-Fassung nicht „Suite“ zu nennen, um keine Verwechslung mit den beiden vorhandenen Vorschub zu leisten. „Zwölf Szenen“ schien mir für Ausschnitte aus einer Oper sinnvoller als „Zwölf Sätze“.

I. *Prelude*. Das Vorspiel und die Orchester-Zwischenspiele sind in ihrer originalen Gestalt so vollkommen, daß sie unverändert und in der Reihenfolge des Dramas übernommen wurden. Das Vorspiel ist in der existierenden Orchestersuite unerklärlicherweise gekürzt worden, so daß ich mich freute, sowohl den Mittelteil wie auch den Schluß, der geradewegs zur Oper überleitet, wieder einfügen zu können. Drei Themen der Oper bilden das Vorspiel. Dem Marsch, der dem Zug in die Arena im vierten Akt

als Hintergrund dient, folgen Escamillos Couplets aus dem 2. Akt und wiederum der Eingangsmarsch, was dem Vorspiel eine bündige A-B-A-Form gibt. Die Coda wird von dem Schicksalsmotiv gebildet, daß in der gesamten Oper an bedeutenden Stellen wiedererscheint. Dies ist einer der prägnantesten „Vorhangheber“ der Operngeschichte. In wenigen Minuten umreißt er die Stimmung und das Drama. Er hat kein richtiges Ende, sondern schließt mit dem musikalischen Äquivalent eines Fragezeichens.

II. *Die Dragoner*. Kurz nach dem Beginn des 1. Akts kündigt ein Trompetenruf das Erscheinen der neuen Wache an, die die alten ersetzt. Zu dieser Gruppe gehören Leutnant Zuniga und Sergeant José. Dieser spielfreudige Teil behält seinen Charme auch ohne den Kinderchor. Die Musik scheint sich über die Soldaten lustig zu machen und behandelt sie geradezu wie Spielzeugsoldaten.

III. *Habanera*. Das Schicksalsmotiv am Ende des Vorspiels kündigt Carmens Auftritt an. Sie bemerkt José sofort, kann seine Aufmerksamkeit aber nicht erregen, so daß sie die vollblütige *Habanera* anstimmt und ihm schließlich eine rote Blume zuwirft. Die Arbeit an der *Habanera* bereitete mir besonderes Vergnügen. Das Stück, das offenbar auf dem Lied *El Arreglito* des Hispano-Amerikaners Sebastián Yradier basiert, erlebte nicht weniger als zehn Revisionen vor der Uraufführung, mit denen Bizet den Wünschen der Uraufführungs-Carmen, Célestine Galli-Marié, entgegenkam. Ich verwende für die Melodie das Altsaxophon, nicht nur weil es der menschlichen Stimme so nahe kommt, sondern auch, weil Bizet einer der ersten Komponisten war, der dieses damals noch neue Instrument verwandte – zwar nicht in *Carmen*, aber in früheren Werken (vor allem in *L'arlésienne*).

IV. *Seguidilla*. Nach einem Streit in der Zigarettenfabrik, den angefangen zu haben einige Frauen Carmen beschuldigen, befiehlt Zuniga José, Carmen zu fesseln, bevor sie inhaftiert wird, weil Carmen jegliche Erklärung verweigert. José erhält den Auftrag, sie zu bewachen. Ihr unablässiges Geplapper geht ihm auf die Nerven, so daß er ihr das Reden verbietet. Stattdessen aber singt sie die aufreizende *Seguidilla*, mit der sie José zu ihrer Freilassung verführen will. Er unterbricht sie, aber sie fährt unbeirrt fort. Schließlich gibt er nach und willigt ein, sie „am Wall von Sevilla“ zu treffen, in

einer Schmuggler-Taverne, in der sie oft tanzt und trinkt. Sie versichert ihn ihrer Liebe, und er kann nicht widerstehen. Die *Seguidilla* enthält eine ungewöhnliche Flötenpartie, so daß die Oboe die Melodie übernimmt. Diese Szene führt direkt zu der kurzen Schlußszene des 1. Aktes, die für diese Orchesterfassung den Titel *Fugato* erhielt.

V. Das *Fugato* stammt aus dem Ende des 1. Aktes. Es verwendet das Thema der Streitmusik, des wichtigen Kampfes zwischen den beiden Frauengruppen in der Zigarettenfabrik, die Szene also, die zu Carmens Gefangennahme führt. Dieser dramatische, fugierte Beginn (keine eigentliche Fuge) wird vom *Habanera*-Motiv – wiederum im Altsaxophon – unterbrochen, worauf eine harmonisch bemerkenswerte Akkordkette folgt. Diese zögernde Musik porträtiert die ränkeschmiedende Carmen, die auf die entscheidende Gelegenheit zur Flucht wartet. José führt sie zum Gefängnis, als sie ihn anrempelt, so daß er hinfällt und sie weglaufen kann. Die Musik ist ein zündender „Vorhangsenker“, der wiederum auf dem Thema des Frauenstreits basiert.

