



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

Vincent d'Indy

Wallenstein • Sérénade et Valse • Lied

Suite dans le style ancien • Prelude to Act III of 'Fervaal'



Bryndís Halla Gylfadóttir cello

Iceland Symphony Orchestra

Rumon Gamba

ORCHESTRAL WORKS 6



Autour du piano, painting by Henri Fantin-Latour (1836–1904)/
AKG Images, London / Erich Lessing

Vincent d'Indy, standing, right, with Emmanuel Chabrier, seated at the piano, and other composers of the 'Wagneristes' group, 1885

Vincent d'Indy (1851 – 1931)

Orchestral Works, Volume 6

Wallenstein, Op. 12 [36:31]

Trilogie d'après le poème dramatique de Schiller

Première Partie. Le Camp de Wallenstein 9:41

1 Allegro giusto – Un peu moins vite – Poco slentando e scherzando –
Allegro moderato, mouvement de Valse –
Allegro giusto (come primo) – 4:14

2 Allegretto moderato e giocoso – Allegro con fuoco –
Allegretto moderato – Allegro con fuoco – Largo e maestoso –
Allegro giusto (come primo) – Un peu moins vite –
Poco slentando e scherzando –
Allegro moderato (Mouvement de Valse) – Agitato –
Allegro molto vivace – Largo e maestoso – Presto 5:27

Deuxième Partie. Max et Thécla (Les Piccolomini) 12:11

3 Andante – 2:26

4 Allegro risoluto – Andante moderato – Allegro risoluto – 3:05

5 Andante tranquillo – 3:53

6 Maestoso – Allegro risoluto – Andante moderato – Adagio – Lento 2:47

	Troisième Partie. La Mort de Wallenstein	14:26
7	Très large -	1:31
8	Allegro - Maestoso (le double plus lent) - Allegro (Tempo I) -	6:14
9	Andante tranquillo - Maestoso - [] -	3:14
10	Maestoso (Tempo I) - Très large	3:26
11	Prelude to Act III of 'Fervaal', Op. 40	7:13
	Très lent - Très animé - Premier Mouvement (Très lent) - Un peu moins lent	
12	Lied, Op. 19*	8:39
	for Cello and Orchestra À Adolphe Fischer Andantino non troppo - Plus animé - Un peu plus lent - Andantino come primo - Un peu plus vite - Assez lent	

	Suite dans le style ancien, Op. 24	16:19
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
13	I Prélude. Lent	1:36
14	II Entrée. Gai et modéré – Un peu retenu – Premier Mouvement – Un peu retenu – Premier Mouvement	3:02
15	III Sarabande. Lent	4:11
16	IV Menuet. Animé – Un peu plus lent – Animé – Un peu plus lent – Plus lent – Animé	3:56
17	V Ronde française. Assez animé – [] – Premier Mouvement – Un peu plus vite – Plus vite et en pressant toujours – Très vif	3:24
	Sérénade et Valse, Op. 28	5:10
	À Jules Danbé	
18	Sérénade. Allegretto giocoso – Plus lent – Tempo I Orchestration by the composer of No. 1 from <i>Quatre Pièces</i> , Op. 16 for solo piano	2:22
19	Valse. Allegro molto moderato – Un peu plus vite Orchestration by the composer of No. 1 from <i>Helvétia</i> , Op. 17 for solo piano	2:47
		TT 74:32

Bryndis Halla Gylfadóttir cello*
Iceland Symphony Orchestra
Sigrún Eðvaldsdóttir concert master
Rumon Gamba



Bryndis Halla Gylfadóttir

Viðeinn Gunnarsson

D'Indy: Orchestral Works, Volume 6

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

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

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

Wallenstein, Op. 12

The early and substantial programmatic trilogy *Wallenstein*, frequently played during his lifetime, reflects the love of d'Indy for Germany and its culture. Based on Friedrich Schiller's poetic drama about the eponymous military commander, it consists of three interlinked symphonic overtures, employing leitmotiv techniques and cyclic themes, both clearly derived from Wagner. Indeed, d'Indy had attended the premiere of *Der Ring des Nibelungen* at Bayreuth in 1876. His own trilogy, completed in 1879, was premiered in its entirety by the conductor Charles Lamoureux in 1888.

The subject matter is an episode in the Thirty Years' War in seventeenth-century Europe, featuring the eminent but treacherous General of the Imperial forces, Albrecht von Wallenstein. But at the same time as Wallenstein is being suspected of treason towards the Holy Roman Emperor, Ferdinand II, his subordinate officer Octavio Piccolomini is himself plotting against Wallenstein. Meanwhile, the love affair between Max, the loyal soldier son of Piccolomini, and Théccla, Wallenstein's own daughter, has created an emotionally complex and ultimately doomed situation. The fate of Wallenstein himself was sealed with his assassination in 1634.

'Le Camp de Wallenstein' portrays the Imperial army triumphant before the devastated city of Magdeburg. Its raw energy and high spirits are well captured by the rhythmic opening theme in G major, strongly reminiscent of the 'Forging' motive in Wagner's *Siegfried*. This leads to an extended second theme in lively *valse* style, having a strong rhythmic profile in the manner of Lalo, beginning in E minor and modulating widely. After a grotesque three-part fugato for bassoons, depicting a group of monks preaching to the crowds, which is developed by the orchestra, the majestic theme of Wallenstein himself looms up: an idea in

B major, based on a rising broken chord, clearly derived from the 'Sword' motive in Wagner's *Ring*, dramatically stated on solo trumpet and trombone against *tremolando* strings, then falling away in a steep *diminuendo*. A varied recapitulation of the main themes follows immediately, ending in a massive climax and a powerful restatement of Wallenstein's theme, this time in G minor.

'Max et Théccla', actually the first of the trilogy's movements to be written, evokes Wallenstein's treason, the lovers' unfulfilled liaison, and Max's death in combat. In this elaborately constructed movement a substantial elegiac *Andante* in E flat major introduces three new ideas: the expansive theme of the heroic Max in the clarinets and horns, its profile based on a rising arpeggio, and already menaced by an ominously quiet timpani tattoo; a tiny falling fragment of Théccla's theme in the woodwind, barely noticeable; and finally the short 'Fate' motive, characterised by sextuplet quavers. The ensuing *Allegro risoluto* section, also in E flat major, opens with a propulsive semiquaver theme in the strings and energetic dotted rhythms in the woodwind, which are followed by a contrasting romantic idea based on falling and rising sixths in the first violins. Both of these reflect elements of the music of the protagonists. In a brief two-bar

Andante moderato interlude, a longer snatch of Thécla's theme is heard on solo flute and oboe. The *Allegro risoluto* is immediately resumed, during which an aggressive series of rising arpeggios in the brass anticipate the later appearance of Wallenstein's theme. The ensuing *Andante tranquillo* at last gives Thécla's romantically feminine theme, announced by clarinets in luminous B major against *tremolando* strings, its full expression; this serene mood is temporarily disturbed by the 'Fate' motive, marked *très expressif*. Max's theme now reappears in G major in the violins, flowing confidently in combination with that of Thécla on woodwind, only to be cut off by the 'Fate' motive. The brutal eruption of Wallenstein's theme on *cornets à pistons* and trombones – now so modified as to outline a diminished seventh chord – marks the imminent destruction of Max. In the tragic *Adagio* coda, Thécla's theme, heard on solo oboe in the broken accents of grief, is intensified by the 'Fate' motive, in the timpani.

'La Mort de Wallenstein' is powerfully sombre in tone. In a very slow introduction Wallenstein's firm belief in astrology is evoked by means of a mysterious Lisztian sequence of 'astral harmonies' on divided strings, namely the chords of B minor, D minor, and the open fifth F sharp – C sharp,

a succession of mediant relationships. This is followed by Wallenstein's theme, sounded *pianissimo* on the horn. In the ensuing lengthy B minor *Allegro*, the second half of Wallenstein's theme and that of Thécla are developed at length, together with the warlike music of 'Le Camp'. An intervening *Andante tranquillo*, in contrast, brings a pathetic reminiscence of Thécla's theme on solo clarinet in the remote key of E major, enveloped in a languid harp and *pizzicato* string texture; as the tonality drops by a semitone, to E flat major, the theme appears in combination with the 'Fate' motive. A massive orchestral *crescendo* leads to an overwhelming B minor *Maestoso* peroration. The latter part of the theme of the dying Wallenstein in the brass, the warlike rhythm of 'Le Camp', and the 'Fate' motive are gradually extinguished against a backdrop of the initial 'astral harmonies' on wind and harps; these are intensified by rapid string scales, the effect resembling something of the final pages of *Götterdämmerung*.

Lied, Op. 19

The early *Lied*, composed in 1884 and dedicated to the cellist Adolphe Fischer, is scored for solo cello and a small orchestra consisting of double flutes, clarinets, bassoons, horns, and strings. There are two

themes: the first, in B flat major, marked *Andantino non troppo*, is lyrically expansive and characterised by a tritone interval; by contrast the second, in G minor, *Plus animé*, is simple and folk-like in style. After the initial statements their treatments and developments are particularly interesting. The first theme reappears *très doux* on the solo cello to a background of rustling strings, reminiscent of 'Forest Murmurs' from *Siegfried*. But it is the rustic second theme that subsequently receives the most imaginative treatment, in an astonishingly advanced texture, marked *Un peu plus vite*, that anticipates Ravel. Punctuated by rising semiquaver scale passages for the soloist, this theme is played by first violins, doubled in octaves by violas and cellos, while flute and clarinet chirrup semiquaver figurations in broken thirds. Near the end it returns in harmonics on solo cello, accompanied by two flutes in thirds, in the remote key of E minor, a tritone away from the tonic, B flat. In the coda, against undulating flutes, a brief series of solo harmonics rises into the ether.

