

HALLÉ
DEBUSSY
LA MER
DEBUSSY/COLIN MATTHEWS
PRELUDES
SIR MARK ELDER

RECORDED 14-16 JULY 2006,
TRACK 15 RECORDED 2 AUGUST 2006
IN BBC STUDIO 7,
NEW BROADCASTING HOUSE,
MANCHESTER

Tracks 4-15 pub. Faber Music Ltd, London

CD HLL 7513

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

LA MER trois esquisses symphoniques

1. I De l'aube à midi sur la mer	9.39
2. II Jeux de vagues	6.40
3. III Dialogue du vent et de la mer	8.32

PRELUDES arranged for orchestra by COLIN MATTHEWS (b. 1946)

4. Brouillards (Book II, No.1)	4.03
5. Ce qu'a vu le vent d'Ouest (I, 7)	3.10
6. Minstrels (I, 12)	2.39
7. Canope (II, 10)	2.57
8. Les sons et les parfums tourment dans l'air du soir (I, 4)	3.53
9. La Puerta del Vino (II, 3)	3.38
10. Général Lavine - excentric (II, 6)	3.15
11. Feuilles mortes (II, 2)	3.36
12. Les tierces alternées (II, 11)	3.12
13. La danse de Puck (I, 11)	3.03
14. Le vent dans la plaine (I, 3) —	2.55
15. La fille aux cheveux de lin (I, 8)	5.00
TOTAL TIMING	67.24

TOTAL TIMING

HALLÉ

MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE
LEADER LYN FLETCHER

PRODUCER ANDREW KEENER
ENGINEER SIMON EADON
ASSISTANT ENGINEER WILL BROWN
EDITOR DAVE HINITT

CLAUDE DEBUSSY LA MER

Debussy completed the orchestration of *La Mer* at Eastbourne in 1905. He had started the work two years earlier while on holiday at Bichain in Burgundy, which is nowhere near the sea. But, as he explained, he had 'an endless store of memories of the sea and, to my mind, they are worth more than the reality, whose beauty weighs down thought too heavily'. Besides, *La Mer* is not just an exercise in observation. Declared enemy of the symphony though Debussy was, his 'three symphonic sketches' are at least as symphonic as picturesque. At the same time, while the imagery is clearly inspired by the movement of the sea and the changing light, it is more often a case of generalised atmosphere than specific detail.

In *De l'aube à midi sur la mer* (From dawn to midday on the sea) it is safe to assume only that it opens in darkness and ends under the bright sun of midday and that those two events correspond to the slow introduction and the expansive coda. Prominent among the features that begin to take shape in the introduction is a theme on muted trumpet which – it is revealed when it appears, gloriously transformed, as a chorale on four horns in the coda – was intended from the start to carry the sunrise message of the whole movement.

The central scherzo, *Jeux de vagues* (Games of waves), is so flexibly constructed that it seems to proceed on spontaneous impulse and so resourcefully scored that it seems to reflect every chance change of wind and current. Abundant in melodic ideas, it presents new themes not only in the opening section but also in the central development. In what might otherwise be called a recapitulation, violins and cellos introduce a waltz that rises through the strings in ever-increasing animation before the wind drops and leaves the sea comparatively becalmed.

There is little calm in *Dialogue du vent et de la mer* (Dialogue of the wind and the sea), an eventful rondo, which opens with the low rumble of an approaching storm on cellos and basses. As well as its descriptive function, this last movement has a long-term structural duty to perform. Within a few bars it recalls two motifs from the beginning of the work, including the muted trumpet theme which was converted to the midday horn chorale. The chorale appears once more towards the end of the movement where – intoned by the whole of the brass section in counterpoint with the wind-swept rondo theme on woodwind – it fulfils its long-destined function of welding the whole work, symphony and seascape, indivisibly together.

12 PRELUDES (orchestrated by Colin Matthews)

'The fact is,' Debussy once remarked, 'that the beauty of a work of art will always be a mystery, that is to say that one will never be able to work out "how it's done". There is no better illustration of the truth of that statement than Debussy's own Preludes for piano – issued in two books of twelve each in 1910 and 1912 respectively – which so magically and so beautifully evoke sights, sounds and even scents by means of nothing more than what the composer called 'that box of hammers and strings'.

The distinction of Colin Matthews's orchestral arrangements of the 24 Preludes – written over a period of five years following a commission from Mark Elder and the Hallé in 2001 – is that he seems to have worked out exactly 'how it's done'. Far from writing note-for-note transcriptions, Matthews has discovered the secret of each piece and in most cases translated it faithfully, which does not mean literally, into orchestral terms. 'It has been fascinating,' Matthews has said, 'to find ways of transcribing textures which are at first sight wholly pianistic into orchestral music which, I hope, would be just as difficult to translate back to the piano.'

One of the factors involved in converting piano music into authentic orchestral music is that the more varied palette sometimes requires a bigger canvas. *Brouillards* (Mists) is only a few bars longer in the orchestral version than in the original but the brief extension of the melody that passes from oboe to cor anglais over swirling celesta and harp arpeggios towards the end of the piece gives it the space it needs.

