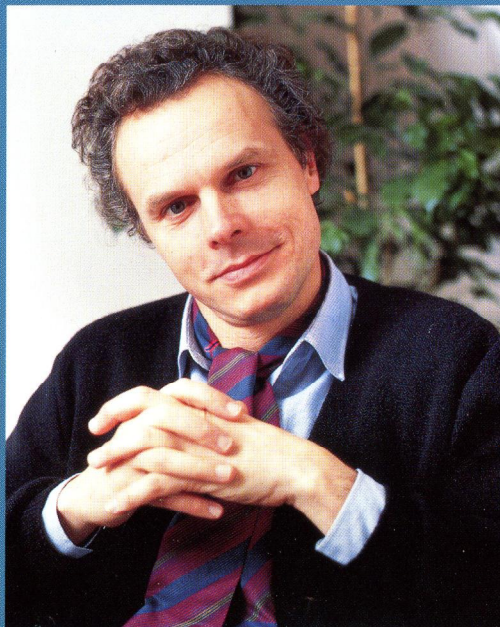


CHANDOS DIGITAL

CHAN 9114



YAN PASCAL TORTELIER

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1992 Chandos Records Ltd.
© 1992 Chandos Records Ltd.

CHANDOS

DEBUSSY

La Mer • Printemps

RAVEL

orch. Tortelier

Trio — premier recording

ULSTER ORCHESTRA

YAN PASCAL TORTELIER

DIGITAL

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

La Mer

Trois esquisses symphoniques

Three symphonic sketches; Drei symphonische Skizzen

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I De l'aube à midi sur la mer
<i>Très lent - Modéré, sans lenteur (Dans un rythme très souple)</i> | 8:20 |
| 2 | II Jeux de vagues
<i>Allegro (Dans un rythme très souple)</i> | 6:22 |
| 3 | III Dialogue du vent et de la mer
<i>Animé et tumultueux</i> | 7:16 |

Printemps

Suite symphonique

Symphonic suite; Symphonische Suite

orchestration/Orchestrierung von: Henri Büsser

- | | | |
|---|---------------|------|
| 4 | I Très modéré | 9:36 |
| 5 | II Modéré | 6:28 |

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Trio in A minor, orchestration by Yan Pascal Tortelier

Trio en la mineur; Trio in a-Moll

orchestration/Orchestrierung von: Yan Pascal Tortelier

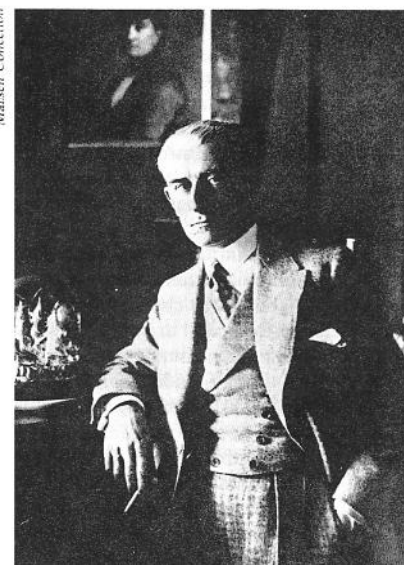
- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 6 | I Modéré | 9:12 |
| 7 | II Pantoum
<i>Assez vif</i> | 4:36 |
| 8 | III Passacaille
<i>Très large</i> | 6:25 |
| 9 | IV Finale
<i>Animé</i> | 6:15 |

DDD

TT = 65:00



Marsell Collection



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

CLAUDE DEBUSSY

MAURICE RAVEL

ULSTER ORCHESTRA

Paul Willey Leader (*La Mer*)

Chris Hiron Guest Leader

YAN PASCAL TORTELIER Conductor

Debussy: *La Mer* • *Printemps*

Impressionism: Style of painting, music, or writing, such as to give general tone and effect without elaborate finish or detail.

Debussy didn't of course have the *Concise Oxford Dictionary* to hand in 1908, but maybe it was some similar half-truth of a definition, with its implication of things vague or ill-defined, which made him react so strongly against the term *impressionism* being applied to his music. 'A term used with absolute inaccuracy by... imbeciles', he complained to his publisher Jacques Durand. After all, nothing could have more elaborate 'finish' and 'detail' than the intricate score of *La Mer*.

Nevertheless, an impression of 'general tone and effect' is at least part of what Debussy wished to communicate, and surely music is ideally suited to the impressionist concept of the study of light and its changing effect on nature. Monet's famous paintings of the west front of Rouen Cathedral at contrasting times of day give a sense of progression, but also of discontinuity, existing out of time — a sort of 'frozen music'. Debussy's *La Mer*, however, unfolds in real time to render more vivid his panorama 'from dawn to midday' — even if Satie, that arch debunker, wickedly declared that he especially liked the bit at a quarter to eleven!

Debussy began work on *La Mer* in Burgundy in 1903, and finished it in Eastbourne two years later. He described it as 'three symphonic sketches': 'From dawn to midday on the sea', 'Play of the waves', and 'Dialogue of the wind and the sea'. The first performance took place on 15 October 1905, with the Lamoureux Orchestra conducted by Camille Chevillard.

The problem was that the titles and subtitles of Debussy's works were often more useful to him than to the listener. They were starting points only, stimulating his imagination and setting in motion the creative process, but they did not dictate the course of the *musical* events. That was what contemporary critics found so hard to grasp as they argued the pros and cons of Debussy the *impressionist*.