Sérénade et Valse, Op. 28

Prepared in 1885 for a small orchestra of single woodwind (flute doubling piccolo), *cornet à pistons*, timpani, and strings, and dedicated to the violinist, composer, and conductor

Jules Danbé, *Sérénade et Valse*, a pair of sophisticated lightweight pieces, may have served as incidental music for the performance of some now forgotten play. The *Sérénade* in F major in 3/4 time, marked *Allegretto giocoso*, is an orchestration of the first of the *Quatre Pièces*, Op. 16 for solo piano of 1882. It commences with a tune in folk style on flute and first violins with *pizzicato* accompaniment, answered in turn by clarinet and oboe. Strings pass the tune through the remote key of D flat major before it returns in the tonic key on flute and bassoon in octaves. The music slows down and becomes tonally unstable, touching on the unrelated chords of B flat minor and G flat major before reaching a dominant seventh chord on C, which immediately changes into a diminished seventh on C sharp followed by a *sff* crash on the note A on wind and timpani. This announces the contrasting *staccato* second tune on bassoon in the submediant, D minor, which turns into an expressive D major melody in the cellos, with a counter melody in the oboe. Its initial bar becomes a quaver ostinato in the wind, leading to the return of the first tune in the flute, now ornamented with acciaccaturas. A static two bars of dominant seventh harmony brings a moment of suspense before the final flourish.

The predominantly quiet *Valse* in D major, marked *Allegro molto moderato*, also

originated in a solo piano piece of 1882, the first of a collection of three waltzes, published under the collective title *Helvétia*, Op. 17. A sustained note A, starting *sf*, announces the first melody, on muted first violins, in rising two-beat slurred phrases going over the bar lines and forming a cross-rhythm with the regular triple metre of the accompaniment, in the lower strings. After some unstable tonal development it reappears in the clarinet with a new, continuous quaver accompaniment in the violins. The flute now introduces the second melody, in G major, characterised by repeated notes, each with an unchanging acciaccatura on G. This melody is then re-harmonised in B flat major, the lowered submediant, on *pianissimo* strings. Its extremely bold development is notable for a parallel chain of dominant seventh chords in third inversions – only two of which actually resolve logically onto their tonics *en passant* – bound together by chromatic lines in both first violins and cellos (the latter rising from B flat to D). The first melody returns in the tonic, D major, its two-beat phrases now divided between first violins and oboe. A new section, in bright B major, features falling two-note violin phrases, shrill notes in the piccolo supplied with added double acciaccaturas. In the final tonic section, marked *forte*, the violins play

the first melody in octaves, with repeated-quaver accompaniment on wind and violas. The brief coda brings the *cornet à pistons* to the fore, which is followed by a rapid *crescendo* and *accelerando* to the concluding *fortissimo* crash chord.

Suite dans le style ancien, Op. 24

Composed in 1886, the unusually scored five-movement *Suite dans le style ancien* for two flutes, trumpet, and string quartet may well have been influenced by the Septet of Saint-Saëns (1880), which also includes a trumpet. Its basis in traditional dance forms, each movement in the key of D, reflects d'Indy's work as an enthusiastic reviver and editor of early music. In this recording it is performed with orchestral strings. The 'Prélude' (*Lent*), opens with four-note phrases in the flutes, followed by two-octave quaver arpeggios on upper strings, which rise in D major and fall in augmented triads on A. Final D minor arpeggios over G major harmony in the cellos produces a strange effect of bitonality *avant la lettre*. An imperfect cadence leads into the 'Entrée' (*Gai et modéré*) the well-defined rhythmic tune of which, on flutes and first violins, is punctuated by a brief pattern of repeated notes in the trumpet. In the contrasting slower section, in the lowered mediant key

of F major, an undulating flow of continuous triplet quavers is set up in the strings against which a strongly profiled and wide-ranging melody, characterised by initial falling fifths, is played on flutes. The movement ends with a varied reprise of both sections. The 'Sarabande' (*Lento*), in D minor, begins with a stately procession of string chords, intensified by an inner pedal of offbeat Ds on low flutes and trumpet. Accompanied by *pizzicato* strings, an expressive melody is heard on flute, a rising seventh followed by a falling scale, the double-dotted rhythm typical of baroque style. Subsequently this melody is treated in imitation between first violins and violas in G minor and then in D minor. The stately chords return to round off the movement.

The robust D major dance tune of the 'Menuet' (*Animé*) is first stated in the trumpet and repeated on strings. The trumpet's continuation introduces the lowered seventh note, C natural, bringing a touch of modality; similarly, this is repeated on violas and cellos in the subdominant, G, with lowered sixth and seventh (E flat and F natural), and closely imitated by the violins in E flat before the return to the tonic, D major. In the middle section, in B flat major, a new *espressivo* melody appears in the first violins together with an ostinato pattern on the notes A and

D in the wind. A full reprise of the opening section ensues. The structure of the finale, 'Ronde française' (*Assez animé*), is a highly unorthodox double fugue, unsystematic and discontinuous – indeed, such creative freedom was very different from the strict discipline that d'Indy would have demanded from his students at the Schola Cantorum! The four-part exposition of its first subject, a lively theme in rustic style, characterised by dotted rhythms, is stated successively in the violas, first violins, cellos, and trumpet, and followed by further entries, widely spaced apart, on flute and violas in B minor, accompanied by a new running-semiquaver countersubject. When the trumpet enters in the tonic key, however, the fugal texture is suddenly abandoned in favour of an accompaniment of idiomatic cross-string figuration in the first violins. In a resumption of the fugue, a second, modulating subject, in F sharp minor – a transformation of the previous semiquaver countersubject – appears in the strings, to be combined with the rustic principal theme in inversion on flutes. Eventually the fugal texture disappears completely and the rustic theme, on strings, is played against a new hymn-like idea in the flutes and trumpet. Rushing string scales lead into a section marked *Très vif*, in which flutes and trumpet in repeated octaves

hammer out the rhythm of the rustic theme. Finally, this theme, played in three-part *stretto* by trumpet, first violins, and lower strings, brings the movement to its vivid conclusion.

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

D'Indy's first opera, *Fervaal* (1889–95), is a work of Wagnerian scale and proportions, employing a complex network of leitmotifs and clearly displaying the influence of *Parsifal*. At the same time, in its setting in the remote historical period of the Saracen invasions, and in its musical evocation of local colour, it reflects the earlier Parisian *grand opéra* of Meyerbeer and Halévy. The first act takes place in the South of France, while the second and third acts unfold in the mountainous region of Cravann, the Celtic term for the Cévennes. In brief, the action centres on the doomed love which arises between the warrior Fervaal, the last descendant of the Celtic gods, and Guilhen, a young Saracen princess, who stand on opposite sides of the conflict. After the destruction of the army of Cravann, they find themselves alone in a scene of bleak desolation, in which Guilhen dies of extreme cold in the arms of Fervaal; he, however, achieves a spiritual transfiguration as the pagan powers of darkness are overcome by the new religion of light and love.

The sombre Prelude to Act III, in D minor, funereal in mood, leads into a scene of the deserted battlefield covered with slain bodies. The orchestral forces required are huge, including quadruple brass as well as some rare instruments – a contrabass clarinet, two bugles, and two saxhorns. The music, marked *Très lent*, begins in muted strings, quietly but with enormous tension as a long *tremolo* pedal note D in the cellos and basses emerges beneath rapid rising scales in the upper strings. There appear on bugles and saxhorns the initial three rising semitones of the 'Motive of Desire' associated with Guilhen, but with a different falling continuation, its notes all heavily accented. This is repeated *legato* on trombones. Rising string scales continue as the main theme, in D minor, arrives on clarinets, bassoons, horns, trombones, and lower strings. The first phrase rises from D to A, ending on the raised subdominant, G sharp; the ensuing phrases expand upwards in a gradual *crescendo*, successively reaching B flat, C, and D. After a violent *fff* interruption on an unexpected chord of C major, with a dissonant added seventh, B, and intensified by a syncopated rhythm in the lower woodwind and cellos, a steep *diminuendo* brings the return of the main theme, in C minor, with a similar passing interruption, but now less violent.

Rapid rising scales in thirds in the woodwind lead to three bars of tonal instability. A trumpet fanfare – based on the 'Motive of the Renunciation of Desire', signifying Fatality, characterised by a rising tritone – is accompanied by *tremolando* strings significantly outlining the famous 'Tristan' chord: F (E sharp), B, D sharp, G sharp. This bar is repeated sequentially a step higher. There follows a section, marked *Très animé*, which consists of a syncopated transformation, in the strings, woodwind, and horns, of the main theme, against which trumpets blare out the chromatic notes of the 'Motive of Desire' and its continuation, the statement repeated on bugles and saxhorns. Soon a massive full orchestral climax is reached, based on an astonishingly bold whole-tone chord, which immediately falls away in a long *decrescendo*. The initial sombre version of the main theme returns, its first phrase in D minor as before; thereafter its successive phrases appear in the keys of B flat minor, G minor, and A flat major, interrupted by another trumpet fanfare of 'Fatality'. The coda brings the second transformation – this time serene – of the main theme, in 3/4 time, on cor anglais and horns in B minor; it is repeated in D minor by the woodwind and divided strings, warmly harmonised. The mood of tranquillity is briefly

disturbed, however, by a strange passage of repeated syncopated chords in the four horns, its harmonic sequence unorthodox: regular diminished seventh chords – G, B flat, C sharp, E – turn into more unusual seventh chords – G, B flat, C sharp, F – the last of these hand-stopped (*bouché*) – before resolving onto D minor harmony for the concluding bars, which die away into silence.

© 2015 Andrew Thomson

Principal cellist since 1990 with the Iceland Symphony Orchestra, with which she has appeared numerous times as a soloist, both at home and on tour, **Bryndís Halla Gyífadóttir** is an extremely active soloist and chamber musician, in Iceland and abroad, who for years has been in the front rank of Icelandic musicians. She completed her soloist's examination at the Reykjavík College of Music in 1984, under the tutelage of Gunnar Kvaran. She went on to earn Bachelor's and Master's degrees from the New England Conservatory of Music in Boston, where her primary instructors were Colin Carr and Laurence Lesser, twice receiving scholarships to the renowned Festival of Contemporary Music at the Tanglewood Music Center. She has performed widely at international music festivals, including the Kuhmo and Oulunsalo

Soi Chamber Music festivals in Finland and others in Japan, the USA, Canada, and elsewhere. She has recorded a large number of compact discs and a vast amount of music for the radio. In 2011, Bryndis Halla Gylfadóttir was awarded the Knight's Cross of the Order of the Falcon for her contribution to Icelandic music. She is a recipient of the Tónvaki prize of the Icelandic National Broadcasting Service and a three-time winner of the Icelandic Music Award.