Ce qu'a vu le vent d'Ouest (What the west wind saw) was inspired by an account of the adventures of Hans Christian Andersen's West Wind, the 'wild boy' who 'smacks of the sea'. It is a virtuoso piano piece featuring keyboard devices which would make little sense transferred literally to the orchestra. So, while the harmonies of the first five bars of the orchestral version (before the entry of the chorale theme on trombones and tuba) are implied by Debussy's introductory arpeggios, the material is actually Matthews's own. Another creative intervention is a series of horn calls in the central climax of the piece.

The protagonists of *Minstrels* are not medieval troubadors but thoroughly modern black-face entertainers of the kind Debussy is said to have encountered busking in the streets of Eastbourne when he was working on *La Mer* in 1905. Among the earliest exponents of jazz in Europe, they are celebrated here not so much for their musicianship as for their clowning, as Matthews's wittily grotesque scoring acknowledges.

In direct contrast, *Canope* is Debussy's ode to an Egyptian urn: he was the proud owner of two of the much-prized head-shaped covers of these ancient funerary vessels. Apart from one extra bar where Debussy has a pause, the orchestral version – the chordal procession (recalling Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*) on woodwind, the incantatory muted trumpet, the invocations on solo woodwind – is very close to the original.

The title of *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (The sounds and the scents dance in the evening air) comes from Baudelaire's *Harmonies du soir*, which Debussy had set to music as a song in 1889. Less fragrantly but more helpfully, he might have chosen the next line, 'Valse mélancolique et langoueur vertige' (Melancholy waltz and

dizzy languor). While the change of key from A major to C major for the orchestral version is a purely practical strategy, the comparatively slow tempo applied by Matthews to this 5/4 waltz indulges the poetic languor.

La Puerta del Vino – inspired by a picture postcard of a gate in the Alhambra sent to the composer by his Spanish colleague Manuel de Falla – is also transposed into a different key. Whatever the tonality (D flat major for the piano, E flat for the orchestra), the habanera rhythm remains a persistent presence in the bass while the eventful material above it presents what Debussy described as ‘brusque contrasts between violence and impassioned sweetness’.

Général Lavine – excentric is another indication of Debussy’s amused interest in the jazz idiom. In this case it is a cake-walk as performed by the American clown Edward Lavine, ‘the man who has soldiered all his life’ at the Théâtre Marigny on the Champs-Élysées in 1910. With the military allusions presented by the trumpets (which are also entrusted with two brief references to ‘Camptown Races’) and a little additional colour here and there, the orchestral version offers a particularly vivid caricature.

The title of *Feuilles mortes* (Dead leaves) is thought to derive from a poem by the composer’s friend Gabriel Mourey including the line ‘Under the cold and melancholy autumn wind’. Its chilly sonorities lend themselves so readily to orchestral treatment that this is one case where the piano original might possibly be reconstructed from Matthews’s score, idiomatically written for strings though it is.

In that it is a technical study of the kind that Debussy was to collect in the piano Études three years later, *Les tierces alternées* (Alternating thirds) is an anomaly among the Preludes. Matthews converts it into a brilliant orchestral scherzo partly by sustaining on bassoons and cellos a melodic line hidden in the pianist’s left hand and partly by introducing subtle metrical variations into Debussy’s regular 2/4.

Two bars longer than the original and richer in texture, Matthews’s version of *La danse de Puck* amounts to a tiny tone poem featuring not only Shakespeare’s sprite but also Oberon, whose presence is signalled by a magical off-key horn call just after the first entry of Puck’s little dance tune on pirouetting flutes.

If *Les tierces alternées* is the most inspired of Matthews’s orchestral arrangements, *Le vent dans la plaine* (The wind on the plain) and *La fille aux cheveux de lin* (The girl with flaxen hair) are the most radical departures from the original. *Le vent dans la plaine*, a breezy piece suggested by a line from Charles-Simon Favart, is discreetly extended by a development absent from the original and is almost half as long again. As for *La fille aux cheveux de lin*, ‘What to do with such familiar music?’ Matthews asked himself. ‘I made several failed attempts at it, before deciding to slow it to half speed and score it for strings and harps. This gives it a weight which is admittedly at odds with the simplicity of the original, but – played without a break after *Le vent* – it seemed to make an appropriate coda to the set.’

SIR MARK ELDER CBE CONDUCTOR

Mark Elder became Music Director of the Hallé in September 2000. Frequently invited to work with many of the world’s leading symphony orchestras and opera companies, he was awarded the CBE by the Queen in 1989 and won an Olivier Award for his outstanding work at English National Opera where he was Music Director between 1979 and 1993. He was Principal Guest Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra from 1992 to 1995, and Music Director of the Rochester Philharmonic Orchestra in the USA from 1989 to 1994. He has also been Principal Guest Conductor of the BBC Symphony Orchestra and the London Mozart Players. Mark Elder was presented with the prestigious conductor prize at the Royal Philharmonic Society awards for classical music in 2006.

HALLÉ

The Hallé, Britain’s first permanent professional symphony orchestra, was founded in Manchester by the pianist and conductor Charles Hallé, and gave its first concert in Manchester’s Free Trade Hall in 1858.