Christopher Palmer in his book *Impressionism in Music* (1973) identifies three preoccupations of the impressionist painters: *Nature*, *Distance*, and *Dreams*. It is a measure of Debussy's greatness that in *La Mer* he both fulfills and transcends them.

'You perhaps do not know', he wrote to the composer Messager, 'that I was destined for the fine life of a sailor and that it was only by chance that I was led away from it. But I still have a great passion for Her (the sea). You will say that the ocean doesn't wash the hills of Burgundy...! and that what I am doing might be like painting a landscape in a studio.

But I have endless memories, and, in my opinion, they are worth more than reality, which generally weighs down one's thought too heavily.'

Ironically, the term *impressionism* was first applied to Debussy's music as far back as 1887, when he was still a student in his early twenties. 'We must ardently hope that he will guard himself against this vague impressionism, one of the most dangerous enemies of truth in works of art', was the verdict of the worthy gentlemen of the Académie des Beaux-Arts on receiving Debussy's *Printemps* (*Spring*). Debussy submitted it to them as an *envoi* — a composition assignment — during his unhappy tenure of a *Prix de Rome* scholarship at the Villa Medici, and he further bent the rules by sending it in a piano duet version, rather than as an orchestral score. He claimed that the full score — which included a wordless, 'humming' chorus ('bouche fermée') — had been accidentally destroyed by fire, but he made no attempt to reconstruct it. Only some twenty-five years later did an orchestral version finally appear. This was prepared in 1913 by the conductor and composer Henri Büsser, working with Debussy's guidance from the piano duet parts. Unfortunately the chorus was omitted.

Debussy's initial inspiration for *Printemps* was Botticelli's painting *Primavera*, and as the idea grew he confided to a friend that he wished to compose a work 'of a particular colour, covering as wide a range of sensations as possible! Rather than approaching *Spring* from a descriptive point of view, it was to be treated in particularly human terms: 'the slow, laborious birth of beings and things in nature, then their blossoming outwards and upwards, and finally a burst of joy at being reborn to new life.'

Debussy hastened to add, though, that there would be no detailed programme, as he had a horror of the sort of explanatory notes given out at concerts! 'So', he concluded thoughtfully, 'how powerfully evocative the music will need to be...'

© 1992 Edward Blakeman

Ravel: *Trio* — orchestration by Yan Pascal Tortelier

My reason for orchestrating the Ravel *Trio* goes back many years to when my father, sister and myself were playing as a trio. It gave us great joy to perform this masterpiece, as often as possible and wherever possible, eventually recording it for EMI.

During this experience, we found ourselves discovering more and more treasures in this formidable work, and we became increasingly aware, either spontaneously or through mutual

inspiration, of moments in the music which seemed to call for orchestral forces. Indeed, this symphonic potential is often alluded to in analyses of the work.

My conviction grew stronger that I should undertake the venture, reinforced by the enthusiastic encouragement of my father, whose dear and wonderful teacher Louis Feuillard had given the premiere of the work in 1915.

I started sketches of the orchestration directly from the piano score. Looking more closely at the sophisticated writing with its many intricacies, and also considering the exceptional stature of the music, it became evident to me that there was even more in this piano part than could be achieved by the keyboard.

The extraordinary thematic and harmonic inventions, their combination and interaction (especially in the second and fourth movements) demand a technical control which would ideally require more than ten fingers (I am sure few pianists would argue! . . .). However, the spectacular piano writing provides many wonderful effects which I have tried to reproduce faithfully.

It is therefore largely the piano part which is orchestrated, offering as it does so many opportunities for orchestral colouring. We begin, for example, with the intimacy of three flutes and harp alternating with strings and gracefully swaying in a Basque rhythm (3 + 2 + 3). This contrasts with the three muted trumpets which are heard as a distant, vanishing echo towards the end of the first movement. In fact, I have scored throughout the work many of the thematic statements for “trios” of instruments (3 oboes, 3 flutes, 3 clarinets, etc. . .). The second subject is given to flute and cello soli, with delicate support from divided strings.

In “Pantomime” each section, including light percussion, is given in turn a chance to evoke the witty and playful spirit contained in this virtuosic scherzo: another Ravel “tour de force”, based on a game of interacting verses of Malayan origin used by Baudelaire. In the central part of this movement (the Trio’s “trio”!) a sumptuous chorale line, originally played by the piano over the scherzo’s motif in ostinato, is now given to all the strings. They soon relay this line to the woodwind, at the point of a lovely modulation to A flat major. The beauty of Ravel’s original writing for violin and cello gives many opportunities throughout the piece for the orchestral strings to shine, such as in the irresistible melodic surge and climax (the chorale’s theme) before the final section of this movement.

Nowhere, however, does the full richness and depth of the strings seem more appropriate than in the “Passacaille”: starting with only double basses, it builds up through successive

entries of cellos, violas, violins, briefly wind and brass, to reach its peak and finally subsides, via solo strings, back to double bass. This is extraordinary music of gravity, solemnity and nobility.

There now comes a sharp transition into the “Finale” cleverly planned by Ravel. He takes a lovely tune using a succession of fifths which produces a charming oriental flavour. Ravel presents this in many different forms, and consequently I have orchestrated it for a variety of instruments ranging from high woodwind including two piccolos, down to contra bassoon (a special feature of Ravel), and from pizzicato strings and celesta to full orchestra.