Founded in 1950, the **Iceland Symphony Orchestra** is resident orchestra at Harpa, the chief concert hall in Reykjavik, and through its many concert performances and recordings has distinguished itself as a leading Nordic orchestra. It maintains a long-standing relationship with Vladimir Ashkenazy, its Conductor Laureate, who began conducting in Iceland in 1972. Previous Music Directors include Osmo Vänskä, the Orchestra's current Principal Guest Conductor, Petri Sakari, Rumon Gamba, and Ilan Volkov. The Orchestra gives around sixty concerts each season, including subscription concerts with renowned conductors and soloists, family concerts, school concerts, and local as well as international tours, in addition to maintaining its recording activity. Its regular season concerts in Harpa are

transmitted live via the Icelandic National Broadcasting Service, and tours have taken it to Sweden, Denmark, Finland, Greenland, the Faeroe Islands, Germany, Austria, Croatia, France, and the United States. In August 2014 it performed at the BBC Proms in London under the direction of Ilan Volkov. The discography of the Iceland Symphony Orchestra includes cycles of the symphonies of Sibelius under the direction of Petri Sakari, and orchestral works by Jón Leifs. The Orchestra is currently in the process of recording the complete orchestral music of Vincent d'Indy under Rumon Gamba, the first volume of which was nominated for a Grammy Award for Best Orchestral Performance.

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

has included several appearances at the BBC Proms.

He has worked with orchestras worldwide, including the London Philharmonic Orchestra, Residentie Orchestra The Hague, Royal Scottish National Orchestra, Orquesta Nacional de España, New York Philharmonic, Tokyo Symphony Orchestra, and Hong Kong, Osaka, and Nagoya Philharmonic orchestras. He has also conducted all the major Australian orchestras, giving the Australian premiere of Sibelius's Symphony No. 5 with the Queensland Symphony Orchestra.

A champion of new music, he has given several high profile premieres. In spring 2011 he returned to English National Opera for the world premiere of Nico Muhly's *Two Boys*. He also conducted the Swedish premiere of Poul Ruders's *Selma Ježková* (after the film *Dancer in the Dark* by Lars von Trier) and Mark-Anthony Turnage's *Blood on the Floor*, both with NorrlandsOperan. As an exclusive Chandos artist, Rumon Gamba has made numerous recordings, including several award-winning and Grammy-nominated CDs in the acclaimed Chandos Movies series.

D'Indy: Orchesterwerke, Teil 6

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

Oper, Orchester- und Kammermusik, zu Unrecht überschattet.

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

Wallenstein op. 12

In der frühen und umfangreichen programmatischen Trilogie *Wallenstein*, die auch zu seinen Lebzeiten häufig aufgeführt wurde, spiegelt sich d'Indys Liebe zu Deutschland und seiner Kultur wider. Sie basiert auf Friedrich Schillers Versdrama

über den gleichnamigen Feldherrn und besteht aus drei miteinander verknüpften sinfonischen Ouvertüren, in denen der Komponist Leit motive sowie zyklische Themen einsetzt – beides Techniken, die zweifellos von Wagner herrühren. Tatsächlich hatte d'Indy 1876 der Premiere des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth beigewohnt. Seine eigene, 1879 fertiggestellte Trilogie wurde in ihrer Gänze 1888 durch den Dirigenten Charles Lamoureux uraufgeführt. Bei dem Sujet handelt es sich um eine Begebenheit während des Dreißigjährigen Kriegs im Europa des siebzehnten Jahrhunderts, in der der berühmte aber verräterische Oberbefehlshaber der kaiserlichen Armee, Albrecht von Wallenstein, eine zentrale Rolle spielt. Doch noch während Wallenstein des Verrats am Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, Ferdinand II., verdächtigt wird, schmiedet sein untergebener Offizier Octavio Piccolomini selbst einen Komplott gegen Wallenstein. In der Zwischenzeit ist durch die Liebesbeziehung zwischen Max, Piccolominis ergebener Soldaten-Sohn und Wallensteins Tochter Thécla eine komplexe und letztlich aussichtslose Situation entstanden. Wallensteins eigenes Schicksal wurde 1634 durch seine Ermordung besiegelt.

"Le Camp de Wallenstein" stellt die kaiserliche Armee siegreich vor der

verwüsteten Stadt Magdeburg dar. Die rohe Energie und Ausgelassenheit der Soldaten wird in dem rhythmischen Anfangsthema in G-Dur, das stark an das "Schmiedemotiv" aus Wagners *Siegfried* erinnert, gekonnt eingefangen. Es leitet zu einem ausgedehnten zweiten Thema im lebhaften *Valse*-Stil mit einem an Lalo erinnernden starken rhythmischen Profil über, welches in e-Moll beginnt und weitläufig moduliert. Nach einem grotesken dreistimmigen, vom Orchester ausgearbeiteten Fugato für Fagotti, das eine Gruppe von Mönchen darstellt, die einer Menschenmenge predigen, taucht das majestätische Wallenstein-Thema auf: eine auf einem aufsteigenden gebrochenen Akkord basierende Idee in H-Dur, die offensichtlich vom "Schwertmotiv" aus Wagners *Ring* abgeleitet ist und dramatisch in der Solotrompete und Posaune vor *tremolando* Streichern vorgestellt wird, bevor sie in einem steilen Diminuendo verklingt. Es schließt sich direkt eine abwechslungsreiche Reprise der Hauptthemen an, die in einem gewaltigen Höhepunkt und einer kraftvollen Wiederaufnahme des Wallenstein-Themas – diesmal in g-Moll – endet.

"Max et Thécla", derjenige Satz der Trilogie, der eigentlich zuerst entstand, evoziert Wallensteins Verrat, das unerfüllte Verhältnis der Liebenden und Max' Tod in der

Schlacht. In diesem kunstvoll aufgebauten Satz stellt ein umfangreiches, elegisches *Andante* in Es-Dur drei neue Ideen vor: das ausladende Thema des heldenhaften Max in den Klarinetten und Hörnern, dessen Gestalt auf einem aufsteigenden Arpeggio basiert und das bereits ein unheilverheißend leiser Trommelwirbel in den Pauken bedroht; ein winziges fallendes, kaum wahrnehmbares Fragment aus Théclas Thema in den Holzbläsern; und schließlich das kurze "Schicksalsmotiv", das von Sextolen-Achteln charakterisiert wird. Der sich anschließende Abschnitt *Allegro risoluto*, ebenfalls in Es-Dur, eröffnet mit einem vorwärts treibenden Sechzehntel-Thema in den Streichern sowie energischen punktierten Rhythmen in den Holzbläsern, denen eine kontrastierende, auf fallenden und steigenden Sexten in den ersten Geigen basierende, romantische Idee folgt. Beide spiegeln Elemente der Musik der Protagonisten wider. In einem kurzen zweiktigen Zwischenspiel *Andante moderato* ist eine längere Passage aus Théclas Thema in der Soloflöte und Oboe zu hören. Das *Allegro risoluto* wird sofort wieder aufgenommen, und währenddessen nimmt eine aggressive Reihe steigender Arpeggien im Blech das spätere Erscheinen des Wallenstein-Themas vorweg. Im nachfolgenden *Andante tranquillo* findet

Théclas romantisch feminines Thema, von Klarinetten in leuchtendem H-Dur vor *tremolando* Streichern angekündigt, endlich vollen Ausdruck; diese abgeklärte Stimmung wird vorübergehend durch das mit *très expressif* bezeichnete "Schicksalsmotiv" unterbrochen. Max' Thema kehrt nun in G-Dur in den Violinen wieder und fließt zuversichtlich zusammen mit dem Théclas in den Holzbläsern dahin, nur um dann vom "Schicksalsmotiv" unterbrochen zu werden. Der brutale Ausbruch des Wallenstein-Themas in den *cornets à pistons* und Posaunen – nun so abgewandelt, dass es einen verminderten Septakkord umreißt – kündigt das drohende Verderben Max' an. In der tragischen Coda (*Adagio*) wird Théclas Thema – in gebrochenen Tönen der Trauer in der Solo-Oboe zu hören – durch das "Schicksalsmotiv" in den Pauken intensiviert.

"La Mort de Wallenstein" ist kraftvoll düster in seiner Farbgebung. In einer sehr langsamen Einleitung beschwört der Komponist mit Hilfe einer geheimnisvollen Liszt'schen Abfolge von "Sphärenharmonien" in den geteilten Streichern, nämlich h-Moll und d-Moll Akkorden sowie der offenen Quinte Fis – Cis in einer Reihe von Terzverwandtschaften, Wallensteins festen Glauben an die Lehren der Astrologie herauf. Es folgt Wallensteins Thema im

pianissimo Horn. Im sich anschließenden ausführlichen *Allegro* in h-Moll werden die zweite Hälfte des Wallenstein-Themas und Théclas Thema zusammen mit der kriegerischen Musik aus "Le Camp" ausgiebig durchgeführt. Im Kontrast dazu bringt ein überleitendes *Andante tranquillo* eine herzergreifende Erinnerung an Théclas Thema in der Solo-Klarinette und in der entfernten Tonart E-Dur, welches von einer verträumten Harfe und *pizzicato* Streichern eingehüllt wird. Wenn sich die Tonalität einen halben Ton abwärts nach Es-Dur bewegt, erscheint das Thema in Verbindung mit dem "Schicksalsmotiv". Ein gewaltiges Orchester-Crescendo führt zu einer überwältigenden *Maestoso* Zusammenfassung in h-Moll. Der letzte Teil des im Blech erklingenden Themas des sterbenden Wallensteins, der kriegerische Rhythmus von "Le Camp" und das "Schicksalsmotiv" verlöschen nach und nach vor dem Hintergrund der anfänglichen "Spärenharmonien" in den Holzbläsern und Harfen. Sie werden durch schnelle Tonleitern in den Streichern verstärkt, und die dadurch erzielte Wirkung weist gewisse Ähnlichkeiten mit den letzten Seiten der *Götterdämmerung* auf.