VI. *Zwischenspiel 1*. Das erste Zwischenspiel, das den 2. Akt eröffnet und von Bizet *Entr'acte* genannt wurde, basiert auf einem merkwürdig einfachen, nackten Motiv, das zwei Fagotte im unisono zur starren Pizzikatobegleitung der Streicher spielen. In der Oper folgt auf das Orchesterzwischenpiel das mitreißende *Zigeunerlied* in Lillas Pastias Taverne. Wie oben erwähnt, habe ich diese berauschende Musik mit poetischer Freiheit an das Ende des Orchesterzyklus gesetzt.

VII. *Torero*. Das Lied des Toreros stellte eine ähnliche Herausforderung dar wie die *Habanera*. Ich wählte die Posaune für Escamillos Lied. Das Register des Instruments ist plausibel; einige der mittleren Passagen wurden den Hörnern übertragen.

VIII. *Zwischenspiel 2*. Dies ist der orchestrale *Entr'acte* zum 3. Akt, ein poetisch-pastoraler Satz für Flöte und Harfe mit wunderschönen Streichern, der die Stimmung des folgenden Sextetts mit Chor vorbereitet.

IX. Das *Andante cantabile* basiert auf dem Mittelteil der Kartenszene (Trio des 3. Aktes), in dem Carmen ihre tragische Vorahnung schildert. Carmen wird hier wiederum vom Altsaxophon verkörpert. Ich habe keine einzige Note verändert, aber den kurzen Teil wiederholt, um ihm einen substantiellen und eigenständigen Rang zu ver-

leihen. Der wenig opernhafte Titel dient dazu, dieses Fragment von den übrigen Sätzen zu unterscheiden.

X. *Zwischenspiel 3* (Entr'acte zum 4. Akt) bereitet den Hörer auf die Arenaszene zwischen Carmen und Don José vor; unverzüglich folgt die Hochzeitsszene, die den 4. Akt eröffnet.

XI. Die *Hochzeitsszene*, wiewohl recht kurz, zog mich musikalisch zu sehr an, als daß ich sie hätte auslassen können. Die Chorstimmen sind Instrumenten übertragen, die das lärmende Orchester hoffentlich übertönen. Dies ist ein wunderbarer kurzer Augenblick, der in der Oper oft verlorengeht.

XII. Der *Zigeunertanz* belegt Bizets Reifestil im Umgang mit dem Orchester und der Bühne; für diese Orchesterfassung ist es ein perfekter Schluß. In der Oper erscheint es unter dem Namen *Zigeunerlied* zu Beginn des 2. Aktes.

Georges Bizet: L'arlésienne, Suiten Nr. 1 und Nr. 2

Wie das Schicksal so spielt, erlebten die beiden erfolgreichsten Werke von Bizet im Paris des späten 19. Jahrhunderts verheerende Uraufführungen. Das Drama *L'arlésienne* von Alphonse Daudet (die Bühnenedaption einer der frühen Erzählungen in *Lettres de mon moulin*) wurde als Schauspiel mit Musik im Oktober 1872 am Vaudeville Theater in Paris uraufgeführt. Es hielt sich weniger als drei Wochen auf der Bühne. Bizet, der als Komponist die Höhe seines Schaffens erreicht hatte, konnte nicht verstehen, warum das Publikum seine Zwischenspiele zum Hintergrund für laute Gespräche degradierte. Um die Musik zu retten, fertigte er eine viersätzig Orchestersuite an. Diese Fassung für großes Orchester wurde im selben Jahr mit enormem Erfolg bei einem der „Concerts Padeloup“ in Paris uraufgeführt. Da die originale Schauspielmusik 27 Nummern hatte, entschloß sich Bizets Freund Ernest Guiraud, nach dem Tod des Komponisten eine zweite Suite zusammenzustellen.

Bizet kannte die Provence nicht aus eigener Erfahrung, aber wie im Fall der *Carmen* gelang es ihm, die besondere Qualität und Atmosphäre der Region wie ein Einheimischer einzufangen. Daudets Drama ist als psychologische Studie überaus interessant,

nicht zuletzt dadurch, daß die Hauptgestalt Arlésienne nie auftritt. Die schlichte Handlung: Frédéri, ein junger Bauer, ist in Liebe entbrannt zu L'Arlésienne, einer schönen Tänzerin aus dem nahegelegenen Arles. Als er entdeckt, daß sie andere Männer trifft, entschließt er sich, Selbstmord zu begehen. Seine Mutter hält ihn auf und ermutigt ihn, Vivette zu heiraten, seine Jugendliebe. Bei der Hochzeit erblickt Frédéri Arlésiennes Liebhaber, Mitifo, und springt vor Verzweiflung aus einem Fenster in den Tod.