Nevertheless for us (and here I refer back to our epic family rehearsals!) perhaps the most promising musical element for orchestration was the second subject of this finale: a fanfare heard initially in the bright key of F sharp major, then bursting into D major for the majestic peroration. Such an apotheosis could only be given to the brass supported by the heavy percussion and illuminated by unison trills from the rest of the orchestra. Of course, these are only a few examples of instrumentation amongst many.

I am fully aware that this trio stands as a major work in the repertoire (in spite of Ravel’s statement, in a moment of discouragement at the outbreak of the First World War, that it was all useless, it would only be yet another Trio!); consequently one is entitled to think that an orchestration was not required. But I simply had to follow my instinct and probably my greatest conviction that the best medium for its full expression would be a symphony orchestra.

If I have succeeded, I hope it might contribute towards this masterpiece being played, heard and enjoyed by an even larger number of music lovers.

© 1992 Yan Pascal Tortelier

Debussy: La Mer · Printemps

Impressionismus: Stilrichtung der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik deren Vertreter bestrebt sind, in der Farb- und Tongebung einen flüchtigen Eindruck ohne präzises Detail zu erfassen.

So und ähnlich ist es heute im Lexikon zu lesen, und obwohl Debussy diese Definition 1908 wohl kaum zur Hand hatte, so bedienten sich seine Zeitgenossen auf jeden Fall einer ähnlichen, die andeutete, daß es sich hier um etwas Vages, Verschwommenes handelte. Deshalb wehrte sich Debussy so heftig dagegen, daß die Bezeichnung *Impressionismus* auf seine Musik angewandt wurde. „Ein Begriff der vollkommen falsch... von Idioten angewandt wird“, beklagte er sich bei seinem Verleger Jacques Durand. Schließlich ist Debussys kompliziert angelegte Partitur zu *La Mer* alles andere als vage oder ohne präzises Detail.

Dennoch gehörte es mindestens mit zu Debussys Absicht, in seiner Musik einen Allgemeineindruck, einen Eindruck des Augenblicks zu vermitteln, und ganz unbestreitbar drückt sie auf unübertroffene Art den impressionistischen Begriff vom ständigen Wechsel des Lichts und seiner Auswirkung auf die Erscheinung der Dinge aus. Monets berühmte Serienbilder der Westfassade der Kathedrale von Rouen zu verschiedenen Tageszeiten vermitteln den Eindruck einer Sequenz, sind aber gleichzeitig auch diskontinuierlich, der Zeit entrückt, sozusagen „gefrorene Musik“. Debussys *La Mer* jedoch spielt sich in realer Zeit ab, „vom Morgengrauen bis zum Mittag“, und Satie erklärte mit typisch maliziösen Humor, ihm gefalle hauptsächlich der Abschnitt um Viertel vor elf!

Debussy begann mit der Arbeit an *La Mer* 1903 in Burgund und vollendete es zwei Jahre später in Eastbourne. Er beschrieb es als „drei symphonische Skizzen“: „Vom Morgengrauen bis zum Mittag auf See“, „Spiel der Wellen“ und „Zwiesgespräch von Wind und See“. Die Erstaufführung fand am 15. Oktober 1905 mit dem Lamoureux-Orchester unter Camille Chevillard statt.

Die Titel und Untertitel von Debussys Werken waren oftmals von größerem Nutzen für ihn als für die Zuhörer. Sie waren Ausgangspunkte, die seine Phantasie anregten und den Schaffensprozess in Gang setzten, ohne jedoch die Entwicklung der *musikalischen* Ereignisse zu bestimmen. Und gerade dies zu verstehen hatten die zeitgenössischen Kritiker so große Mühe, als sie diskutierten, ob Debussy nun ein *Impressionist* sei oder nicht.

Laut Christopher Palmer in seinem Buch *Impressionism in Music* (1973) befaßt sich der

impressionistische Maler mit drei Dingen: der Natur, der Entfernung und mit Träumen. In *La Mer* offenbart Debussy auf unübertroffene Art alle drei.

„Sie wissen vielleicht nicht“, schrieb er an den Komponisten Messager, „daß mir das herrliche Leben eines Matrosen vorbestimmt war und daß ich nur durch Zufall von dieser Laufbahn abkam. Doch bin ich der See weiterhin leidenschaftlich verbunden. Sie mögen zwar sagen, daß es in den Hügeln Burgunds keine See gibt...! und daß ich sozusagen ein Atelierbild male. Aber ich habe zahllose Erinnerungen, und ich glaube, daß sie mehr wert sind als die Wirklichkeit, die gewöhnlich die Gedanken zu sehr beschwert.“

Ironischerweise wurde Debussys Musik bereits als *impressionistisch* bezeichnet, als er erst zwanzig und noch Student war. „Es ist sehr zu hoffen, daß er sich vor diesem vagen Impressionismus hütet, der in Kunstwerken einer der größten Feinde der Wahrheit ist“, lautete das Urteil der würdigen Herren von der Académie des Beaux Arts als er ihnen seinen *Printemps* (Frühling) unterbreitete. Das Stück war ein *envoi*, also eine Kompositionsaufgabe, während seines nicht gerade glücklichen *Prix de Rome*-Stipendiums in der Villa Medici. Außerdem verstieß er gegen die Vorschriften, indem er statt einer Orchesterpartitur eine Version für Klavierduett vorlegte und behauptete, die volle Partitur — in der übrigens ein wortloser „Summchor“ (*bouche fermée*) enthalten war — bei einem Brand zerstört worden sei, jedoch keine Anstalten machte, eine Neuschrift davon anzufertigen. Erst mehr als fünfundzwanzig Jahre später erschien endlich eine Orchesterversion, als 1913 der Dirigent und Komponist Henri Büsser unter Debussys Anleitung die Klavierpartitur bearbeitete. Der Summchor wurde leider ausgelassen.