Lied op. 19

Das frühe, 1884 entstandene und dem

Cellisten Adolphe Fischer gewidmete *Lied* ist mit Solo-Cello und kleinem Orchester mit doppelten Flöten, Klarinetten, Fagotti, Hörnern sowie Streichern besetzt. Es gibt zwei Themen: Das erste, in B-Dur, *Andantino non troppa*, ist lyrisch ausladend und wird durch einen Tritonus charakterisiert; im Kontrast dazu ist das zweite, in g-Moll und *Plus animé*, einfach und im volkstümlichen Stil gehalten. Nach der ersten Vorstellung der Themen sind besonders ihre Behandlung und Durchführung von Interesse. Das erste taucht vor einem Hintergrund raschelder Streicher *très doux* wieder im Solo-Cello auf und erinnert an das "Waldesrauschen" aus *Siegfried*. Es ist jedoch das rustikale zweite Thema, dem später in einer überraschend fortschrittlichen, Ravel vorwegnehmenden Textur *Un peu plus vite*, die einfallsreichste Behandlung widerfährt. Von ansteigenden Sechzehntel-Tonleiterläufen des Solo-Instruments durchbrochen, ertönt dieses Thema in den ersten Geigen, wobei es von Bratschen und Celli in Oktaven gedoppelt wird, während Flöte und Klarinette in gebrochenen Terzen Sechzehntelfigurationen zwitschern. Gegen Ende kehrt es, von zwei Flöten in Terzen begleitet, im Solo-Cello im Flageolett wieder und zwar im entfernten e-Moll, also einen Tritonus von der Tonika B-Dur entfernt. In der Coda steigt vor

wogenden Flöten eine kurze Reihe von solistischen Flagolett-Tönen in den Äther auf.

Sérénade et Valse op. 28

Sérénade et Valse entstand 1885 für kleines Orchester mit einfach besetzten Holzbläsern (Flöte mit Piccolo), *cornet à pistons*, Pauken und Streichern und ist dem Geiger, Komponisten und Dirigenten Jules Danbé gewidmet. Dieses Paar eleganter leichtgewichtiger Stücke mag ursprünglich als Bühnenmusik für irgendein inzwischen vergessenes Theaterstück gedient haben.

Bei der *Sérénade* in F-Dur, im 3/4-Takt und mit der Vortragsbezeichnung *Allegretto giocoso*, handelt es sich um die Orchestrierung des ersten der *Quatre Pièces* op. 16 für Klavier aus dem Jahr 1882. Es beginnt mit einer Melodie im volkstümlichen Stil in der Flöte und den ersten Geigen mit *pizzicato* Begleitung, der dann abwechselnd Klarinette und Oboe antworten. Die Streicher lassen die Melodie die entfernte Tonart Des-Dur durchlaufen, bevor sie in Flöte und Fagott im Oktavabstand in der Tonika wiederkehrt. Die Musik wird langsamer und tonal instabil; sie berührt die nicht verwandten Akkorde b-Moll und Ges-Dur, bevor sie einen Dominantseptakkord auf C erreicht, der sich unmittelbar in einen verminderten Septakkord auf Cis verwandelt, dem ein krachendes *sf* auf dem Ton A in

den Bläsern und Pauken folgt. Dies kündigt die kontrastierende zweite Melodie in der Submediante d-Moll und *staccato* im Fagott an, die sich in eine ausdrucksvolle Cellomelodie in D-Dur, mit einer Gegenmelodie in der Oboe, verwandelt. Der Anfangstakt wird zu einem Achtel-Ostinato in den Bläsern, welches zur Wiederkehr der ersten, jetzt mit kurzen Vorschlägen ausgezierten Melodie in der Flöte überleitet. Vor dem letzten Schlusswirbel sorgen zwei statische Takte mit Dominantsept-Harmonien für einen Spannungsmoment.

Der vorwiegend stille *Valse* in D-Dur, *Allegro molto moderato*, war ursprünglich ebenfalls ein Klavierstück aus dem Jahr 1882, und zwar der erste einer Gruppe von drei Walzern, die unter dem gemeinsamen Titel *Helvétia* op. 17 erschienen waren. Ein gehaltener, mit *sf* beginnender Ton A kündigt die erste Melodie an – in den gedämpften ersten Geigen und in aufsteigenden, zweischlägigen, gebundenen Phrasen über den Taktstrich hinweg, so dass ein Gegenrhythmus zum regulären Dreier-Metrum der Begleitung in den tiefen Streichern entsteht. Nach einiger instabiler tonaler Entwicklung taucht sie mit einer neuen, durchgehenden Achtel-Begleitung der Violinen in der Klarinette wieder auf. Die Flöte stellt jetzt die zweite Melodie in G-Dur vor, die von wiederholten Tönen, jeder mit einem

gleichbleibenden kurzen Vorschlag auf G, charakterisiert wird. Diese Melodie wird dann in der erniedrigten Submediante B-Dur in den *pianissimo* Streichern neu harmonisiert. Bei der äußerst kühnen Durchführung fällt besonders eine parallele Kette von Dominantseptakkorden in dritter Umkehrung auf (von denen sich nur zwei wirklich logisch in ihre jeweilige Tonika auflösen), die durch chromatische Linien sowohl in den ersten Geigen als auch in den Celli (die letzteren von B nach D aufsteigend) miteinander verbunden werden. Die erste Melodie kehrt in der Tonika D-Dur wieder, ihre zweischlägigen Phrasen nun zwischen ersten Geigen und Oboe aufgeteilt. Ein neuer Abschnitt, in strahlendem H-Dur, weist fallende zweitönige Phrasen in den Violinen auf, wobei das Piccolo schrille Töne mit zusätzlichen doppelten kurzen Vorschlägen beisteuert. Im letzten Tonika-Abschnitt, der mit *forte* bezeichnet ist, spielen die Violinen die erste Melodie in Oktaven, begleitet von wiederholten Achteln in den Bläsern und Bratschen. Der kurzen Coda, in der das *cornet à pistons* im Vordergrund steht, folgt ein schnelles Crescendo und Accelerando zum abschließenden, krachenden *fortissimo* Akkord.

Suite dans le style ancien op. 24

Es ist durchaus möglich, dass die 1886

komponierte, ungewöhnlich besetzte fünfsätzig *Suite dans le style ancien* für zwei Flöten, Trompete und Streichquartett durch Saint-Saëns' Septett (1880), in dem ebenfalls eine Trompete vorkommt, beeinflusst wurde. Ihre Begründung auf traditionellen Tanzformen, jeder Satz in D, spiegelt d'Indys Arbeit als enthusiastischer Wiederentdecker und Herausgeber alter Musik wider. In dieser Einspielung wird die Suite mit Orchesterstreichern gespielt. Das "Prélude" (*Lent*) beginnt mit viertönigen Phrasen in den Flöten, gefolgt von Achtel-Arpeggien über zwei Oktaven in den hohen Streichern, die in D-Dur aufsteigen und in übermäßigen Dreiklängen auf A fallen. Abschließende d-Moll-Arpeggien über G-Dur-Harmonien in den Celli erzeugen einen seltsamen Eindruck von vorweggenommener Bitonalität. Ein Halbschluss leitet zu "Entrée" (*Gai et modéré*) über, dessen klar umrissene rhythmische Melodie in Flöten und ersten Geigen von einem kurzen Muster wiederholter Töne in der Trompete durchbrochen wird. Im kontrastierenden langsameren Teil, der in der erniedrigten terzverwandten Tonart F-Dur steht, bildet sich in den Streichern ein wogender Fluss von durchgehenden Achteltriolen, vor dem in den Flöten eine stark profilierte weitgreifende, von fallenden Quinten zu Beginn charakterisierte

Melodie erklingt. Der Satz endet mit einer abwechslungsreichen Reprise beider Abschnitte. Die "Sarabande" (*Lento*) in d-Moll beginnt mit einer prächtigen Prozession von Streicherakkorden, welche durch einen innen liegenden Orgelpunkt auf D auf der unbetonten Zählzeit in den tiefen Flöten und der Trompete noch intensiviert wird. In der Flöte ist, begleitet von *pizzicato* Streichern, eine ausdrucksvolle Melodie zu hören, in der auf eine aufsteigende Septime eine fallende Tonleiter im für den barocken Stil typischen doppelt punktierten Rhythmus folgt. Anschließend wird diese Melodie zwischen ersten Geigen und Bratschen zunächst in g-Moll und später in d-Moll imitativ durchgeführt. Die prächtigen Akkorde kehren wieder, um den Satz abzurunden.

Die robuste D-Dur-Tanzmelodie des "Menuet" (*Animé*) erklingt zunächst in der Trompete und wird in den Streichern wiederholt. Im weiteren Verlauf führt die Trompete die erniedrigte siebte Stufe C und so einen Hauch von Kirchentonarten ein; dies wiederholen die Bratschen und Celli ähnlich bei der Subdominante G-Dur, in der die sechste und siebte Stufe erniedrigt werden (Es und F), und vor der Rückkehr zur Tonika D-Dur imitieren die Violinen dies dann genau in Es-Dur. Im Mittelteil in B-Dur erscheint gemeinsam mit einer

Ostinatofigur auf den Tönen A und D in den Bläsern eine neue *espressivo* Melodie in den ersten Geigen. Es folgt eine vollständige Reprise des Anfangsteils. Beim Aufbau des Finales, "Ronde française" (*Assez animé*), handelt es sich um eine höchst unorthodoxe Doppelfuge, die weder systematisch geplant scheint noch kontinuierlich ist. Tatsächlich war diese kreative Freiheit weit entfernt von der strengen Disziplin, die d'Indy von seinen Studenten an der Schola Cantorum gefordert hätte! Die vierstimmige Exposition des ersten Themas, lebhaft im rustikalen Stil und von punktierten Rhythmen geprägt, erklingt nacheinander in den Bratschen, ersten Geigen, Celli und der Trompete, und es folgen weitere, weit auseinander gezogene Einsätze in der Flöte und in den Bratschen in h-Moll, jetzt von einem neuen Kontrasubjekt aus laufenden Sechzehnteln begleitet. Doch wenn die Trompete in der Tonika einsetzt, wird die Fugen-Struktur plötzlich zugunsten einer Begleitung aus idiomatischen Figurationen voller Saitenwechsel in den ersten Geigen aufgegeben. Die Fuge wird wieder aufgegriffen, und in den Streichern erscheint ein zweites modulierendes Thema in fis-Moll (eine Verwandlung des vorherigen Sechzehntel-Kontrasubjekts), das mit einer Umkehrung des rustikalen Hauptthemas in den Flöten kombiniert wird.

Schließlich verschwindet die Fugen-Struktur ganz und gar, und das rustikale Thema erklingt in den Streichern und wird einer hymnenartigen neuen Idee in den Flöten und der Trompete gegenübergestellt. Sausende Streicher-Tonleitern leiten in einen mit *Trés vif* bezeichneten Abschnitt über, in dem Flöten und Trompete in wiederholten Oktaven den Rhythmus des rustikalen Themas hämmern. Dieses Thema, in dreistimmiger Engführung von Trompete, ersten Geigen und tiefen Streichern gespielt, bringt den Satz schließlich auch zu seinem lebhaften Abschluss.