Following his death, the Orchestra continued to develop under the guidance of such distinguished figures as Hans Richter, Sir Hamilton Harty and Sir John Barbirolli. Under the direction of Mark Elder, who became Music Director in 2000, the Hallé has received increasing acclaim and was presented with the ensemble prize at the Royal Philharmonic Society awards in 2005.

In 1996 the Hallé moved to its new Manchester home, The Bridgewater Hall, where it presents around eighty concerts a year, as well as giving over fifty more around the country and across the world.

You can get more information about the Hallé by visiting its website at www.halle.co.uk

COLIN MATTHEWS COMPOSER

Colin Matthews, Associate Composer with the Hallé, was born in London in 1946. He studied music at the Universities of Nottingham and Sussex, where he also taught, and subsequently worked with Benjamin Britten and Imogen Holst. Since the early 1970s his music has been played widely both in the UK and worldwide. From 1992–99 he was Associate Composer with the London Symphony Orchestra, writing amongst other works a cello concerto for Rostropovich. In 1997 his choral/orchestral work *Renewal* was given the Royal Philharmonic Society award for large-scale composition.

HALLÉ
MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE

FIRST VIOLINS

Lyn Fletcher
Sarah Ewins
Adi Brett
Sarah Brandwood-Spencer
Liz Rossi
Alison Hunt
Helen Bridges
John Gralak
Michelle Marsh
Philippa Jeffery
Jaso Sasaki
Victor Hayes
Oliver Morris
Anne Wilson
Susan Burnard
Zoe Colman

SECOND VIOLINS

Ruth Rogers
Alexandra Stemp
Paulette Bayley
Caroline Abbott
Dennis Cripps
Robert Taylor
Michael Hall
Diana Stovell
Anthony Gibbs
Elizabeth Bosworth
Sian Goodwin
Simon Gilks
David Rimbault
Grania Royce

VIOLAS

Timothy Pooley
Julian Mottram
Tom Beer
Piero Gasparini
Robert Criswell
Gemma Dunne
Anthony Bateman
Pamela Ferriman
Christopher Emerson
Susan Voysey
Raymond Lester
Cheryl Law

CELLOS

Nicholas Trygstad
Simon Turner
Dale Culliford
Laurence Wood
Peter Worrall
Frances Wood
David Petri
Sharon Molloy
Jane Hallett
Rebecca Edwards
Clare Rowe
Damion Browne

DOUBLE BASSES

Roberto Carrillo-Garcia
Eric Whittaker
Yi Xin Han
Beatrice Schirmer
Sian Holland
Daniel Whibley
Richard Waldock
Michael Wright

FLUTES

Katherine Baker
Joanne Boddington

PICCOLO

Ronald Marlowe

OBOES

Stephane Rancourt
Virginia Shaw

COR ANGLAIS

Thomas Davey

CLARINETS

Lynsey Marsh
Rosa Campos-Fernandez
Robert Buckland

BASS CLARINET

James Muirhead

BASSOONS

Graham Salvage
Alison Lee-Browne
Helen Peller

CONTRABASSOON

Steven Magee

HORNS

Laurence Rogers
Tom Redmond
Julian Plummer
Richard Bourn
John Thornton

TRUMPETS

Gareth Small
Kenneth Brown
Alan Cramp
Neil Fulton
Gary Farr

TROMBONES

Andrew Berryman
Roz Davies

BASS TROMBONE

Adrian Morris

TUBAS

Ewan Easton

TIMPANI

Tom Greenleaves

PERCUSSION

David Hext
Riccardo Lorenzo Parmigiani
Richard Smith
Michael Harper

HARPS

Marie Leenhardt
Eira Lynn Jones

KEYBOARD

Janet Simpson

CLAUDE DEBUSSY
LA MER

Debussy acheva l'orchestration de *La Mer* à Eastbourne en 1905. Il s'était attelé à cet ouvrage deux ans auparavant alors qu'il passait des vacances à Bichain, en Bourgogne, bien loin des rivages marins. Mais ainsi qu'il l'expliqua, il avait « d'innombrables souvenirs ; cela vaut mieux à mon sens qu'une réalité dont le charme pèse généralement trop lourd sur votre pensée ». De plus, *La Mer* n'est pas qu'un exercice d'observation. Bien que Debussy fût un ennemi déclaré de la symphonie, ses « trois esquisses symphoniques » sont au moins aussi symphoniques que pittoresques. Dans un même temps, alors que leur imagerie est clairement inspirée par le mouvement de la mer et la lumière changeante, tout y est une question d'atmosphère d'ensemble plutôt que de détails spécifiques.

Dans *De l'aube à midi sur la mer*, la seule chose dont on peut être à peu près certain, c'est que le morceau débute dans l'obscurité et s'achève sous l'éclatant soleil de midi et que ces deux passages correspondent à l'introduction lente et à l'expansive coda. Le plus saillant dans ce qui commence à prendre forme dans l'introduction est un thème de trompette avec sourdine qui – cela nous est révélé quand il apparaît dans toute sa splendeur de choral à quatre cors dans la coda – était conçu d'emblée pour porter le message de tout le mouvement, celui de l'aurore naissante.