Die Anregung zu *Printemps* kam ursprünglich von Botticellis Gemälde *Primavera*. Als die Idee Wurzeln faßte, vertraute Debussy einem Freund an, er wolle ein Werk „von einer bestimmten Farbe“ schreiben, das „besonders reich an Empfindungen“ sein solle. Statt den Frühling visuell zu beschreiben, wollte er bestimmte menschliche Gefühle in den Zusammenhang bringen, so „die langsame, mühsame Geburt von Dingen in der Natur, dann ihr Entfalten und Aufwärtsstreben, und schließlich ein Ausbruch der Freude am neugeborenen Leben.“

Debussy fügte jedoch hinzu, daß es kein detailliertes Programm geben werde, da er eine Abscheu gegen die bei Konzerten verteilten Programmzettel habe! „Also muß die Musik außerordentliche Ausdruckskraft haben“, schloß er.

© 1992 Edward Blakeman

Ravel: Trio — Orchestrierung von Yan Pascal Tortelier

Der Grund zur die Orchestrierung von Ravels Trio geht auf die Zeit zurück, als mein Vater, meine Schwester und ich es als Trio spielten. Wir hatten so große Freude am Vortrag dieses Meisterwerks, daß wir es immer und überall aufführten und es schließlich für EMI einspielten.

Im Laufe der Zeit fanden wir immer neue Schätze in diesem großartigen Werk und entdeckten, entweder spontan oder gegenseitig inspiriert, immer mehr Stellen, die geradezu darauf warteten, von Orchesterstimmen ausgefüllt zu werden. Auf dieses symphonische Potential wird in analytischen Abhandlungen des Werkes oft hingewiesen.

Schließlich wuchs in mir die Überzeugung, daß ich eine solche Transkription übernehmen sollte. Mein Vater, dessen geliebter Lehrer, Louis Feuillard, 1915 das Trio zur Erstaufführung gebracht hatte, unterstützte mich in dem Unterfangen.

Ich begann damit, die Orchestrierung direkt von der Klavierstimme her zu skizzieren. Beim näheren Betrachten des komplizierten Klavierparts und indem ich mir der außerordentlichen Statur der Musik bewußt wurde erkannte ich, daß das, was im Klavierpart enthalten war, weit über das Potential der Klaviatur hinausging.

Die darin enthaltenen Themen und Harmonien, deren Verknüpfung und Wechselwirkung (besonders im dritten und vierten Satz), die Überlagerung von Melodien und Akkorden erfordern vom Pianisten eine technische Fertigkeit, für die er eigentlich mehr als nur zehn Finger benötigt (ich bin sicher, daß kein Pianist dies abstreitet...!) Die vielen wunderbaren Effekte dieses Klavierparts habe ich versucht, getreu wiederzugeben.

Die Orchestrierung entspringt also hauptsächlich dem Klavierpart, da er so viele Möglichkeiten für instrumentale Farbgebung bietet. Am Anfang, zum Beispiel, wechselt der intime Klang von drei Flöten und Harfe mit Streichern und graziös wiegenden baskischen Rhythmen (3 + 2 + 3) ab. Im Gegensatz dazu stehen, wie ein verklingendes Echo, die drei gedämpften Trompeten am Ende des ersten Satzes. Das zweite Thema übernehmen Flöten- und Cellosoli, von den geteilten Streichern zurückhaltend untermalt.

In "Pantoum" erhält jede Stimme, einschließlich des leichten Schlagzeugs, die Gelegenheit, den Humor dieses virtuosen Scherzos zu interpretieren. Es ist eine typisch ravelische Glanzleistung, die auf einer Versform malaiischen Ursprungs basiert, deren sich Baudelaire bediente. Übrigens habe ich viele der thematischen Aussagen für Trios instrumentiert (3 Oboen, 3 Flöten, 3 Klarinetten, usw.)

Im Mittelteil dieses Satzes (im "Trio" des Trios!) übernehmen die Streicher die großartige Choralmelodie, die im ursprünglichen Trio vom Klavier über dem Scherzo-Motiv im ostinato

vorgetragen wird. Die Streicher geben die Melodie in einer plötzlichen, zauberhaften Modulation an die Holzbläser weiter. Ravels herrlicher Tonsatz gibt den Streichern an vielen Stellen Gelegenheit, sich in ihrem ganzen Glanz zu zeigen, so in der überwältigenden melodischen Aufwallung des Höhepunkts (dem Choralthema) vor dem Schlußabschnitt dieses Satzes.

Doch an keiner Stelle kommt die Klangfülle der Streicher besser zur Geltung als in der "Passacaille". Sie beginnt mit Kontrabässe allein, dann setzen nacheinander Celli, Bratschen, Violinen und schließlich, auf dem Höhepunkt, Bläser und Blech ein, worauf sie zuerst auf Solostreicher und endlich wieder auf den Kontrabaß zurückfällt. Außergewöhnlich in ihrer Art ist diese Musik, voller Ernst, Feierlichkeit und Würde.