Suite Nr. 1: Die *Ouverture* verlangt das Saxophon und ist damit eines der ersten Werke, das dieses Instrument berücksichtigt. Das alte Volkslied *Marsch der Könige* aus der Provence ist Ausgangspunkt einer geistreichen Variationenfolge. Das folgende *Minuetto* stellt erneut das Saxophon und sein natürliches Verschmelzen mit der Klarinette ins Zentrum. Das *Adagietto* sieht gedämpfte Streicher (ohne Kontrabässe) vor. Im Stück diene es der Untermalung einer anrührenden Szene, in der sich zwei Liebende nach fünfzig Jahren wiedersehen. Die *Carillon*, mit glockenartigen Effekten im Horn, ist die Musik zum schicksalhaften Hochzeitsfest.

Suite Nr. 2: Die *Pastorale* wurde einem der Chorabschnitte des Dramas entnommen. Das *Intermezzo* schildert die Gefühle Frédéris angesichts der Zwangsheirat mit Vivette. Das *Menuet* entstammt nicht der Schauspielmusik zu *L'arlésienne*; dieses Fragment aus Bizets Oper *La jolie fille de Perth* wurde von Ernest Guiraud aus Gründen der Balance im Vergleich mit der ersten, von Bizet zusammengestellten Suite eingefügt: es funktioniert. *Farandole* ist ein alter provenzalischer Tanz, bei dem Paare zum unablässigen Rhythmus des Tambourins voranschreiten. Guiraud hatte mit diesem Stück viel Arbeit; es ist so sehr seines wie dasjenige Bizets.

© José Serebrier 2004

Das **Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya** wurde 1944 von dem Komponisten und Dirigenten Eduard Toldrà als städtisches Orchester von Barcelona gegründet. Bis zu seinem Tod im Jahr 1962 war Toldrà sein künstlerischer Leiter. Rafael Ferrer leitete das Orchester bis 1967; ihm folgte Antoni Ros Marbà. Von 1978

bis 1981 war Salvador Mas der Chefdirigent, danach übernahm Ros Marbà erneut den Taktstock. In den Jahren 1986 bis 1991 war Franz-Paul Decker der künstlerische Leiter; 1991 bis 1993 hatte García Navarra diese Position inne. Seit 1994 ist Decker Ständiger Gastdirigent, ein Jahr später wurde Lawrence Foster zum Musikdirektor ernannt. Seit der Spielzeit 2002/03 ist Ernest Martínez Izquierdo musikalischer und künstlerischer Leiter.

1994 erhielt das Orchester seinen gegenwärtigen Namen. Es ist ein öffentlich gefördertes Orchester, das von der Stadt Barcelona und der Autonomen Katalanischen Regierung finanziert wird und jährlich rund 90 Konzerte in mehreren katalanischen und spanischen Städten gibt. Mit zahlreichen Uraufführungen bereichert es das Repertoire der katalanischen Musik. Erfolgreiche Tourneen führten das Orchester nach Deutschland, Österreich, in die Schweiz, die Tschechei und die Slowakei, nach Frankreich, Rumänien, Japan, Korea und Puerto Rico sowie in das Kennedy Center (Washington D.C.) und die New Yorker Carnegie Hall. Im Jahr 2002 wurde das Orquestra Simfònica de Barcelona in das Concertgebouw Amsterdam, zum Schleswig-Holstein Musik Festival und zu den BBC Proms in der Londoner Royal Albert Hall eingeladen. Seit 1999 ist es Hausorchester in L'Auditori, dem neuen, von dem Architekten Rafael Moneo entworfenen Konzertsaal in Barcelona.

Als Leopold Stokowski **José Serebrier** als „den größten Meister orchestraler Balance“ pries, war der 22jährige Musiker Außerordentlicher Dirigent des American Symphony Orchestra in New York. In jenem Jahr wurde sein Carnegie Hall-Debüt von der amerikanischen Presse für seine „große Intensität, Präzision und Klarheit“ des Musizierens gerühmt. Seit seinen frühen Jahren mit Stokowskis American Symphony Orchestra und nach mehreren Spielzeiten mit George Szell als Composer-in-residence des Cleveland Orchestra hat Serebrier regelmäßig die großen Orchester Amerikas und Europas geleitet. In jüngerer Zeit feierte er erfolgreiche Debüts mit den Orchestern von Philadelphia und Pittsburgh sowie eine triumphale Rückkehr zum Cleveland Orchestra. Serebrier ist außerdem einer der meistaufgenommenen Dirigenten seiner Generation.

Zu Serebriers internationalen Tourneen gehören eine USA-Tournee mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra und dem Scottish Chamber Orchestra, zwei lateinamerikanische Tourneen mit dem Juilliard Orchestra, zahlreiche Gastspiele in Australien und Neuseeland und eine Südamerikatournee mit dem Scottish Chamber Orchestra. Als Künstlerischer Leiter des Miami Festival, das er erstmals 1984 organisiert hat, präsentierte Serebrier Uraufführungen von eigens in Auftrag gegebenen Werken einiger der berühmtesten amerikanischen Komponisten wie Elliott Carter. Serebrier hat den Alice M. Ditson Conductor's Award der Columbia University für seinen stetigen Einsatz für die neue Musik erhalten.