Le scherzo central, *Jeux de vagues*, est construit de façon si flexible qu'il semble progresser spontanément, et son orchestration est si imaginative que l'on dirait qu'il reflète chaque variation aléatoire du vent et du courant. Regorgeant d'idées mélodiques, il présente de nouveaux thèmes non seulement dans sa section d'ouverture mais également dans son développement central. Dans ce qui ailleurs aurait été considéré comme une récapitulation, les violons et les violoncelles introduisent une valse soulevée par les cordes qui vont s'animer sans relâche avant que le vent ne tombe et ne laisse la mer relativement apaisée.

Il y a peu de quiétude dans le *Dialogue du vent et de la mer*, rondo mouvement qui démarre avec le sourd grondement d'un orage imminent aux violoncelles et aux contrebasses. En plus de sa fonction descriptive, ce dernier mouvement joue un rôle structurel plus général. En l'espace de quelques mesures, il rappelle deux motifs du début de l'ouvrage, dont le thème de trompette avec sourdine qui est devenu le choral de cor de midi. Ce choral intervient une fois encore vers la fin du mouvement où – entonné par l'ensemble de la section de cuivres en contrepoint avec le thème de rondo virevoltant aux bois – il remplit la fonction qui lui avait été assignée depuis longtemps, celle de souder l'ensemble de l'ouvrage, la symphonie et la marine, de manière indivisible.

12 PRELUDES (orchestrés par Colin Matthews)

« Soutenons, remarqua un jour Debussy, que la beauté d'une œuvre d'art restera toujours mystérieuse, c'est-à-dire qu'on ne pourra jamais exactement vérifier « comment cela est fait ». » Rien n'illustre mieux la vérité de ce commentaire que les propres Préludes pour piano de Debussy – publiés en deux livres de douze préludes chacun en 1910 et 1912 respectivement – qui évoquent si magiquement et magnifiquement des images, des sons et même des parfums sans rien utiliser d'autre que ce que le compositeur appelait « cette caisse de marteaux et de cordes ».

Ce qui distingue les arrangements orchestraux par Colin Matthews des 24 Préludes – écrits sur une période de cinq ans pour honorer une commande de Mark Elder et du Hallé en 2001 –, c'est que celui-ci semble avoir découvert exactement « comment ils sont faits ». Loin de s'en tenir à des transcriptions note à note, Matthews a pénétré le secret de chaque pièce, et dans la plupart des cas, il l'a fidèlement traduit – ce qui ne veut pas dire littéralement – en termes orchestraux. « C'était une expérience passionnante, » a déclaré Matthews, « de trouver des moyens de transposer des textures qui à première vue sont entièrement pianistiques pour en tirer de la musique orchestrale qui, je l'espère, serait tout aussi difficile à retranscrire vers le piano. »

La conversion de pages pour piano en véritable musique orchestrale implique notamment que la palette plus variée de l'orchestre requiert parfois un canevas plus ample. La version orchestrale de *Brouillards* comporte seulement quelques mesures de plus que l'original, mais la brève extension de la mélodie qui passe du hautbois au cor anglais par-dessus des arpèges de célesta et de harpe tournoyants vers la fin du morceau lui donne l'espace nécessaire.

Ce qu'a vu le vent d'Ouest fut inspiré par le récit des aventures du vent d'ouest dans le conte de Hans Christian Andersen, le « garçon sauvage » qui « apporte une odeur de mer ». C'est une pièce pour piano virtuose présentant des procédés pianistiques qui auraient peu de sens s'ils étaient transposés littéralement à l'orchestre, aussi, alors que les harmonies des cinq premières mesures de la version orchestrale (avant l'entrée du thème de choral aux trombones et au tuba) sont sous-entendues par les arpèges initiaux de Debussy, le matériau est en fait celui de Matthews. Une autre de ses interventions créatives est une série d'appels de cor dans l'apogée central du morceau.

Les protagonistes de *Minstrels* (Ménestrels) ne sont pas des troubadours médiévaux mais des artistes résolument modernes aux visages d'ébène dont on dit que Debussy les entendit jouer de la musique dans les rues d'Eastbourne alors qu'il travaillait à *La Mer* en 1905. Parmi les tout premiers représentants du jazz en Europe, ils sont célébrés ici pas tant pour leurs talents de musiciens que pour leurs clowneries, ainsi qu'en témoigne l'orchestration spirituelle et burlesque de Matthews.

Apportant un franc contraste, *Canope* est l'ode de Debussy à une urne égyptienne : il était l'heureux propriétaire de deux des précieux couvercles en forme de tête de ces anciens réceptacles funéraires. À part une mesure additionnelle à un endroit où Debussy marque une pause, la version orchestrale – la procession d'accords (rappelant les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski) aux bois, la trompette incantatoire avec sourdine, les invocations des bois solistes – est très proche de l'original.

Le titre *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* provient des *Harmonies du soir* de Baudelaire, dont

Debussy avait tiré une mélodie en 1889. Il aurait pu choisir le vers suivant, moins parfumé mais plus explicatif : « Valse mélancolique et langoureux vertige ». Si le changement de tonalité de *la majeur à ut majeur* pour la version orchestrale est un procédé purement pratique, le tempo relativement lent appliqué par Matthews à cette valse à 5/4 est propice à la langueur poétique.