Es folgt der scharf profilierte Übergang zum "Finale", das Ravel so raffiniert anlegte. Er präsentiert eine liebliche Melodie in Quinten mit einem charmanten orientalischen Anklang in verschiedenen Formen, was mich veranlasste, sie für eine Folge verschiedener Instrumente zu orchestrieren: von hohen Holzbläsern einschließlich zwei Pikkoloflöten bis hinunter zum Kontrafagott (einer Spezialität Ravels), von pizzicato-Streichern und Celesta bis zum vollen Orchester.

Doch für uns (ich greife hier wieder auf unsere epischen Familienproben zurück) boten sich besonders interessante Orchestriermöglichkeiten aus dem zweiten Thema dieses Finales an: einer Fanfare, die zunächst in der hellen Tonart Fis-Dur erscheint und im majestätischen Schluß nach D-Dur wechselt. Eine derartige Apotheose kann nur dem Blech übertragen werden, unterstützt vom schweren Schlagzeug und untermalt von unisono-Trillern vom restlichen Orchester.

Ich habe in dieser Bearbeitung nicht versucht, Ravels Orchestrierungskunst zu imitieren oder es ihm gleichzutun (wer könnte das schon?), und was das Trio selbst anbetrifft so bin ich vollkommen überzeugt, daß es das hervorragendste Trio des 20. Jahrhunderts ist (ungeachtet der Tatsache, daß Ravel selbst in einer deprimierten Stimmung bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs behauptete, es sei völlig wertlos, nur ein Trio wie jedes andere!)

Ich folgte lediglich meinem Instinkt und meiner Überzeugung, daß sich dieses Werk so hervorragend zur Orchestrierung eignete. Wenn sie mir gelungen ist, so hoffe ich, daß ich damit dazu beigetragen habe, daß noch mehr Musikfreunde dieses Meisterwerk spielen, hören und davon begeistert sind.

© 1992 Yan Pascal Tortelier
Übersetzung: Inge Moore

Debussy: La Mer • Printemps

Impressionnisme: Style de peinture, musique ou écrit qui cherche à donner un ton et un effet généraux, au fini ou aux détails peu marqués.

En 1908, Debussy n'avait sûrement pas consulté le *Concise Oxford Dictionary*, mais ce fut vraisemblablement quelque définition similaire, à moitié fautive par ses suggestions de choses vagues ou floues, qui le fit réagir fortement contre l'application du terme *impressionnisme* à sa musique — un terme employé avec une inexactitude totale par des... imbéciles aurait-il dit à son éditeur Jacques Durand. Après tout, rien ne pouvait être mieux fini et plus détaillé que la partition complexe de *La Mer*.

Pourtant, une impression "de ton et effet généraux" est au moins en partie ce que Debussy désirait exprimer, et sa musique est certainement idéale pour illustrer le concept d'une étude de la lumière, de ses effets naturels et changeants. Les fameux tableaux de Monet représentant la face ouest de la cathédrale de Rouen à diverses heures du jour donnent une impression de progression, mais aussi de discontinuité, d'existence hors du temps, comme une sorte de "musique gelée". Or, pour que le panorama maritime soit plus éclatant, la musique de *La Mer* de Debussy se déroule, du lever du jour à midi, sur un temps réel — quoi qu'en ait dit, malicieusement, Satie, le terrible déboulonneur, qui déclarait aimer surtout le morceau d'onze heures moins le quart!

Debussy commença d'écrire *La Mer* en Bourgogne, en 1903, et l'acheva à Eastbourne, deux ans plus tard. Il sous-titra son œuvre "Trois esquisses symphoniques": "De l'aube à midi sur la mer", "Jeux de vagues", et "Dialogue du vent et de la mer". La première exécution, par l'Orchestre Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard, eut lieu le 15 octobre 1905.

Le problème avec les œuvres de Debussy c'est que les titres et sous-titres qu'il leur donnait lui étaient beaucoup plus utiles, à lui personnellement, qu'ils ne l'étaient aux auditeurs. En fait, ils ne dirigeaient pas le cours des événements *musicaux*; il s'agissait simplement de points de départ qui stimulaient l'imagination de l'artiste dans la mise en marche de ses mécanismes de création. C'est précisément cela que les critiques du moment n'arrivaient pas à comprendre, alors qu'ils discutaient pour ou contre Debussy l'*impressionniste*.

Dans son livre *Impressionism in Music* (1973), Christopher Palmer trouve trois sujets de préoccupation chez les peintres impressionnistes: *Nature*, *Distance* et *Rêves*. La grandeur de Debussy et de *La Mer* consiste justement à les développer tous et à les transcender.

"Vous ne saviez peut-être pas — écrivait le compositeur à son collègue André Messager

— que j'avais été promis à la belle carrière de marin et que seuls les hasards de l'existence m'ont fait bifurquer. Néanmoins, j'ai conservé une passion sincère pour Elle (la mer). Vous me direz que l'Océan ne baigne pas précisément les coteaux bourguignons...! et cela pourrait bien ressembler aux paysages d'atelier, mais j'ai d'innombrables souvenirs; cela vaut mieux à mon sens qu'une réalité dont le charme pèse généralement trop lourd sur votre pensée."