Als Komponist hat Serebrier zwei Guggenheim Awards und den BMI Award gewonnen, Zuwendungen der Rockefeller Foundation sowie Aufträge vom National Endowment for the Arts und der Harvard Musical Association erhalten. Er hat über 100 Werke komponiert, seine *Erste Symphonie*, *Elegy for Strings* und das *Poema Elegiaco* wurden von Leopold Stokowski uraufgeführt; sein Violinkonzert *Winter* wurde in New York, Madrid und London aufgeführt. José Serebrier wurde von der Recording Academy eingeladen, während der Grammy Award Zeremonie in Los Angeles im Februar 2002 den klassischen Vortrag zu dirigieren, welche in 175 Länder übertragen und von Millionen von Menschen gesehen wurde. Der französische Musikkritiker Michel Faure hat kürzlich eine neue Serebrier-Biographie abgeschlossen, herausgegeben von L'Harmattan im Juni 2002 unter dem Titel: *José Serebrier, chef d'orchestre et compositeur à l'aube du XXI^e siècle*.

Georges Bizet/José Serebrier : Symphonie de Carmen

Pendant plusieurs années, les compagnies de disques ont suggéré que j'enregistre la musique orchestrale de *Carmen*, dans ma propre version. Je n'ai jamais accordé beaucoup d'attention à cette idée simplement parce que je n'en voyais pas le besoin. Dernièrement, quand BIS proposa un enregistrement de Bizet avec l'Orchestre Symphonique de Barcelone, la musique orchestrale de *Carmen* revint sur le tapis, à la condition que je produise une « nouvelle » version. C'est alors que j'ai décidé de retourner aux suites existantes et de voir s'il y avait quelque chose qui clochait. Ce fut évident. Une des suites était anonyme, dans le mauvais ordre, sans la continuité magistrale de l'originale, ayant ainsi peu de chose en commun avec les lignes de l'histoire. L'orchestration des numéros vocaux pose plusieurs problèmes. La *Chanson du Toréador* par exemple, chantée par un baryton, a été donnée à une trompette, ce qui résulte en un registre erroné et un caractère fautif. La *Habanera*, qui doit garder la liberté vocale et la subtilité de la voix de mezzo-soprano, est confiée à une section entière de violons alors qu'un seul instrument aurait joui d'une liberté plus grande.

J'ai remis le projet à un peu plus tard cependant parce que – pendant que je visualisais la production en entier et choisissais les fragments orchestraux – je ne voyais pas comment faire une version purement symphonique de la scène finale. Elle perdait son sens sans les voix. De là ma thèse que de faire une suite dans l'ordre actuel du drame ne fonctionnerait pas. Sans la fin, je ne me voyais pas commencer le projet et je l'abandonnai un moment. Avec le temps cependant, j'ai commencé à accepter le fait que j'aurais à faire des compromis et à écrire une suite qui suivrait l'ordre de l'opéra sauf le numéro final pour lequel j'ai choisi la *Danse gitane* (sur laquelle s'ouvre le second acte de l'opéra).

L'expérience fut très différente de celle de la synthèse symphonique du *Cas Macropoulos* de Janáček, la plus difficile de ces tâches. Cet opéra extraordinaire n'a pas de segments orchestraux et mon ami Oliver Knussen me lança une pointe très juste quand il me vit peiner dessus : « C'est le plus inadéquat des opéras ». Personne ne fut plus surpris que moi quand l'orchestre à Brno, qui connaissait très bien l'opéra, aima mon travail et le mit à son répertoire.

Tout comme je l'avais fait dans mon orchestration des chansons de Grieg ou des *Préludes* de Gershwin, j'ai décidé de laisser sonner les pièces de *Carmen* comme Bizet l'aurait fait, restant aussi près que possible de l'original. Ainsi, les interludes orchestraux sont laissés intacts sauf pour les remarques éditoriales essentielles pour faciliter l'exécution dont les phrasés, l'équilibre aux cuivres, les coups d'archets et ainsi de suite.

Tout en ajoutant plusieurs sections qui ne se trouvaient pas dans les deux suites, j'ai senti la nécessité d'en éliminer d'autres dont l'aria de Micaëla, où je trouvais la voix humaine indispensable. Avant d'enregistrer ma version à Barcelone, je l'ai dirigée en concert avec l'Orchestre Philharmonique Royal à Londres, ce qui me donna l'occasion de voir comment elle fonctionnait et si elle requérait des changements. Avant que Kal-mus n'en prépare la publication et avant l'enregistrement, j'apportai encore des ajustements de dernière minute avec l'aide fidèle de l'infatigable ancien libraire de l'OPR, mon ami Terence Leahy.

Exactement en même temps, j'ai lu par hasard un éditorial dans le magazine *Opera* qui demandait pourquoi personne n'avait jamais fait une version orchestrale convenable de *Carmen*, donnant toutes les mêmes raisons que j'ai mentionnées auparavant et plusieurs autres en plus. Je fus surpris et ravi. L'article parut au moment de l'enregistrement. Quelque temps avant, j'avais lu un autre article qui tournait en ridicule l'«industrie de *Carmen*» et tous les arrangeurs qui avaient écrit des rhapsodies pour instruments solos, les divers ballets et dérivés d'opéras, etc. Il était évident que la fascination universelle pour l'opéra était très vivante.