La Puerta del Vino – inspirée par la reproduction sur carte postale d'une porte de l'Alhambra envoyée au compositeur par son confrère espagnol Manuel de Falla – est également transposée dans une tonalité différente. Quelle que soit sa tonalité (ré bémol majeur pour le piano, mi bémol pour l'orchestre), le rythme de habanera demeure une présence persistante à la basse tandis que le matériau tumultueux qu'il sous-tend présente ce que Debussy décrivait comme « de brusques oppositions d'extrême la violence et de passionnée douceur ».

Général Lavine - excentric est une nouvelle indication de l'intérêt amusé que portait Debussy à l'idiome du jazz. Il s'agit ici d'un cake-walk tel que l'interprète le clown américain Edward Lavine, « l'homme qui a été soldat toute sa vie » au Théâtre Marigny sur les Champs-Élysées en 1910. Les allusions militaires étant présentées par les trompettes (auxquelles sont aussi confiées deux brèves références à « Camptown Races ») avec un peu de coloris supplémentaire ici et là, la version orchestrale constitue une caricature particulièrement expressive.

On pense que le titre de *Feuilles mortes* provient d'un poème de l'ami du compositeur Gabriel Mourey. Ses sonorités glacées se prêtent si bien à un traitement orchestral qu'en l'occurrence, l'original pour piano pourrait sûrement être reconstitué à partir de la partition de Matthews, toute idiomatique que soit son écriture pour les cordes.

Comme il s'agit d'une étude technique du genre de celles que Debussy allait rassembler dans ses *Etudes pour piano* trois ans plus tard, *Les tierces alternées* est une anomalie au sein des Préludes. Matthews transforme le morceau en un brillant scherzo orchestral, en partie en soutenant discrètement une ligne mélodique occultée dans la main gauche du pianiste aux bassons et aux violoncelles, et en partie en introduisant de subtiles variations métriques dans le 2/4 régulier de Debussy.

Avec deux mesures de plus que l'original et une texture plus foisonnante, l'adaptation par Matthews de *La danse de Puck* équivaut à un petit poème symphonique présentant non seulement le lutin de Shakespeare mais aussi Oberon, dont la présence est signalée par un appel de cor faux et féerique juste après la première entrée de la petite mélodie de danse de Puck sur des pirouettes de flûtes.

Si *Les tierces alternées* est le plus inspiré des arrangements orchestraux de Matthews, *Le vent dans la plaine* et *La fille aux cheveux de lin* sont ceux qui s'éloignent le plus de leurs originaux. *Le vent dans la plaine*, inspiré par un vers de Favart, est discrètement prolongé par un développement absent de l'original, qui le rallonge de près de la moitié de sa durée initiale. Quant à *La fille aux cheveux de lin*, « Que faire d'une page si célèbre ? » s'est demandé Matthews. « Je m'y suis mesuré plusieurs fois en vain avant de décider de ralentir son tempo de moitié et de l'orchestrer pour cordes et harpes. Cela lui donne un poids qui, il faut le reconnaître, n'a rien à voir avec la simplicité de l'original, mais – jouée sans interruption après *Le vent* – elle semble constituer une coda appropriée à l'ensemble. »

Gerald Larner [Traduction : David Ylla-Somers]

SIR MARK ELDER CBE DIRECTION MUSICALE

Mark Elder est devenu directeur musical du Hallé en septembre 2000. Fréquemment invité à diriger bon nombre des principaux orchestres symphoniques et troupes d'opéra de la planète, il a été fait Compagnon de l'Empire britannique par la reine en 1989 et a remporté un Prix Olivier pour son remarquable travail à l'English National Opera, dont il a été directeur musical entre 1979 et 1993. Il a été premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la Ville de Birmingham de 1992 à 1995, et directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Rochester aux USA de 1989 à 1994. Il a également été premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la BBC et des London Mozart Players. Mark Elder a reçu le prestigieux Prix de la direction musicale lors de la remise des Prix de musique classique de la Royal Philharmonic Society en 2006.

HALLÉ

Le Hallé, premier orchestre symphonique professionnel permanent de Grande-Bretagne, fut fondé à Manchester par le pianiste et chef d'orchestre Charles Hallé, et donna son premier concert au Free Trade Hall de Manchester en 1858.

Après le décès de Charles Hallé, l'orchestre continua de se développer sous la tutelle d'éminentes personnalités telles que Hans Richter, Sir Hamilton Harty et Sir John Barbirolli. Sous la direction de Mark Elder, qui est devenu son directeur musical en 2000, le Hallé reçoit de plus en plus d'éloges et s'est vu décerner le Prix du meilleur ensemble lors de la remise des Prix de la Royal Philharmonic Society en 2005.

En 1996, le Hallé s'est fixé dans sa nouvelle résidence de Manchester, The Bridgewater Hall, où il présente environ quatre-vingt concerts par an, en plus d'en donner plus de cinquante autres dans le reste du pays et sur toute la planète.