Vorspiel zum dritten Akt von "Fervaal" op. 40
Bei d'Indys erster Oper *Fervaal* (1889–1895) handelt es sich um ein Werk von Wagner'schen Ausmaßen und Proportionen, das sich eines komplexen Geflechts von Leitmotiven bedient und in dem der Einfluss des *Parsifal* deutlich zu erkennen ist. Dadurch, dass es in der entlegenen Geschichtsperiode der Überfälle durch die Sarazenen angesiedelt ist und musikalisches Lokalkolorit heraufbeschwört, ist das Werk jedoch gleichzeitig der früheren Pariser *Grand Opéra* Meyerbeers und Halévys verpflichtet. Der erste Akt spielt in Südfrankreich, während der zweite und dritte in der bergigen Region Cravann, der keltischen Bezeichnung für die Cevennen,

angesiedelt sind. In wenigen Worten dreht sich die Handlung um die zum Scheitern verdamnte Liebe zwischen dem Krieger Fervaal, dem letzten Nachkommen der keltischen Götter, und Guilhen, einer jungen Sarazenenprinzessin, die aber auf entgegengesetzten Seiten des Konflikts stehen. Nach der Vernichtung der Armee von Cravann finden sie sich allein an einem Ort trostloser Verwüstung wieder, und Guilhen stirbt durch die extreme Kälte in Fervaals Armen; dieser erreicht jedoch spirituelle Verklärung, während die heidnischen Mächte der Finsternis durch die neue Religion des Lichts und der Liebe besiegt werden.

Das düstere, trübselig gestimmte Vorspiel zum dritten Akt in d-Moll leitet in ein Bild des verlassenenen, mit Gefallenen übersäten Schlachtfelds über. Der Orchesterapparat ist riesig, mit vierfachem Blech und einigen ungewöhnlichen Instrumenten, wie etwa Kontrabassklarinetten, zwei Clairsons und zwei Saxhörnern. Die mit *Trés lent* bezeichnete Musik beginnt leise, doch mit enormer Spannung in den gedämpften Streichern, wobei sich unter den schnellen steigenden Tonleitern der hohen Streicher in den Celli und Bässen ein langer *tremolo* Orgelpunkt auf D manifestiert. In den Clairsons und Saxhörnern erscheinen die ersten drei aufsteigenden Halbtonschritte des Guilhen

zugeordneten "Motivs des Verlangens", die jedoch anders und schwer akzentuiert fallend weitergeführt werden. Dies wird in den Posaunen *legato* wiederholt. Die steigenden Streichertonleitern setzen sich fort, während in den Klarinetten, Fagotti, Hörnern, Posaunen und tiefen Streichern das Hauptthema in d-Moll erklingt. Die erste Phrase steigt von D nach A und endet in der erhöhten Subdominante Gis; die folgenden Phrasen weiten sich in einem allmählichen Crescendo nach oben aus und erreichen nacheinander B, C und D. Nach einer heftigen *fff* Unterbrechung auf einem unerwarteten C-Dur Akkord mit hinzugefügter dissonanter Septime H und von den synkopierten Rhythmen der tiefen Holzbläser und Celli intensiviert, führt ein steiles Diminuendo zur Wiederkehr des Hauptthemas in c-Moll, mit einer ähnlichen, aber nun weniger heftigen, vorübergehenden Unterbrechung.

Schnelle steigende Holzbläser-Tonleitern in Terzen führen zu drei Takten tonaler Instabilität. Eine Trompeten-Fanfare, basierend auf dem "Motiv der Entsagung", welches für die Unabwendbarkeit steht und das ein steigender Tritonus charakterisiert, wird von *tremolando* Streichern begleitet, die bedeutungsschwer den berühmten "Tristan-Akkord" umreißen: F (Eis), H, Dis, Gis. Dieser Takt wird sequenzartig einen

Schritt höher wiederholt. Es folgt ein mit *Très animé* bezeichneter Abschnitt, der aus einer synkopierten Umwandlung des Hauptthemas in den Streichern, Holzbläsern und Hörnern besteht, vor dem die Trompeten die chromatischen Töne des "Motivs des Verlangens" und seiner Fortführung hinaus schmettern, was dann in den Clairons und Saxhörnern wiederholt wird. Bald wird ein gewaltiger, auf einem überraschend kühnen Ganztonakkord basierender Höhepunkt für das gesamte Orchester erreicht, der dann sofort in einem langen Decrescendo abfällt. Die ursprüngliche düstere Version des Hauptthemas kehrt wieder, seine Anfangsphrase wie schon zuvor in d-Moll; die nachfolgenden Phrasen erscheinen dann in den Tonarten b-Moll, g-Moll und As-Dur und werden von einer erneuten Trompeten-Fanfare der "Unabwendbarkeit" unterbrochen. Die Coda bringt die zweite, diesmal abgeklärte Wandlung des Hauptthemas im 3/4-Takt, für Englischhorn und Hörner in h-Moll mit sich; es wird, von den Holzbläsern und geteilten Streichern warm harmonisiert, in d-Moll wiederholt. Die ruhige Stimmung wird jedoch kurz durch eine seltsame Passage wiederholter synkopierter Akkorde für vier Hörner unterbrochen, deren harmonische Abfolge unorthodox daherkommt: normale verminderte

Septakkorde (G, B, Cis, E) verwandeln sich in ungewöhnlichere Septakkorde (G, B, Cis, F, der letzte davon gestopft – *bouché*), bevor sie sich nach d-Moll auflösen und mit den abschließenden Akkorden in Stille verklingen.

© 2015 Andrew Thomson

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Bryndís Halla Gylfadóttir ist seit 1990 Solocellistin beim Isländischen Sinfonieorchester (Sinfóníuhljómsveit Íslands), mit dem sie bereits oft, sowohl in ihrem Heimatland als auch auf Konzertreisen, als Solistin aufgetreten ist. Sie ist, in Island sowie auch im Ausland, als Solistin und in der Kammermusik ausgesprochen aktiv und gehört schon seit Jahren zu den führenden Musikern Islands. Sie legte ihr Solo-Examen 1984 an der Musikhochschule Reykjavík als Schülerin von Gunnar Kvaran ab. Am New England Conservatory in Boston, wo Colin Carr und Laurence Lesser zu ihren wichtigsten Lehrern zählten, absolvierte sie den Bachelor sowie den Master und erhielt zweimal ein Stipendium zur Teilnahme am renommierten Festival of Contemporary Music am Tanglewood Music Center. Sie ist bei vielen internationalen Musik-Festivals aufgetreten, wie etwa den Kuhmo und Oulunsalo Soi Kammermusikfestspielen in

Finnland sowie weiteren in Japan, den USA, Kanada und anderswo. Sie hat eine große Anzahl CDs eingespielt sowie in großem Umfang Musik für Radioübertragungen aufgenommen. 2011 wurde Bryndís Halla Gylfadóttir für ihren Beitrag zur isländischen Musik der isländische Falkenorden verliehen. Weiterhin erhielt sie den Tónvaki-Preis des RÚV (öffentlich-rechtliche staatlichen Rundfunkanstalt Islands) und ist dreifache Preisträgerin des Isländischen Musikpreises.

Das 1950 gegründete **Isländische Sinfonieorchester** (Sinfóníuhljómsveit Íslands) hat seinen Hauptsitz in Reykjavíks Harpa-Konzertthalle, dem Hauptkonzertsaal der Stadt, und hat sich durch seine vielen Konzerte und Einspielungen als eines der führenden nordischen Orchester etabliert. Eine langjährige Partnerschaft verbindet das Orchester mit Vladimir Ashkenazy, seinem Ehrendirigenten, der 1972 begann, in Island zu dirigieren. Frühere Musikdirektoren waren u.a. Osmo Vänskä, der momentane Erste Gastdirigent des Orchesters, Petri Sakari, Rumon Gamba und Ilan Volkov. Das Orchester spielt pro Saison etwa sechzig Konzerte, darunter Abonnementskonzerte mit namhaften Dirigenten und Solisten, Familienkonzerte, Schulkonzerte und Tourneen im In- und Ausland. Zusätzlich

stehen auch noch zahlreiche Einspielungen auf dem Plan. Die regelmäßigen Konzerte der Saison in der Harpa-Halle werden von RÚV, der öffentlich-rechtlichen staatlichen Rundfunkanstalt Islands live übertragen, und Konzertreisen haben das Orchester nach Schweden, Dänemark, Finnland, Grönland, auf die Färöer-Inseln, nach Deutschland, Österreich, Kroatien, Frankreich und in die USA geführt. Im August 2014 trat es unter der Leitung von Ilan Volkov bei den BBC-Proms in London auf. Die Diskografie des Isländischen Sinfonieorchesters schließt Zyklen der Sinfonien von Sibelius unter der Leitung von Petri Sakari sowie der Orchesterwerke von Jón Leifs ein. Zurzeit nimmt das Orchester unter Leitung von Rumon Gamba die gesamte Orchestermusik Vincent d'Indys auf. Der erste Teil der Einspielung wurde für einen Grammy in der Rubrik "Best Orchestral Performance" nominiert.

Der britische Dirigent **Rumon Gamba** ist gegenwärtig Chefdirigent beim Aalborg Symfoniorkester in Dänemark sowie Chefdirigent und Musikdirektor von NorrlandsOperan in Schweden. Von 2002 bis 2010 wirkte er als Chefdirigent und Musikdirektor des Isländischen Sinfonieorchesters. Nach Abschluss seines Studiums bei Colin Metters an der Royal

Academy of Music in London wurde er dort als erster Dirigierstudent diplomiert, bevor ihn die Akademie im Jahr 2002 als Associate aufnahm. Beruflich wirkte er zunächst als Assistant und dann bis 2002 als Associate Conductor des BBC Philharmonic. Er dirigiert weiterhin regelmäßig die Orchester der BBC und ist mit ihnen mehrfach bei den BBC-Proms aufgetreten.

Rumon Gamba hat weltweit als Gastdirigent mit Orchestern wie etwa dem London Philharmonic Orchestra, dem Residentie Orkest Den Haag, dem Royal Scottish National Orchestra, dem Orquesta Nacional de España, dem New York Philharmonic, dem Tokyo Symphony Orchestra und dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, dem Osaka Philharmonic Orchestra und dem Nagoya Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet. Er hat alle großen australischen Orchestern dirigiert und das Queensland Symphony Orchestra spielte unter seiner Leitung die australische Erstaufführung von Sibelius' Fünfter Sinfonie.