Bizet avait 36 ans quand l'opéra *Carmen* fut présenté à Paris. Il mourut trois mois plus tard, croyant que son dernier opéra était un échec complet. Ses premières compositions avaient révélé son originalité et une grande habileté en orchestration, par exemple la ravissante *Symphonie en do majeur* écrite quand il avait 17 ans, mais c'est à la fin de sa courte vie qu'il trouva vraiment sa force innovatrice. Les compositeurs d'opéra remportant le plus de succès en France en ce temps-là étaient Auber, Offenbach et Meyer-

beer et une partie de leur influence peut être remarquée chez le jeune Bizet. Il avait 22 ans quand il reçut sa première commande d'opéra, *Les pêcheurs de perles*. Il la décrocha après son séjour de trois ans en Italie suite à l'obtention du convoité Grand Prix de Rome.

Cinq ans après son mariage avec Geneviève Halévy, la fille de son ancien professeur, Bizet reçut le livret de *Carmen* préparé par Ludovic Halévy (son cousin par alliance) et Henri Meilhac, reposant sur le livre de Prosper Mérimée. Bizet sembla extrêmement heureux que l'Opéra-Comique lui soumette le livret mais il fut totalement pris au dépourvu devant la réaction négative du public à son dernier opéra. Même si quelques personnages des plus déplaisants dans l'histoire de Mérimée (comme le mari de Carmen, García le Borgne) avaient été retirés par les librettistes, le sujet et l'action ont dû encore choquer le public parisien bourgeois de l'époque. Le soir de la première, le dernier rideau tomba sur un silence complet. Bizet était terrassé. Quelques mois plus tard, il fut victime d'une crise cardiaque suivie d'une seconde le lendemain. Il mourut à minuit, juste à la fin de la 31^e représentation de *Carmen* à l'Opéra-Comique.

Après avoir entendu l'opéra à Paris, Tchaïkovski annonça : « dans quelques années, *Carmen* sera l'opéra le plus populaire du monde ». Liszt et Wagner entendirent une production à Vienne qui coupait les dialogues parlés originaux entre les scènes et incorporait à leur place quelques nouveaux récitatifs composés par Ernest Guiraud. Les conversations parlées de la version originale étaient la norme et le style de l'Opéra-Comique mais le grand opéra demandait une continuité musicale avec des récitatifs chantés. Avec la production de Vienne en 1875, juste quelques mois après la désastreuse première à Paris, *Carmen* était en train de réaliser la prédiction de Tchaïkovski. En 1878, *Carmen* avait déjà été entendue à Londres et à New York (en italien!) Elle fut montée par plusieurs maisons d'opéra allemandes avant d'être remontée à Paris en 1883. La nouvelle version de Paris fut moins provocante et discutée, diluée par le directeur de l'Opéra-Comique pour éviter d'offenser son public. Entretemps, ailleurs en Europe, Nietzsche et Bismarck assistaient à l'opéra des douzaines de fois et écrivaient sur ses merveilles. Suivant la coutume du temps, l'opéra fut traduit en plusieurs langues dont

le japonais, le chinois et l'hébreu. Paris se laissa séduire lentement mais l'opéra finit par devenir un symbole national et, au centenaire de la naissance de Bizet, en 1938, Paris put se vanter d'en avoir donné plus de 2000 représentations. L'opéra le plus réussi de l'histoire était finalement reconnu sur son propre terrain.

On présume que Shakespeare n'alla jamais en Italie mais, devant *Roméo et Juliette*, on se pose des questions. Mozart ne se rendit jamais en Turquie mais *L'enlèvement au sérail* vous transporte tout droit au palais de Topkapi. Bizet ne visita jamais l'Espagne – de fait, il ne dépassa jamais le sud de Bordeaux – mais son portrait de la vie et de la musique espagnoles et sa compréhension des gitans sont instinctifs et réels.

« Qu'est-ce qu'une symphonie ? » demande le compositeur américain Ned Rorem. « Tout ce que vous appellerez symphonie le sera », dit Rorem. « Une symphonie de Mahler n'est pas la même chose qu'une symphonie de Bach ou de Haydn. » J'ai décidé assez tôt de ne pas appeler ma version de *Carmen* une suite pour ne pas créer de confusion avec les deux suites en existence. « Douze scènes » plutôt que douze mouvements est un titre logique pour des segments d'opéra.