On appliqua ironiquement le terme *impressionnisme* à la musique de Debussy dès 1887, alors qu'il était toujours étudiant et n'avait qu'une vingtaine d'années. "Il serait fort à désirer qu'il se mit en garde contre cet impressionnisme vague, qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art" déclarèrent les dignes messieurs de l'Académie des Beaux-Arts dans leur verdict sur la partition de *Printemps* que Debussy leur avait soumise — une tâche dite "Envoi de Rome" assignée aux boursiers dont il faisait partie, à la Villa Medici, où il ne se plaisait point. On peut même dire qu'il envoya promener les règles car il soumit une version pour piano à quatre mains, au lieu de la version orchestrale requise. Il déclara que la partition complète — qui comportait une partie chorale, fredonnée, sans paroles — avait été accidentellement détruite par le feu, mais ne fit rien pour la reconstituer. Quelque vingt-cinq ans plus tard, en 1913, paraissait enfin une version orchestrale, préparée par le chef d'orchestre et compositeur Henri Büsser, selon les directives de Debussy et intégrant les parties initiales de piano. Malheureusement la partie chorale en était omise.

Debussy, inspiré par le tableau de Botticelli *Primavera*, eut l'idée d'écrire une composition sur le même sujet, le printemps. Alors que cette idée germait en lui, il se confiait à un ami disant qu'il désirait écrire une œuvre "... dans une couleur spéciale et devant donner le plus de sensations possibles...". Au lieu de partir d'un point de vue purement descriptif, il donna de *Printemps* une image particulièrement humaine: "la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle".

A ces mots, Debussy se hâta d'ajouter qu'il n'y aurait point de programme détaillé, car il avait horreur de cette sorte de notes explicatives, qui se lisaient au concert! "Mais" concluait-il pensivement "combien la musique doit avoir de puissance évocatrice..."

© 1992 Edward Blakeman
Traduction: Paulette Hutchinson

Trio de Ravel — orchestration Yan Pascal Tortelier

C'est à l'époque où mon père, ma sœur et moi-même formions en trio que remonte l'idée d'orchestrer le Trio de Ravel. Ce chef-d'œuvre nous donnait de grandes joies, nous le jouions aussi souvent que possible, et l'avons finalement enregistré pour EMI.

Tout au long de cette expérience, nous avons découvert toujours plus nombreux les trésors contenus dans cette œuvre extraordinaire et avons réalisé spontanément ou par inspiration mutuelle que certains passages se prêtaient à une coloration orchestrale. D'ailleurs, il est souvent fait référence à la dimension symphonique dans les analyses de l'œuvre.

Nous en étions de plus en plus convaincus et je me décidai à me lancer dans l'aventure avec les encouragements déterminants de mon père dont le merveilleux professeur Louis Feuillard avait donné la "première" du Trio en 1915.

Je commençai une ébauche d'orchestration directement sur la partie de piano et, regardant de plus près son écriture savante et complexe, considérant d'autre part la stature exceptionnelle de l'œuvre, je fus vraiment persuadé que cette partie avait un potentiel qui dépassait le cadre du clavier.

En effet, les extraordinaires inventions thématiques et harmoniques, leurs combinaisons et interactions (particulièrement dans le 2e et 4e mouvements) demandent un contrôle technique qui nécessiterait dans l'absolu plus de dix doigts! (Je pense que peu de pianistes me contrediront!). Cependant l'écriture pianistique, par moments spectaculaire, produit de merveilleux effets que j'ai essayé de reproduire fidèlement.

C'est donc en grande partie le piano qui est orchestré, offrant ainsi de nombreuses possibilités de coloration orchestrale. Au début, par exemple, le balancement intime et gracieux des trois flûtes et harpe alterne avec les cordes dans un rythme basque (3 + 2 + 3). Par contraste les trois trompettes en sourdine se dissipent comme un écho lointain vers la fin du 1er mouvement. En fait, j'ai orchestré à travers l'ouvrage de nombreux fragments thématiques pour "trios" d'instruments (3 hautbois, 3 flûtes, 3 clarinettes etc). Le deuxième sujet est donné à la flûte et au violoncelle soli, soutenus délicatement par les cordes divisées.

Dans "Pantoum" chaque section de l'orchestre, y compris la "petite" percussion, peut, tour à tour, évoquer l'esprit enjoué de ce scherzo virtuoso: encore un tour de force ravelien, basé sur un jeu de vers interactifs d'origine malaise cher à Baudelaire. Dans la partie centrale de ce mouvement (le "trio" du Trio!), un superbe choral, superposé au motif du scherzo en ostinato et joué à l'origine par le piano, est maintenant confié à toutes

les cordes. Elles seront bientôt relayées par les bois lorsque survient la belle modulation en la bémol majeur.

L'écriture originale pour violon et violoncelle de Ravel donne bien sûr aux cordes de l'orchestre maintes occasions de briller comme dans l'irrésistible ascension et apogée (thème du choral) avant la dernière partie de ce mouvement.

Mais à aucun moment la richesse et la profondeur des cordes ne semblent plus appropriées que dans la "Passacaille": commençant avec les contrebasses seules, elle va se développer par les entrées successives des violoncelles, des altos, et des violons, lesquels sont renforcés brièvement par les bois puis les cuivres, pour atteindre son sommet, et finalement décroître, en passant par les cordes soli, pour revenir aux contrebasses. C'est un mouvement de grande profondeur, de solennité et de noblesse.