Als Streiter für neue Musik leitete Rumon Gamba zahlreiche wichtige Uraufführungen. Im Frühjahr 2011 kehrte er für die Weltpremiere von Nico Muhly's *Two Boys* an die English National Opera zurück. Außerdem leitete er die schwedischen Erstaufführungen von Poul Ruders' *Selma Ježková* (nach dem Film

Dancer in the Dark von Lars von Trier) und Mark-Anthony Turnages *Blood on the Floor*, beide mit NorrlandsOperan. Exklusiv bei Chandos unter Vertrag hat Rumon Gamba

zahlreiche Einspielungen geleitet, darunter mehrere preisgekrönte und für den Grammy nominierte CDs in der gefeierten Reihe "Chandos Movies".



Iceland Symphony Orchestra

Vincent d'Indy: Œuvres pour orchestre, volume 6

Injustement négligé de nos jours par rapport à ses contemporains Debussy et Ravel, Vincent d'Indy (1851 - 1931) n'en mérite pas moins tout à fait le titre de "Samson de la musique" décerné par Fauré pour le rôle varié et considérable qu'il a exercé en tant que compositeur, chef d'orchestre, pédagogue et diffuseur de la culture musicale française à laquelle il a donné une nouvelle dimension. Catholique fervent et disciple de César Franck, il a poursuivi et développé les méthodes d'enseignement de son maître à la Schola Cantorum, fondée en 1894 pour combler les insuffisances du fameux Conservatoire de Paris. Parmi ses nombreux élèves figurèrent des personnalités aussi différentes qu'Erik Satie (1866 - 1925) et Albert Roussel (1869 - 1937). Pourtant, l'énorme impact de ses travaux érudits et pédagogiques - notamment la reprise des opéras de Monteverdi et de Rameau oubliés depuis longtemps - éclipsa à tort ses nombreuses compositions dans des formes diverses, avant tout des opéras, de la musique pour orchestre et des œuvres de musique de chambre.

C'est sans doute dans le domaine de la composition pour orchestre que Vincent

d'Indy excellait particulièrement, tirant son inspiration de son Ardèche natale. Son style était essentiellement éclectique, fortement influencé par Beethoven et Wagner, et il intégrait souvent dans sa musique des mélodies grégoriennes et traditionnelles. Pourtant, sa réputation solidement établie de réactionnaire catholique dogmatique et d'auteur du très méthodique *Cours de composition musicale* ne peut être éclipsée que par ses plus belles pages de musique, dont les magnifiques qualités intrinsèques ont le pouvoir de surprendre et de démentir les accusations injustifiées de sécheresse et d'académisme.

Wallenstein, op. 12

La trilogie de jeunesse *Wallenstein*, dotée d'un programme substantiel et souvent jouée de son vivant, reflète l'amour que Vincent d'Indy portait à l'Allemagne et à sa culture. D'après le drame poétique de Friedrich Schiller sur le chef militaire éponyme, elle se compose de trois ouvertures symphoniques étroitement liées, employant des techniques de leitmotiv et des thèmes cycliques, clairement dérivés de Wagner. En fait, d'Indy

avait assisté à la création de *Der Ring des Nibelungen* à Bayreuth en 1876. Sa propre trilogie, achevée en 1879, fut créée dans son intégralité par le chef d'orchestre Charles Lamoureux en 1888. Elle a pour sujet un épisode de la Guerre de Trente Ans dans l'Europe du dix-septième siècle, qui met en scène l'éminent, mais perfide général des forces impériales, Albrecht von Wallenstein. Mais alors que Wallenstein est soupçonné de trahison envers le Saint Empereur romain germanique, Ferdinand II, son officier subalterne Octavio Piccolomini complotte lui-même contre Wallenstein. Pendant ce temps, l'histoire d'amour entre Max, le loyal soldat, fils de Piccolomini, et Thécla, la propre fille de Wallenstein, crée une situation complexe sur le plan émotionnel et finalement vouée à l'échec. Le destin de Wallenstein lui-même est scellé par son assassinat en 1634.

"Le Camp de Wallenstein" dépeint l'armée impériale triomphale devant la ville dévastée de Magdebourg. Son énergie à l'état brut et son entrain sont bien saisis par le thème initial rythmé en sol majeur qui rappelle fortement le motif de la forge dans *Siegfried* de Wagner. Ce premier thème mène à un long second thème dans un style de valse plein d'entrain, avec un fort profil rythmique à la manière de Lalo, commençant en mi mineur et modulant beaucoup. Après un

fugato grotesque à trois voix des bassons, évocation d'un groupe de moines prêchant devant les foules, qui est développé par l'orchestre, le thème majestueux de Wallenstein lui-même surgit: une idée en si majeur, fondée sur un accord arpégé ascendant, clairement dérivée du motif de l'"Épée" dans la Tétralogie de Wagner; ce thème est exposé de façon spectaculaire à la trompette et au trombone solos sur les cordes *tremolando*, puis s'évanouit dans un *diminuendo* rapide. Une réexposition variée des thèmes principaux suit immédiatement, s'achevant dans un sommet massif et une puissante réexposition du thème de Wallenstein, cette fois en sol mineur.

"Max et Thécla", en réalité le premier mouvement écrit de la trilogie, évoque la trahison de Wallenstein, la liaison inassouvie des amants et la mort de Max au combat. Dans ce mouvement à la construction élaborée, un *Andante* élégiaque substantiel en mi bémol majeur introduit trois idées nouvelles: le long thème de l'héroïque Max aux clarinettes et aux cors, son profil fondé sur un arpège ascendant et déjà menacé par des ponctuations menaçantes de timbales; un tout petit fragment descendant du thème de Thécla aux bois, à peine perceptible; et finalement le court motif du "Destin", caractérisé par des croches en sextolets.

L'*Allegro risoluto* suivant, également en mi bémol majeur, débute avec un thème entraînant en doubles croches aux cordes et des rythmes pointés énergiques aux bois, suivis d'une idée romantique contrastée basée sur des sixtes descendantes et ascendantes aux premiers violons. Les deux reflètent des éléments de la musique des protagonistes. Dans un bref interlude *Andante moderato* de deux mesures, on entend des bribes plus longues du thème de Thécia à la flûte et au hautbois solos. L'*Allegro risoluto* est immédiatement repris, au cours duquel une série agressive d'arpèges ascendants aux cuivres préfigure l'apparition ultérieure du thème de Wallenstein. L'*Andante tranquillo* qui suit donne enfin dans son intégralité le thème au romantisme féminin de Thécia, annoncé par les clarinettes dans un si majeur lumineux sur les cordes *tremolando*; cette atmosphère sereine est temporairement troublée par le motif du "Destin", marqué "très expressif". Le thème de Max réapparaît ensuite en sol majeur aux violons, coulant avec assurance en association avec celui de Thécia aux bois, juste interrompu par le motif du "Destin". L'éruption brutale du thème de Wallenstein aux cornets à pistons et aux trombones – alors modifié pour former un accord de septième diminuée – marque la destruction imminente de Max. Dans la

tragique coda *Adagio*, le thème de Thécia, au hautbois solo avec les accents brisés du chagrin, est intensifié par le motif du "Destin" aux timbales.

"La Mort de Wallenstein" présente une sonorité très sombre. Dans l'introduction très lente, une mystérieuse séquence lisztienne d'"harmonies astrales" aux cordes divisées évoque la profonde croyance de Wallenstein en l'astrologie, à savoir les accords de si mineur, ré mineur et la quinte juste fa dièse – ut dièse, une succession de relations de médiante. Vient ensuite le thème de Wallenstein, joué *pianissimo* au cor. Dans le long *Allegro* en si mineur qui suit, la seconde moitié du thème de Wallenstein et celui de Thécia sont longuement développés, avec la musique guerrière du "Camp". En revanche, un *Andante tranquillo* intermédiaire amène une réminiscence pathétique du thème de Thécia à la clarinette solo dans la tonalité éloignée de mi majeur, enveloppée dans une texture de harpe languissante et de cordes *pizzicato*; la tonalité descend d'un demi-ton, à mi bémol majeur, et le thème apparaît conjointement avec le motif du "Destin". Un *crescendo* orchestral massif mène à une péroration *Maestoso* écrasante en si mineur. La dernière partie du thème de Wallenstein en train de mourir (aux cuivres), le rythme guerrier du "Camp" et le motif du "Destin"

s'éteignent peu à peu avec, en toile de fond, les "harmonies astrales" initiales aux vents et aux harpes: celles-ci sont intensifiées par des gammes rapides aux cordes, l'effet ressemblant un peu aux pages finales de *Götterdämmerung*.

Lied, op. 19

Le *Lied* de jeunesse, composé en 1884 et dédié au violoncelliste Adolphe Fischer, est écrit pour violoncelle solo et petit orchestre composé de flûtes, clarinettes, bassons, cors par deux et cordes. Il comporte deux thèmes: le premier, en si bémol majeur, marqué *Andantino non troppo*, est expansif sur le plan lyrique et se caractérise par un intervalle de triton; en revanche, le second, en sol mineur, "Plus animé", a un style simple et traditionnel. Après les expositions initiales, leurs traitements et développements sont particulièrement intéressants. Le premier thème réapparaît "très doux" au violoncelle solo sur un fond de cordes bruissantes, rappelant les "Murmures de la forêt" de *Siegfried*. Mais c'est le second thème rustique, marqué "Un peu plus vite", qui reçoit ensuite le traitement le plus imaginaire avec une texture incroyablement avancée, qui préfigure Ravel. Ponctué par des passages de gammes ascendantes en doubles croches pour le soliste, ce thème est joué par les

premiers violons, doublés en octaves par les altos et les violoncelles, tandis que la flûte et la clarinette pépient des figurations de doubles croches en tierces brisées. Près de la fin, il revient en harmoniques au violoncelle solo, accompagné par deux flûtes en tierces, dans la tonalité éloignée de mi mineur, à un triton de la tonique si bémol. Dans la coda, sur des flûtes ondulantes, une courte série d'harmoniques solos s'élève dans les espaces célestes.