I. *Prélude*. Le prélude et les interludes orchestraux sont parfaits dans leur forme originale et c'est pourquoi ils furent laissés intacts et inclus dans le juste contexte du drame. Le *Prélude* a été tronqué inexplicablement dans la suite orchestrale existante et c'est avec fierté que j'ai réinstallé la merveilleuse section médiane et aussi la fin qui mène directement à l'opéra. Trois thèmes de l'opéra forment le *Prélude*. La marche qui sert de fond à la procession vers l'arène dans le quatrième acte est suivie des couplets d'Escamillo dans le second acte et la marche d'ouverture revient, donnant ainsi au *Prélude* une forme A-B-A claire. La coda est formée du leitmotif du « destin » qui réapparaît tout au long de l'opéra à des moments décisifs. C'est l'un des levers de rideau les plus concis en opéra. En quelques minutes, il met en place l'atmosphère et le drame. Il n'a pas de fin en soi. Il se termine par l'équivalent musical d'un point d'interrogation.

II. *La cavalerie*. Peu après le début du premier acte, un appel de bugle en coulisse annonce le changement de la garde. Le groupe fatal renferme le lieutenant Zuniga et le

brigadier José. Ce segment enjoué garde son charme même sans le chœur d'enfants. La musique semble se moquer des soldats en les traitant presque comme des soldats de plomb.

III. *Habanera*. Le motif du destin entendu à la fin du *Prélude* annonce l'apparition de Carmen sur la scène. Elle remarque immédiatement José mais elle ne peut capter son attention ; elle chante donc pour lui la passionnée *Habanera* et finit par lui jeter une fleur rouge. J'ai ressenti un plaisir spécial à travailler sur la *Habanera*. Apparemment basée sur une chanson intitulée *El Arreglito*, écrite par l'Hispano-américain Sebastián Yradier, elle devait être soumise à plus de dix révisions avant la création pour que la Carmen originale, Célestine Galli-Marié, soit satisfaite. Mon intuition me poussa à choisir le saxophone alto pour la mélodie, non seulement parce que le saxophone imite si bien la voix humaine, mais aussi parce que Bizet fut l'un des premiers compositeurs à utiliser cet instrument alors nouveau, non dans *Carmen* mais dans des œuvres précédentes, plus particulièrement dans *L'arlésienne*.

IV. *Seguidilla*. Après un incident durant lequel certaines des femmes dans l'usine de cigares accusent Carmen d'entamer une querelle, Zuniga ordonne à José de lier les mains de Carmen avant qu'elle ne soit officiellement arrêtée puisque Carmen refuse de répondre et d'expliquer ce qui est arrivé. José est affecté à sa garde. Son constant babillage l'irrite et il lui demande de se taire. Elle chante plutôt l'aguichante *Seguidilla*, essayant d'amener José à lui redonner sa liberté. Il l'arrête mais elle persiste. Il finit par se rendre et accepte de la rencontrer « près des remparts de Séville », dans une taverne fréquentée par des contrebandiers où elle va souvent danser et boire. Elle lui promet son amour et il ne peut résister. La *Seguidilla* renferme une écriture inhabituelle pour la flûte, de sorte que la mélodie vocale a été donnée au hautbois. Cette scène mène directement à la brève scène finale de l'acte qui a été intitulée *Fugato* dans cette version pour orchestre.

V. *Fugato* provient de la fin du premier acte. Il emploie le thème de la musique de querelle, la lutte décisive entre les deux clans de dames à l'usine de cigares, la scène qui mena à l'arrestation de Carmen. Cette entrée fuguée dramatique (non pas une fugue

en entier) est interrompue par le motif de *Habanera* donné encore une fois au saxophone alto, suivi d'accords qui se dissolvent dans une suite harmonique remarquable. Cette musique hésitante décrit l'intrigante Carmen qui attend le moment crucial pour fuir. José la conduit en prison quand elle suit son plan de le pousser soudainement pour le faire tomber et en profiter pour s'enfuir. Cette musique est une puissante descente de rideau basée encore une fois sur le thème de la querelle des cigarières.

VI. *Interlude 1*. Le premier interlude, sur lequel s'ouvre le second acte et que Bizet appelle *Entr'acte*, est un motif curieusement simple, tout dénudé, où deux bassons jouent la joyeuse mélodie à l'unisson sur un fort accompagnement de *pizzicato* aux cordes. Dans l'opéra, l'interlude orchestral est suivi de l'aguichante *Chanson gitane* (« Les tringles des sistres tintaient ») à la taverne de Lillas Pastia. Ainsi que je l'ai expliqué plus haut, j'ai utilisé une licence poétique ici et j'ai placé cette musique intoxicante à la fin du cycle orchestral.

VII. *Toréador*. Le défi que m'a posé la *Habanera* s'est répété avec la chanson du toréador. J'ai donné l'air d'Escamillo au trombone. Le registre de l'instrument convient bien et certains des passages du milieu ont été confiés aux cors.

VIII. *Interlude 2*. Voici l'entracte orchestral au troisième acte, un mouvement poétique pastoral pour flûte et harpe à la ravissante écriture pour cordes, qui établit l'atmosphère pour le sextuor et le chœur suivants.

IX. L'*Andante cantabile* est formé de la section médiane de la scène des cartes (trio, acte III), où Carmen décrit son pressentiment tragique. Ici encore, Carmen est traduite par le saxophone alto. Je n'ai pas changé une seule note mais répété ce bref segment pour en faire une affirmation musicale séparée substantielle. Le titre, qui ne tient pas de l'opéra, a été donné pour distinguer ce fragment du reste.