Survient enfin la vive transition vers le "Final", si habilement réalisée par le compositeur. Son thème, comprenant une jolie succession de quintes, est emprunt d'un certain charme oriental et celui-ci nous est présenté sous les formes les plus diverses. En conséquence, je l'ai orchestré pour une variété d'instruments allant des bois aigus avec deux piccolos jusqu'au contrebasson (cher à Ravel), et des pizzicati avec célesta à l'orchestre entier.

Néanmoins, pour nous (et là j'en reviens à nos épiques répétitions en famille), l'élément musical le plus propice à une orchestration était le deuxième volet de ce final: une fanfare présentée initialement dans la tonalité lumineuse de fa dièse majeur, puis éclatant en ré majeur vers une péroraison magistrale. Une telle apothéose ne pouvait être donnée qu'aux cuivres soutenus par la puissante percussion et illuminés par les trilles en unisson du reste de l'orchestre.

Bien sûr il ne s'agit là que de quelques exemples d'instrumentation parmi tant d'autres. Je sais parfaitement que ce trio se situe comme l'un des plus grands du répertoire (malgré la réflexion de Ravel qui, dans un moment de découragement lorsque la Première Guerre Mondiale éclata aurait dit "Tout cela est inutile, il n'en résultera qu'un trio de plus!") et par conséquent, on est en droit de penser qu'une orchestration ne s'imposait pas. Mais je n'ai pu résister à mon instinct et ma forte conviction que la plénitude d'un orchestre symphonique pourrait lui apporter une résonance nouvelle.

Si j'ai réussi, j'espère contribuer à ce que ce chef-d'œuvre soit joué, entendu et apprécié par un nombre encore plus grand de musiciens et de mélomanes.

© 1992 Yan Pascal Tortelier

Yan Pascal Tortelier is one of the most exciting conductors to emerge from France in many years. He held the post of Principal Conductor and Artistic Director of the Ulster Orchestra for 3 years, following which in June 1992 he was appointed Principal Conductor of the BBC Philharmonic.

A student of piano and violin from the age of four, he studied harmony, counterpoint and composition with Nadia Boulanger from the age of twelve. At fourteen he won first prize for the violin at the Paris Conservatoire and went on to study conducting with Franco Ferrara.

Tortelier was for several years Associate Conductor of the Orchestre du Capitole in Toulouse, and he still makes regular guest appearances there, as well as throughout Europe and the USA. In 1991 he made his debut with the National Symphony Orchestra in Washington DC. In Britain, he has worked with all the major symphony and chamber orchestras and has recorded with the Royal Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra and The Philharmonia.

Tortelier's operatic debut was in 1978 with Mozart's *Così fan tutte* in Toulouse. Since then he has conducted three productions for the Wexford Festival, two for Opera North, *Seraglio* for Scottish Opera and highly successful productions of Bizet's *Carmen* and *The Pearl Fishers* and Massenet's *Werther* for English National Opera.

Yan Pascal Tortelier has an exclusive contract with Chandos Records.

Yan Pascal Tortelier gehört zu den interessantesten französischen Dirigenten unserer Zeit. Er bekleidete das Amt des Chefdirigenten und künstlerischer Direktor des Ulster Orchestra drei Jahre lang, bevor er im Juni 1992 zum Chefdirigenten des BBC Philharmonic Orchestra ernannt wurde.

Als Vierjähriger begann er mit dem Klavier- und Violinunterricht, und im Alter von zwölf Jahren wurde er Schüler von Nadia Boulanger, die ihn in Harmonielehre, Kontrapunktik und Komposition unterrichtete. Als Vierzehnjähriger gewann er den Ersten Preis für Violinstudien am Pariser Konservatorium und setzte seine Studien bei Franco Ferrara fort.

Tortelier war mehrere Jahre lang beigeordneter Dirigent des Orchestre du Capitole in Toulouse. Dort, wie auch in anderen Teilen Europas und in den USA, tritt er regelmäßig als Gastdirigent auf. 1991 gab er sein Debüt mit dem National Symphony Orchestra in Washington DC. In Großbritannien hat er alle führenden Sinfonie- und Kammerorchester dirigiert. Mit dem Royal Philharmonic Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem Philharmonia Orchestra hat er zahlreiche Schallplattenaufnahmen eingespielt.

Torteliers Operndebüt fand 1978 in Mozarts *Così fan tutte* in Toulouse statt. Seither hat er drei Aufführungen für das Wexford Festival, zwei für Opera North, *Il Seraglio* für die Scottish Opera, sowie eine sehr erfolgreiche Inszenierung von Bizets *Carmen* und *Die Perlenfischer*, und Massenets *Werther* für die English National Opera dirigiert.

Yan Pascal Tortelier steht bei Chandos Records unter Exklusivvertrag.

Yan Pascal Tortelier est un des chefs d'orchestre les plus intéressants que l'on ait vu émerger en France depuis des années. Il a occupé le poste de chef principal et directeur artistique de l'Ulster Orchestra pendant trois ans, et a été nommé ensuite chef principal du BBC Philharmonic, à partir de juin 1992.