Vous trouverez plus d'information sur le Hallé en visitant son site web : www.halle.co.uk

COLIN MATTHEWS COMPOSITEUR

Colin Matthews, compositeur associé au Hallé, est né à Londres en 1946. Il a étudié la musique aux Universités de Nottingham et du Sussex, où il a également enseigné, puis il a travaillé avec Benjamin Britten et Imogen Holst. Depuis le début des années 1970, sa musique est jouée de toutes parts, au Royaume-Uni et dans le reste du monde. De 1992 à 1999, il a été compositeur associé au London Symphony Orchestra, écrivant notamment un concerto pour violoncelle à l'intention de Rostropovitch. En 1997, son œuvre chorale-orchestrale *Renewal* a reçu le Prix de composition de grande envergure de la Royal Philharmonic Society.

CLAUDE DEBUSSY

LA MER

Debussy vollendete die Orchesterierung von *La Mer* 1905 im südenglischen Seebad Eastbourne. Er hatte das Werk zwei Jahre zuvor begonnen, während er im burgundischen Bichain, weit vom Meer entfernt, Urlaub machte. Doch er erklärte, er habe "einen unendlichen Schatz von Erinnerungen ans Meer, und meiner Meinung nach sind sie mehr wert als die Realität, deren Schönheit die Gedanken zu sehr beschwert." Außerdem ist *La Mer* nicht bloß eine Übung in Beobachtungsgabe. Obwohl er erklärter Gegner der Sinfonik war, sind seine "drei sinfonischen Skizzen" mindestens so sinfonisch wie pittoresk angelegt. Und obwohl die Bildwelt des Werks eindeutig von den Bewegungen des Meeres und dessen wechselndem Licht inspiriert ist, wird doch meist statt spezifischer Details eine allgemein gehaltene Atmosphäre heraufbeschworen.

Von *De l'aube à midi sur la mer* (Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer) kann man mit Sicherheit nur behaupten, dass es in Dunkelheit beginnt und im hellen Mittagssonnenschein endet, und dass diese beiden Ereignisse jeweils mit der langsam Introduktion und der eingängigen Coda in Zusammenhang stehen. Unter den Elementen, die in der Introduktion allmählich Gestalt annehmen, sticht ein Thema auf gedämpften Trompeten hervor, das – wie sich herausstellt, wenn es in der Coda in all seiner Pracht von vier Hörnern dargeboten wird – von Anfang an dazu gedacht war, die Botschaft vom Sonnenaufgang zu vermitteln, die den ganzen Satz bestimmt.

Das zentrale Scherzo, *Jeux de vagues* (Spiel der Wellen), ist so flexibel angelegt, dass es aus spontanen Impulsen hervorzugehen scheint, und so einfallsreich instrumentiert, dass es jeden zufälligen Wechsel von Windrichtung und Strömungen widerzuspiegeln scheint. Reich an melodischen Einfällen, stellt es nicht nur im einleitenden Abschnitt, sondern auch in der zentralen Durchführung neue Themen vor. In dem Teil, den man üblicherweise als Reprise bezeichnen würde, präsentieren Violinen und Celli einen Walzer, der immer lebhafter in den Streichern aufsteigt, ehe der Wind nachlässt und das Meer relativ unbewegt zurücklässt.

Im *Dialogue du vent et de la mer* (Zwiesprache von Wind und Meer), einem ereignisreichen Rondo, das mit dem tiefen Grollen eines nahenden Sturms in den Celli und Kontrabässen beginnt, kann von Ruhe kaum die Rede sein. Neben seiner deskriptiven Funktion hat dieser letzte Satz auch eine übergeordnete strukturelle Aufgabe. Innerhalb weniger Takte ruft er zwei Motive vom Anfang des Werks in Erinnerung, darunter das Thema der gedämpften Trompeten, das in den mittäglichen Hornchoral verwandelt wurde. Der Choral kehrt gegen Ende des Satzes wieder, wo er – angestimmt vom gesamten Blech im Kontrapunkt zum windgepeitschten Rondothema der Holzbläser – seine längst bestimmte Funktion erfüllt, das gesamte Werk als Sinfonie und Seestück unsichtbar zu binden.

12 PRELUDES (orchestriert von Colin Matthews)

“Tatsache ist”, bemerkte Debussy einmal, “dass die Schönheit eines Kunstwerks stets ein Geheimnis bleibt, will sagen, man wird nie herausfinden können, ‘wie’s gemacht wird.’” Der Wahrheitsgehalt dieser Behauptung lässt sich nicht besser illustrieren als durch Debussys eigene Préludes für Klavier – herausgegeben 1910 bzw. 1912 in zwei Heften zu je zwölf Stücken –, die mit nichts anderem als dem vom Komponisten so genannten “Kasten voll Hämtern und Saiten” so zauberhaft und wunderschön Anblicke, Klänge und sogar Düfte heraufbeschwören.

Das Besondere an Colin Matthews’ Orchesterarrangements der 24 Préludes – entstanden über einen Zeitraum von fünf Jahren, nachdem 2001 ein entsprechender Auftrag von Mark Elder und dem Hallé ergangen war – ist, dass er genau herausgefunden zu haben scheint, “wie’s gemacht wird”. Matthews hat keineswegs notentgetreue Transkriptionen geschrieben, sondern das Geheimnis jedes einzelnen Stücks offenbart und es in den meisten Fällen prägnant (was nicht mit peinlich genau zu verwechseln ist) in Orchestersprache übertragen. “Es war faszinierend”, hat Matthews dazu gesagt, “Möglichkeiten zu finden, um Texturen, die auf den ersten Blick ganz und gar pianistisch sind, in Orchestermusik zu transkribieren, die hoffentlich nur mit ebensolchen Schwierigkeiten wieder auf das Klavier zu übertragen wäre.”