X. *Interlude 3* (*Entr'acte* au quatrième acte) prépare le public à la scène de l'arène entre Carmen et Don José et il est immédiatement suivi par la scène du mariage qui ouvre le quatrième acte.

XI. La scène du *Mariage* m'attirait trop musicalement pour que je l'omette, malgré sa brièveté. Les parties du chœur sont confiées à des instruments qui, j'espère, peuvent

être entendus au-dessus du bruit de l'orchestre. C'est un merveilleux petit moment qui est souvent perdu dans l'opéra.

XII. La *Danse gitane* est un trésor de l'écriture mûre de Bizet pour l'orchestre et la scène. Elle fournit une conclusion parfaite à cette version orchestrale. Dans l'opéra, elle est placée au début du deuxième acte et intitulée *Chanson gitane* (« Les tringles des sistres tintaient »).

Georges Bizet : L'arlésienne, suites no 1 et no 2

Comme si le destin s'en était mêlé, les deux œuvres les plus populaires de Bizet concourent des créations désastreuses à Paris à la fin du 19^e siècle. Le drame *L'arlésienne* d'Alphonse Daudet (une adaptation pour la scène de l'une de ses premières nouvelles dans *Lettres de mon moulin*) fut créé en octobre 1872 au Théâtre du Vaudeville à Paris comme pièce avec musique de scène. Il fut à l'affiche moins de trois semaines. Bizet, qui était alors dans sa maturité de compositeur, ne pouvait pas comprendre pourquoi le public utilisait ses interludes musicaux comme fond pour des conversations à haute voix, manquant totalement la musique. Maintenant instrumentée pour grand orchestre, la suite fut créée plus tard la même année à un concert Padeloup à Paris avec un énorme succès. Comme la musique de scène originale comptait 27 numéros musicaux, Ernest Guiraud, un ami de Bizet, décida de compiler une seconde suite après la mort du compositeur.

Bizet n'avait pas d'expérience personnelle de la Provence mais, comme dans le cas de *Carmen*, il réussit à décrire la qualité et l'atmosphère spéciales de la région comme s'il y était né. Le drame de Daudet est assez intéressant comme étude psychologique et intrigant car le personnage principal, l'Arlésienne du titre, n'apparaît jamais. La simple action touche Frédéric, un jeune fermier follement amoureux de l'Arlésienne, une jolie danseuse de la ville voisine d'Arles. Quand il découvre qu'elle rencontre d'autres hommes, il décide de se suicider. Sa mère l'arrête et encourage Frédéric à épouser Vivette, son ancienne amie. Au mariage, Frédéric voit Mitifio, l'amant de l'Arlésienne et, désespéré, il se tue en sautant d'une fenêtre.

Suite no 1 : Le *Prélude* présente le saxophone, l'un des premiers emplois orchestraux de l'instrument. L'ancien Noël provençal *La Marche des rois mages* sert de base à une habile série de variations. Le *Menuet* suivant met encore en vedette le saxophone qui se fond tout naturellement avec la clarinette. L'*Adagietto* est écrit pour cordes en sourdine sans contrebasses. Il accompagne une scène touchante dans la pièce où les deux amants se rencontrent après cinquante ans. Avec son effet de cloches aux cors, le *Carillon* est la musique de la noce fatidique.

Suite no 2 : La *Pastorale* provient d'un des chœurs de la pièce. L'*Intermezzo* décrit les sentiments de Frédéri devant son mariage avec Vivette. Le *Menuet* ne figurait pas parmi la musique de scène de *L'arlésienne* ; ce fragment tiré de l'opéra *La jolie fille de Perth* de Bizet fut inséré dans la suite par Ernest Guiraud, un peu pour l'équilibrer avec la première suite que Bizet avait lui-même assemblée et ça fonctionne. La *Farandole* est une ancienne danse de Provence qui montre des couples dans une procession accompagnée par le rythme persistant du tambourin. Guiraud travailla beaucoup sur cette pièce qui est autant la sienne qu'elle était celle de Bizet.

© José Serebrier 2004

L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (Orchestre Symphonique de Barcelone et Orchestre National de Catalogne) fut fondé sous le nom d'Orchestre Municipal de Barcelone en 1944 par le compositeur et chef d'orchestre Eduard Toldrà. Il occupa le poste de directeur artistique jusqu'à sa mort en 1962. Rafael Ferrer dirigea l'orchestre jusqu'en 1967 alors qu'Antoni Ros Marbá lui succéda. Salvador Mas fut chef principal de 1978 à 1981 et García Navarro occupa le poste de 1991 à 1993. Decker en est principal chef invité depuis 1994 et, en 1995, Lawrence Foster fut nommé directeur musical. Ernest Martínez Izquierdo en est le directeur musical et artistique depuis la saison 2002-03.