Sérénade et Valse, op. 28

Écrit en 1885 pour un petit orchestre composé des bois par un (flûte doublant le piccolo), corne à pistons, timbales et cordes, et dédié au violoniste, compositeur et chef d'orchestre Jules Danbé, le diptyque *Sérénade et Valse*, deux pièces légères sophistiquées, a peut-être servi de musique de scène pour une pièce aujourd'hui oubliée. La *Sérénade* en fa majeur à 3/4, marquée *Allegretto giocoso*, est une orchestration de la première des Quatre Pièces, op. 16, pour piano seul de 1882. Elle commence par un air dans le style traditionnel à la flûte et aux premiers violons avec accompagnement *pizzicato*, auxquels répondent à leur tour la clarinette et le hautbois. Les cordes font passer la mélodie par la tonalité éloignée de ré bémol majeur avant qu'elle revienne, à la tonique, à la

flûte et au basson à l'octave. La musique ralentit et devient instable sur le plan tonal, effleurant les accords sans lien de parenté de si bémol mineur et de sol bémol majeur avant d'atteindre la septième de dominante sur ut, qui se change immédiatement en septième diminuée sur ut dièse suivie par un *sff* fracassant sur un la aux vents et aux timbales. Ceci annonce le second air *staccato* contrasté au basson à la sus-dominante, ré mineur, qui se transforme en une mélodie expressive en ré majeur aux violoncelles, avec un contrechant au hautbois. Sa mesure initiale devient un ostinato de croches aux vents, menant au retour du premier air à la flûte, maintenant ornementé d'acciaccaturas. Deux mesures statiques à la septième de dominante apportent un moment de suspense avant l'épanouissement final.

La *Valse* en ré majeur, essentiellement calme, marquée *Allegro molto moderato*, tire aussi son origine d'une pièce pour piano seul de 1882, la première d'un recueil de trois valse, publié sous le titre collectif *Helvétia*, op. 17. Un la soutenu, commençant *sf*, annonce la première mélodie aux premiers violons en sourdine, dans des phrases liées ascendantes de deux temps de part et d'autre des barres de mesures et formant un contre-rythme avec le mètre ternaire normal de l'accompagnement, aux cordes

graves. Après un développement instable sur le plan tonal, elle réapparaît à la clarinette avec un nouvel accompagnement continu de croches aux violons. La flûte introduit alors la seconde mélodie, en sol majeur, caractérisée par des notes répétées, chacune avec une acciaccatura immuable sur sol. Cette mélodie est ensuite réharmonisée en si bémol majeur, la sus-dominante mineure, aux cordes *pianissimo*. Son développement très audacieux mérite d'être noté pour une succession d'accords parallèles sur le troisième renversement de la septième de dominante – dont deux seulement se résolvent logiquement à la tonique en passant – unis par des lignes chromatiques aux premiers violons comme aux violoncelles (ces derniers montant de si bémol à ré). La première mélodie revient à la tonique de ré majeur, ses phrases de deux temps étant maintenant partagées entre les premiers violons et le hautbois. Une nouvelle section, dans un si majeur brillant, présente des phrases descendantes de deux notes aux violons, des notes stridentes au piccolo avec des doubles acciaccaturas ajoutées. Dans la section finale à la tonique, marquée *forte*, les violons jouent la première mélodie en octaves, avec un accompagnement de croches répétées aux vents et aux altos. La courte coda met le cornet à pistons au premier plan, suivi d'un rapide *crescendo*

et *accelerando* au dernier accord *fortissimo* fracassant.

Suite dans le style ancien, op. 24

Composée en 1886, la *Suite dans le style ancien* pour deux flûtes, trompette et quatuor à cordes, comporte cinq mouvements; par son instrumentation inhabituelle, elle pourrait bien avoir subi l'influence du Septuor de Saint-Saëns (1880), qui comporte aussi une trompette. Fondée sur les formes de danses traditionnelles, chaque mouvement étant écrit dans la tonalité de ré majeur ou ré mineur, elle reflète le travail que Vincent d'Indy effectua pour faire renaître avec enthousiasme et éditer la musique ancienne. Dans cet enregistrement, elle est jouée avec un effectif de cordes orchestral. Le "Prélude" ("Lent"), commence par des phrases de quatre notes aux flûtes, suivies d'arpèges de croches sur deux octaves aux cordes aiguës, qui montent en ré majeur et retombent en triades augmentées sur la majeur. Des arpèges finaux en ré mineur sur une harmonie en sol majeur aux violoncelles produisent un effet étrange de bitonalité "avant la lettre". Une cadence imparfaite mène à l'"Entrée" ("Gai et modéré") dont l'air rythmé bien défini, aux flûtes et premiers violons, est ponctué par un court motif de notes répétées à la trompette. Dans la section plus lente contrastée, à la

médiane bémolisée de fa majeur, les cordes se voient confier un flot ondulant de croches en triolets ininterrompus sur lequel les flûtes font entendre une mélodie fortement profilée et de grande envergure, caractérisée par des quintes initiales descendantes. Le mouvement s'achève sur une reprise variée des deux sections. La "Sarabande" ("Lent"), en ré mineur, commence par une procession imposante d'accords aux cordes, accentuée par une pédale de ré qui se glisse entre ces accords sur les temps faibles, aux flûtes et à la trompette dans le grave. Sur un accompagnement de cordes *pizzicato*, la flûte joue une mélodie expressive, une septième ascendante suivie d'une gamme descendante, sur un rythme doublement pointé typique du style baroque. Cette mélodie est ensuite traitée en imitation entre les premiers violons et les altos en sol mineur puis en ré mineur. Les accords imposants reviennent pour conclure le mouvement.

L'air de danse énergique en ré majeur du "Menuet" ("Animé") est tout d'abord exposé à la trompette et repris aux cordes. La trompette introduit la septième bémolisée, ut naturel, apportant une touche de modalité; de même, ceci revient aux altos et violoncelles à la sous-dominante sol, avec une sixte et une septième bémolisée (mi bémol et fa naturel), imité de près par les violons en

mi bémol majeur avant le retour à la tonique ré majeur. Dans la section centrale, en si bémol majeur, une nouvelle mélodie *espressivo* apparaît aux premiers violons avec un schéma ostinato sur la et ré aux vents. Vient ensuite une reprise complète de la section initiale. La structure du finale, "Ronde française" ("Assez animé"), est une double fugue très peu orthodoxe, peu méthodique et discontinuée – en réalité, une telle liberté créatrice était très différente de la discipline stricte que d'Indy exigeait de ses élèves à la Schola Cantorum! L'exposition à quatre voix du premier sujet, un thème animé dans un style rustique, caractérisé par des rythmes pointés, est exposé successivement aux altos, aux premiers violons, aux violoncelles et à la trompette, et suivi d'autres entrées, largement espacées, à la flûte et aux altos en si mineur, accompagnés d'un nouveau contre-sujet en doubles croches ininterrompues. Toutefois, lorsque la trompette entre à la tonique, la texture fuguée est soudain abandonnée au profit d'un accompagnement en forme de bariolage idiomatique aux premiers violons. Dans une reprise de la fugue, un second sujet modulant en fa dièse mineur – une transformation du précédent contre-sujet en doubles croches – apparaît aux cordes, combiné au thème principal rustique en renversement, aux flûtes. En fin de compte,

la texture fuguée disparaît complètement et le thème rustique, aux cordes, réapparaît aux flûtes et à la trompette sur une nouvelle idée en forme d'hymne. Des gammes précipitées aux cordes mènent à une section marquée "Très vif", où les flûtes et la trompette en octaves répétées martèlent le rythme du thème rustique. Finalement, ce thème, joué en strette à trois voix par la trompette, les premiers violons et les cordes graves, mène ce mouvement à une conclusion éclatante.

Prélude de l'acte III de "Fervaal", op. 40

Le premier opéra de d'Indy, *Fervaal* (1889 – 1895), est un ouvrage d'envergure et de proportions wagnériennes, qui fait appel à un réseau complexe de leitmotivs et montre à l'évidence l'influence de *Parsifal*. En même temps, par la façon dont il met en musique la période historique lointaine des invasions sarrasines et par son évocation musicale de la couleur locale, il reflète le grand opéra parisien de Meyerbeer et de Halévy. Le premier acte se déroule dans le sud de la France, alors que le deuxième et le troisième ont lieu dans la région montagneuse de Cravann, terme celte désignant les Cévennes. En bref, l'action se concentre sur l'amour impossible qui naît entre le guerrier Fervaal, dernier descendant des dieux celtes, et Guilhen, jeune princesse sarrasine, qui font partie

des camps opposés dans le conflit. Après la destruction de l'armée de Cravann, ils se retrouvent seuls dans une scène de sombre désolation, où Guilhen meurt de froid dans les bras de Fervaal; il parvient toutefois à une transfiguration spirituelle lorsque les puissances païennes de l'obscurité sont vaincues par la nouvelle religion de la lumière et de l'amour.

Le sombre Prélude de l'acte III, en ré mineur, d'atmosphère funèbre, mène à une scène de champ de bataille déserté couvert de soldats tombés au champ d'honneur. L'effectif orchestral requis est énorme, avec les cuivres par quatre ainsi que quelques instruments rares – une clarinette contrebasse, deux bugles et deux saxhorns. La musique, marquée "Très lent", commence aux cordes en sourdine, calmement, mais avec une énorme tension lorsqu'une longue pédale de ré en trémolo aux violoncelles et aux contrebasses émerge sous des gammes ascendantes rapides aux cordes aiguës. Apparaissent ici aux bugles et aux saxhorns les trois demi-tons initiaux du "Motif du désir" associés à Guilhen, mais qui se poursuivent avec une chute différente, les notes étant toutes accentuées. Ceci est repris *legato* aux trombones. Des gammes ascendantes de cordes continuent lorsque le thème principal, en ré mineur, arrive aux clarinettes, bassons, cors, trombones et

cordes graves. La première phrase monte de ré à la, s'achevant à la sous-dominante diésée, sol dièse; les phrases suivantes s'étendent dans l'aigu en un *crescendo* progressif, pour atteindre successivement si bémol, ut et ré. Après une violente interruption *fff* sur un accord inattendu d'ut majeur, avec une septième ajoutée dissonante, si, et intensifié par un rythme syncopé aux bois graves et aux violoncelles, un *diminuendo* rapide amène le retour du thème principal, en ut mineur, avec une interruption passagère analogue, mais moins violente.