Einer der Faktoren in der Übertragung von Klaviermusik in eigenständige Orchestermusik ist, das die größere Variationsbreite manchmal eine reichere Palette verlangt. *Brouillards* (Nebelschleier) ist in der Orchesterfassung nur wenige Takte länger als das Original, doch die kurze Verlängerung der Melodie, die gegen Ende des Stücks über wirbelnden Celesta- und Harfenarpeggien von der Oboe auf das Englischhorn übergeht, verleiht ihr die nötige Geräumigkeit.

Ce qu'a vu le vent d'Ouest (Was der Westwind sah) entnahm seine Anregung aus den Abenteuern von Hans Christian Andersens Westwind, dem “wilden Mann” – “er schmeckt nach der See”. Es handelt sich um ein virtuoses Klavierstück mit pianistischen Kunstgriffen, deren unmittelbare Übertragung ins Orchester wenig Sinn hätte. Während die Harmonien der ersten fünf Takte der Orchesterfassung (ehe das Choralthema auf Posaunen und Tuba einsetzt) auf Debussys einleitenden Arpeggien beruhen, stammt das eigentliche Material von Matthews selbst. Die Hornsignale im zentralen Höhepunkt des Stücks sind ebenfalls ein kreativer Eingriff.

Die Protagonisten in *Minstrels* sind keine mittelalterlichen Troubadoure, sondern ausgesprochen moderne, schwarz geschminkte Entertainer, wie sie Debussy angeblich als Straßenmusiker in Eastbourne sah, als er dort 1905 an *La Mer* arbeitete. Obwohl sie zu den frühesten Jazz-Interpreten in Europa gehörten, werden sie hier nicht so sehr wegen ihrer musikalischen Fähigkeiten gepriesen, sondern wegen ihrer Clownerie, was auch Matthews’ geistreich groteske Instrumentierung zum Ausdruck bringt.

In direktem Gegensatz dazu steht *Canope*, Debussys Ode auf eine ägyptische Urne: Er war stolzer Besitzer zweier hoch geschätzter kopfförmiger Deckel antiker Totenurnen. Abgesehen von einem zusätzlichen Takt, wo Debussy eine Pause setzt, hält sich die Orchesterfassung – mit ihrer akkordischen (an Mussorgskis *Bilder einer*

Ausstellung gemahnenden) Prozession der Holzbläser, der beschwörenden gedämpften Trompete, den Anrufungen solistischer Holzbläser – ganz eng an das Original.

Der Titel *Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir* (Klänge und Düfte tanzen in der Abendluft) entstammt Baudelaires *Harmonies du soir*, das Debussy 1889 als Lied vertont hatte. Weniger duftig, aber hilfreicher wäre gewesen, die nächste Textzeile als Überschrift zu wählen: “*Valse mélancolique et langoureuse vertige*” (melancholischer Walzer und taumelndes Schmachten). Während der Tonartwechsel von A-Dur nach C-Dur für die Orchesterfassung von rein praktischen Erwägungen bestimmt ist, frönt das verhältnismäßig langsame Tempo, das Matthews dem Walzer im 5/4-Takt verleiht, dem poetischen Schmachten.

La Puerta del Vino – inspiriert von einer Postkarte mit dem Bild einer Pforte der Alhambra, die der Komponist von seinem spanischen Kollegen Manuel de Falla erhalten hatte – ist ebenfalls in eine andere Tonart transponiert. Ungeachtet der Tonalität (Des-Dur im Klavier, Es-Dur im Orchester) bleibt der Habanera-Rhythmus im Bass durchweg erhalten, während das bewegte Material darüber zum Ausdruck bringt, was Debussy als “schroffe Gegensätze zwischen Gewalttätigkeit und süßer Leidenschaft” beschrieb.

Général Lavine – excentric ist ein weiterer Beleg für Debussys amüsiertes Interesse am Jazz. In diesem Fall handelt sich um einen Cakewalk, wie er 1910 am Théâtre Marigny an den Champs-Elysées von dem amerikanischen Clown Edward Lavine aufgeführt wurde, “dem Mann, der sich sein Leben lang durchkämpfte”. Die militärischen Anspielungen werden von den Trompeten eingeführt (denen außerdem zwei kurze Verweise auf “Camptown Races” anvertraut sind), und mit ein wenig zusätzlicher Klangfarbe hier und da bietet die Orchesterfassung eine besonders lebendige Karikatur.

Der Titel *Feuilles mortes* (Tote Blätter) geht wohl auf ein Gedicht des mit dem Komponisten befreundeten Gabriel Mourey zurück, mit der Anfangszeile “Unter dem kalten, schwermütigen Wind des Herbstanfangs”. Seine kühle Klangwelt eignet sich so gut zur orchestralen Umsetzung, dass in diesem speziellen Fall die Originalfassung für Klavier womöglich aus Matthews Partitur rekonstruiert werden könnte, obwohl die durchaus idiomatisch für Streicher ausgeführt ist.