En 1994, l'orchestre changea son nom pour celui qu'il porte actuellement. C'est un orchestre public financé par l'Hôtel de ville de Barcelone et le Gouvernement Auto-

nome Catalan. L'orchestre donne une moyenne de 90 concerts par année avec des tournées dans plusieurs villes de Catalogne et d'Espagne et il contribue au répertoire de la musique catalane avec maintes créations. La formation a déjà fait des tournées en Allemagne, Autriche, Suisse, France, dans les républiques de Tchéquie et de Slovaquie, en Roumanie, au Japon, en Corée et à Puerto Rico ainsi qu'au Centre Kennedy à Washington DC et au Carnegie Hall de New York, recueillant les louanges du public et des critiques. En 2002, l'Orchestre Symphonique de Barcelone fut invité à jouer au Concertgebouw d'Amsterdam, au festival de musique de Schleswig-Holstein et aux Proms de la BBC au Royal Albert Hall à Londres. Il est l'orchestre en résidence du nouvel auditorium de Barcelone, L'Auditori, dessiné par l'architecte Rafael Monea, depuis 1999.

Quand Leopold Stokowski salua **José Serebrier** comme “le plus grand maître de l'équilibre orchestral”, le musicien de 22 ans était chef associé à l'Orchestre Symphonique Américain à New York. Cette année-là, ses débuts au Carnegie Hall furent salués par la presse américaine pour la “grande intensité, précision et clarté” de sa musique. Depuis ses premières années avec l'Orchestre Symphonique Américain de Stokowski et après plusieurs saisons avec George Szell comme compositeur en résidence de l'Orchestre de Cleveland, Serebrier a dirigé régulièrement tous les orchestres importants d'Amérique et d'Europe. Il a récemment fait des débuts couronnés de succès avec les orchestres de Philadelphie et Pittsburgh et il fit un retour triomphal à l'Orchestre de Cleveland. Serebrier est aussi devenu l'un des chefs les plus enregistrés de sa génération.

Les tournées internationales de Serebrier ont inclu les Etats-Unis avec l'Orchestre Symphonique de Pittsburgh et l'Orchestre de Chambre Ecossais, deux tournées en Amérique latine avec l'Orchestre de Juilliard, de nombreuses visites en Australie et Nouvelle-Zélande et une tournée en Amérique du Sud avec l'Orchestre de Chambre Ecossais.

Comme directeur artistique du festival de Miami qu'il organisa pour la première fois en 1984, Serebrier a présenté des créations mondiales d'œuvres spécialement commandées à certains des compositeurs américains les plus distingués dont Elliot Carter. Il

a reçu le prix de direction Alice M. Ditson de l'Université Columbia pour ses constants programmes de musique nouvelle.

En tant que compositeur, Serebrier a gagné deux prix Guggenheim, des bourses de la Fondation Rockefeller, reçu des commandes de la Fondation Nationale des Arts et de l'Association Musicale de Harvard et le Prix BMI. Il a composé plus de 100 œuvres; sa *première symphonie*, *Élégie pour Cordes* et le *Poema Elegiaco* furent créés par Leopold Stokowski; son *Concerto pour violon « L'Hiver »* a été joué à New York, Madrid et Londres. La Recording Academy a invité José Serebrier à diriger à la remise des GRAMMY à Los Angeles en février 2002, cérémonie télédiffusée dans 175 pays et suivie par un milliard de spectateurs (la seule présentation classique dans la cérémonie des Prix GRAMMY). Le critique musical français Michel Faure vient de terminer une nouvelle biographie de Serebrier publiée par L'Harmattan en juin 2002: *José Serebrier, chef d'orchestre et compositeur à l'aube du XXI^e siècle*.

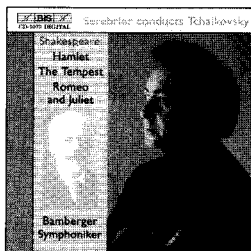
Also available:



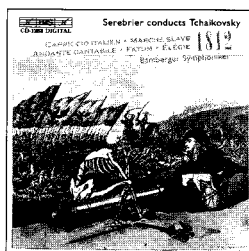
Serebrier conducts Kodály
Dances of Galánta; 'Peacock' Variations;
Dances of Marosszék; Háry János, Suite
Brno State Philharmonic Orchestra
SWF Symphony Orchestra
BIS-CD-875



Serebrier conducts Tchaikovsky
Symphony No. 4; Francesca da Rimini
Bamberg Symphony Orchestra
BIS-CD-1273



Serebrier conducts Tchaikovsky
Hamlet; The Tempest; Romeo and Juliet
Bamberg Symphony Orchestra
BIS-CD-1073



Serebrier conducts Tchaikovsky
1812; Capriccio italiano; Marche slave;
Andante cantabile; Fatum; Élégie
Bamberg Symphony Orchestra
BIS-CD-1283

BIS gratefully acknowledges the assistance of Ron Mannarino in initiating this project and his invaluable help in assuring its success.

Recording data: May 2002 at L'Auditori, Barcelona, Spain

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Neumann microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifiers; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Sennheiser headphones.

Producer: Robert Suff

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © José Serebrier 2004

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2003 & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