Pascal Tortelier commença à jouer du piano et du violon dès l'âge de quatre ans. Nadia Boulanger lui enseigna l'harmonie, le contre-point et la composition alors qu'il n'avait encore que 12 ans. A 14 ans il remportait le Premier Prix de violon du Conservatoire de Paris, avant de se mettre à étudier la direction d'orchestre dans la classe de Franco Ferrera.

Pendant plusieurs années Pascal Tortelier fut l'un des chefs d'orchestre du Capitole de Toulouse, où il est encore souvent invité à prendre le bâton. Il est d'ailleurs invité à se produire un peu partout en Europe et aux Etats-Unis. En 1991 il a fait ses débuts à la tête du National Symphony Orchestra de Washington, D.C. En Grande-Bretagne il a travaillé avec tous les grands orchestres symphoniques et orchestres de chambre; il a aussi enregistré plusieurs disques, avec le Royal Philharmonic Orchestra, le London Symphony Orchestra et le Philharmonia.

Pascal Tortelier a fait ses débuts dans le domaine de l'opéra en dirigeant l'orchestre de Toulouse et *Così fan tutte*, de Mozart; c'était en 1978. Depuis, on l'a vu diriger l'orchestre du festival de Wexford (trois opéras), l'orchestre d'Opera North (deux opéras), celui du Scottish Opera dans *l'Enlèvement au sérail*; et enfin celui de l'English National Opera à Londres dans trois grandes réalisations à succès: *Carmen* et les *Pêcheurs de perles* de Bizet, *Werther* de Massenet.

Yan Pascal Tortelier a signé un contrat d'exclusivité avec les Disques Chandos.

Also available:

DEBUSSY: La Boîte à Joujoux • RAVEL: Ma Mère l'Oye
Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier
CHAN 8711 CD, ABRD / ABTD 1359 LP & Cassette

DEBUSSY: Petite Suite / Children's Corner
RAVEL: Le Tombeau de Couperin / Valses nobles et sentimentales
Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier
CHAN 8756 CD, ABRD / ABTD 1395 LP & Cassette

DEBUSSY: Images • RAVEL: Rapsodie espagnole / Alborada del gracioso
Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier
CHAN 8850 CD; ABTD 1467 Cassette

DEBUSSY: Nocturnes • RAVEL: Shéhérazade: Overture & Trois Poèmes
Linda Finnie, Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier
CHAN 8914 CD; ABTD 1518 Cassette

DEBUSSY: Prélude à l'après-midi d'un faune • RAVEL: Daphnis et Chloé
Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier
CHAN 8893 CD; ABTD 1504 Cassette

DEBUSSY: Khamma / Jeux • RAVEL: La Valse / Bolero
Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier
CHAN 8903 CD; ABTD 1512 Cassette

DEBUSSY: Fantaisie • Danse sacrée et danse profane • Première Rapsodie
RAVEL: Introduction et Allegro • Don Quichotte à Dulcinée • Tzigane
Anne Queffélec, Rachel Masters, Christopher King, Stephen Roberts,
Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier
CHAN 8972 CD

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producers: Tim Oldham (*Printemps, Trio*) & Ralph Couzens (*La Mer*)
- Sound Engineer & Editor: Richard Lee
- Assistant Engineer: Richard Smoker
- Recorded in the Ulster Hall, Belfast on 19 February 1991 (*La Mer*) & 3-4 June 1992 (*Printemps, Trio*)
- Front Cover Painting: *La Vague* (The Wave) by Pierre-Auguste Renoir, 1879, oil on canvas, 64.8 x 99.2 cm, Potter Palmer Collection. ©1992 The Art Institute of Chicago.
- All Rights Reserved
- Sleeve Design: Jaquetta Sergeant • Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Austria

DEBUSSY: LA MER/PRINTEMPS; RAVEL: TRIO - Ulster Orch/Tortelier

CHANDOS
CHAN 9114

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9114



CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

La Mer 22:05

Trois esquisses symphoniques

Three symphonic sketches; Drei symphonische Skizzen

- | | | | |
|---|-----|-------------------------------|------|
| 1 | I | De l'aube à midi sur la mer | 8:20 |
| 2 | II | Jeux de vagues | 6:22 |
| 3 | III | Dialogue du vent et de la mer | 7:16 |

Printemps 16:08

Suite symphonique

Symphonic suite; Symphonische Suite

orchestration/Orchestrierung von: Henri Büsser

- | | | | |
|---|----|-------------|------|
| 4 | I | Très modéré | 9:36 |
| 5 | II | Modéré | 6:28 |

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Trio in A minor 26:39

orchestration by Yan Pascal Tortelier

published by Editions Durand S.A., Paris

Trio en la mineur; Trio in a-Moll

orchestration/Orchestrierung von: Yan Pascal Tortelier

- | | | | |
|---|-----|-------------|------|
| 6 | I | Modéré | 9:12 |
| 7 | II | Pantoum | 4:36 |
| 8 | III | Passacaille | 6:25 |
| 9 | IV | Finale | 6:15 |

ULSTER ORCHESTRA

Paul Willey Leader (*La Mer*)

Chris Hirons Guest Leader

YAN PASCAL TORTELIER

Conductor

DDD

TT = 65:00

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1992 Chandos Records Ltd. © 1992 Chandos Records Ltd.
Printed in Austria

DEBUSSY: LA MER/PRINTEMPS; RAVEL: TRIO - Ulster Orch/Tortelier

CHANDOS
CHAN 9114