Infofern es sich um eine technische Etüde jener Art handelt, wie sie Debussy drei Jahre später in seinen Études für Klavier sammeln würde, ist *Les tierces alternées* (Alternierende Terzen) eine Anomalie unter den Préludes. Matthews verwandelt das Stück in ein brillantes Orchesterscherzo, einerseits indem er diskret eine verborgene Melodielinie in den Fagotten und Celli durchhält, und andererseits durch das Einführen subtiler Abwandlungen in Debussys regelmäßigen 2/4-Takt.

Matthews’ Version von *La danse de Puck*, zwei Takte länger als das Original und strukturell üppiger, kann man als Tondichtung im Miniaturformat ansehen, in der nicht nur Shakespeares Kobold Puck vorkommt (in A.W. Schlegels Übersetzung heißt er Droll), sondern auch Oberon, dessen Auftritt, kurz nach dem ersten Einsatz von Pucks kleiner Tanzweise in den pirouettierenden Flöten, durch ein magisches, aus der Tonart fallendes Hornsignal angekündigt wird.

Wenn man *Les tierces alternées* als Matthews' schöpferischstes Orchesterarrangement bezeichnen könnte, so handelt es sich bei *Le vent dans la plaine* (Der Wind in der Ebene) und *La fille aux cheveux de lin* (Das Mädchen mit dem flachsblonden Haar) um seine radikalsten Abweichungen vom jeweiligen Original. *Le vent dans la plaine*, inspiriert von einer Zeile von Charles-Simon Favart, wird diskret vermittels einer Durchführung verlängert, die im Original fehlt, und ist fast um die Hälfte länger. Was *La fille aux cheveux de lin* betrifft: "Was kann man mit derart bekannter Musik anfangen?" fragte sich Matthews. "Nach mehreren Fehlschlägen beschloss ich, das Stück halb so schnell anzulegen und es für Streicher und Harfe zu instrumentieren. Das verleiht ihm ein Gewicht, das zugegebenermaßen der Schlichtheit des Originals entgegensteht, aber wenn man es ohne Unterbrechung im Anschluss an *Le vent* spielt, erscheint es mir als angemessene Coda zur ganzen Werkreihe."

Gerald Larner [Übersetzung: Bernd Müller]

SIR MARK ELDER CBE DIRIGENT

Mark Elder wurde im September 2000 zum Musikdirektor des Hallé berufen. Er ist als Gast zahlreicher führender Sinfonieorchester und Opernbühnen gefragt; 1989 verlieh ihm die britische Krone den Orden CBE, und im selben Jahr wurde er für seine hervorragende Arbeit an der English National Opera, wo er von 1979 bis 1993 als Musikdirektor tätig war, mit dem Olivier Award ausgezeichnet. Er war von 1992 bis 1995 Erster Gastdirigent des City of Birmingham Symphony Orchestra und von 1989 bis 1994 Musikdirektor des Rochester Philharmonic Orchestra in den USA. Außerdem hat er als Erster Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra und der London Mozart Players gewirkt. Im Jahre 2006 wurde ihm von der Royal Philharmonic Society der prestigeträchtige Dirigentenpreis verliehen.

HALLÉ

Hallé, das älteste professionelle Sinfonieorchester Großbritanniens, wurde in Manchester von dem Pianisten und Dirigenten Charles Hallé gegründet und gab dort in der Free Trade Hall im Jahre 1858 sein erstes Konzert.

Nach Hallés Tod im Jahr 1895 entwickelte sich das Orchester unter der Leitung herausragender Persönlichkeiten wie Hans Richter, Sir Hamilton Harty und Sir John Barbirolli weiterhin fort. Unter der Leitung von Mark Elder, der im Jahre 2000 zum Musikdirektor berufen wurde, hat das Hallé noch an Renommee gewonnen und wurde 2005 von der Royal Philharmonic Society mit deren Ensemblepreis ausgezeichnet.

1996 bezog das Hallé in Manchester sein neues Domizil, die Bridgewater Hall, wo es rund achtzig Konzerte im Jahr gibt, sowie über fünfzig weitere im eigenen Land und in aller Welt.

Weitere Informationen über das Hallé hält die Website des Orchesters bereit: www.halle.co.uk

COLIN MATTHEWS KOMPONIST

Colin Matthews, Hauskomponist des Hallé, wurde 1946 in London geboren. Er studierte Musik an den Universitäten von Nottingham und Sussex, wo er auch lehrte, und arbeitete in der Folge mit Benjamin Britten und Imogen Holst zusammen. Seit Beginn der 1970er-Jahre wird seine Musik in Großbritannien und weltweit regelmäßig aufgeführt. Von 1992 bis 1999 war er Hauskomponist des London Symphony Orchestra, wo er u.a. ein Cellokonzert für Mstislaw Rostropowitsch schrieb. 1997 erhielt sein Chor- und Orchesterwerk *Renewal* den Preis der Royal Philharmonic Society für groß angelegte Kompositionen.