Des gammes ascendantes rapides en tierces aux bois mènent à trois mesures d'instabilité tonale. Une fanfare de trompettes – fondée sur le "Motif de la renonciation du désir", signifiant la fatalité, caractérisée par un triton ascendant – est accompagnée par les cordes *tremolando* exposant brièvement le célèbre accord de "Tristan": fa (mi dièse), si, ré dièse, sol dièse. Cette mesure est reprise de manière séquentielle un ton plus haut. Vient ensuite une section, marquée *Très animé*, qui consiste en une transformation syncopée, aux cordes, aux bois et aux cors, du thème principal, sur laquelle les trompettes jouent à plein volume les notes chromatiques du "Motif du désir" et son prolongement, intervention reprise aux bugles et aux saxhorns. Un sommet orchestral

massif est bientôt atteint, basé sur un accord par tons entiers d'une audace étonnante, qui s'évanouit immédiatement en un long *decrescendo*. La version sombre initiale du thème principal revient, sa première phrase en ré mineur comme auparavant; ses phrases successives apparaissent dans les tonalités de si bémol mineur, sol mineur et la bémol majeur, interrompues par une autre fanfare de trompettes de la "Fatalité". La coda apporte la seconde transformation – cette fois sereine – du thème principal, à 3 / 4, au cor anglais et aux cors en si mineur; elle est reprise en ré mineur par les bois et les cordes divisées, chaudement harmonisées. Mais l'atmosphère de tranquillité est brièvement troublée par un étrange passage d'accords syncopés répétés aux quatre cors, dont la séquence harmonique est peu orthodoxe: des accords de septième diminuée réguliers – sol, si bémol, ut dièse, mi – se transforment en accords de septième plus inhabituels – sol, si bémol, ut dièse, fa – dont le dernier est bouché – avant de se résoudre en ré mineur pour les dernières mesures, qui disparaissent dans le silence.

© 2015 Andrew Thomson
Traduction: Marie-Stella Pâris

Violoncelle solo de l'Orchestre symphonique d'Islande depuis 1990, avec lequel elle a

souvent joué en soliste dans son pays et en tournée, **Bryndís Halla Gylfadóttir** est une soliste et une musicienne de chambre très active, en Islande et à l'étranger; depuis des années, elle compte parmi les principaux musiciens islandais. Elle a achevé ses études de soliste au Collège de musique de Reykjavik en 1984, sous la tutelle de Gunnar Kvaran. Elle a ensuite obtenu sa licence et sa maîtrise au New England Conservatory of Music de Boston, où ses principaux professeurs étaient Colin Carr et Laurence Lesser, bénéficiant à deux reprises d'une bourse au célèbre Festival de musique contemporaine du Tanglewood Music Center. Elle a beaucoup joué dans des festivals de musique internationaux, notamment aux festivals de musique de chambre de Kuhmo et Oulunsalo Soi en Finlande et dans d'autres festivals au Japon, aux États-Unis, au Canada et ailleurs. Elle a enregistré de nombreux CD et beaucoup de musique pour la radio. En 2011, Bryndís Halla Gylfadóttir a reçu la Croix de chevalier dans l'Ordre du Faucon pour sa contribution à la musique islandaise. La Radiodiffusion nationale islandaise lui a décerné le prix Tónvaki et elle a remporté trois Prix de musique islandais.

Fondé en 1950, l'**Orchestre symphonique d'Islande** est l'orchestre résident à Harpa,

principale salle de concert de Reykjavik. Par ses nombreux concerts et enregistrements, il s'est imposé comme l'un des plus grands orchestres nordiques. Il entretient des relations de longue date avec Vladimir Ashkenazy, son chef lauréat, qui a commencé à diriger en Islande en 1972. Les directeurs musicaux qui l'ont précédé sont Osmo Vänskä, principal chef invité de l'orchestre, Petri Sakari, Rumon Gamba et Ilan Volkov. Cet orchestre donne environ soixante concerts par saison, notamment des concerts pour abonnés avec des chefs d'orchestre et des solistes célèbres, des concerts familiaux, des concerts scolaires; il fait en outre des tournées nationales et internationales, ainsi que des enregistrements. Les concerts réguliers de sa saison à Harpa sont retransmis en direct par le Service de Radiodiffusion national islandais, et ses tournées l'ont conduit en Suède, au Danemark, en Finlande, au Groenland, aux îles Féroé, en Allemagne, en Autriche, en Croatie, en France et aux États-Unis. En août 2014, il a joué aux Proms de la BBC à Londres sous la direction d'Ilan Volkov. La discographie de l'Orchestre symphonique d'Islande comprend des cycles de symphonies de Sibelius sous la baguette de Petri Sakari, ainsi que des œuvres pour orchestre de Jón Leifs. L'orchestre est en train d'enregistrer

l'intégrale de la musique pour orchestre de Vincent d'Indy sous la direction de Rumon Gamba, dont le premier volume a été nommé pour un Grammy Award dans la catégorie "meilleure exécution orchestrale".

Le chef d'orchestre britannique **Rumon Gamba** est actuellement chef permanent du Symfoniorkester d'Aalborg ainsi que chef permanent et directeur musical de NorrlandsOperan. Entre 2002 et 2010, Rumon Gamba a été chef permanent et directeur musical de l'Orchestre symphonique d'Islande. Après avoir étudié avec Colin Metters à la Royal Academy of Music de Londres, dont il est devenu membre ("Associate") en 2002, il a été le premier étudiant en direction d'orchestre à recevoir le DipRAM (diplôme de direction d'orchestre de la Royal Academy of Music). Il a ensuite été chef assistant puis chef associé du BBC Philharmonic, où il est resté jusqu'en 2002; dans le cadre de son travail régulier avec les orchestres de la BBC, il s'est produit à plusieurs reprises aux Proms de la BBC.

Il dirige des orchestres dans le monde entier, notamment le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de la Résidence de La Haye, le Royal Scottish National Orchestra, l'Orchestre national d'Espagne, le New York Philharmonic, l'Orchestre symphonique de Tokyo et les orchestres philharmoniques de

Hong-Kong, d'Osaka et de Nagoya. Il dirige aussi tous les grands orchestres australiens et a donné la première exécution en Australie de la Symphonie no 5 de Sibelius avec le Queensland Symphony Orchestra.

Défenseur de la musique nouvelle, il a dirigé plusieurs créations importantes. Au printemps 2011, il est retourné à l'English National Opera pour la création mondiale de *Two Boys* de Nico

Muhly. Il a aussi dirigé les créations suédoises à NorrlandsOperan de *Selma Jeřková* de Poul Ruders (d'après le film *Dancer in the Dark* de Lars von Trier) et *Blood on the Floor* de Mark-Anthony Turnage. Artiste en exclusivité chez Chandos, Rumon Gamba a fait de nombreux enregistrements, notamment plusieurs CD primés et nommés aux Grammys dans la fameuse série Chandos Movies.



Also available



D'Indy
Orchestral Works, Volume 5
CHAN 10760

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

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



**ICELAND SYMPHONY
ORCHESTRA**

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Georg Magnússon

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Eldborg, Harpa, Reykjavík, Iceland; 10 - 13 November 2014

Front cover Photograph of Wallenstein Palace Riding School © James C. Hughes

Back cover Photograph of Rumon Gamba by Andreas Nilsson

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

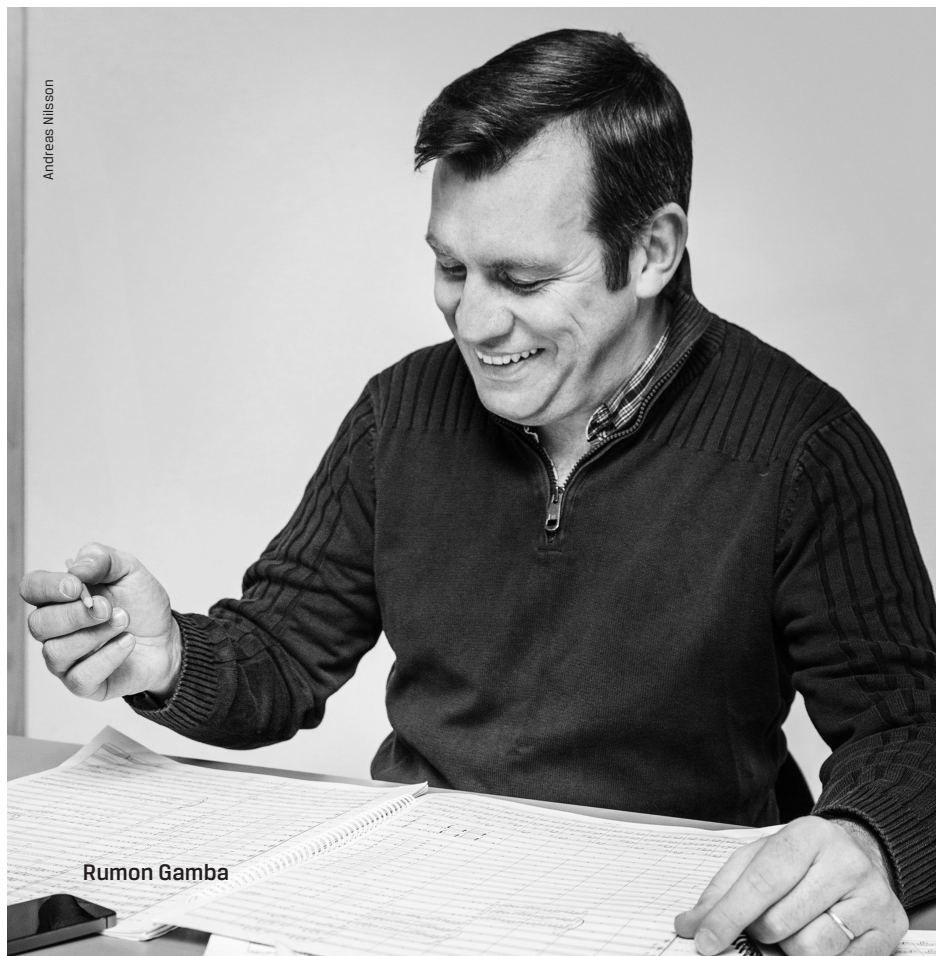
Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Andreas Nilsson

Rumon Gamba

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5157

CHANDOS

CHANDOS

Vincent d'Indy

1851–1931

ORCHESTRAL WORKS, VOLUME 6

Wallenstein, Op. 12 [36:31]

Trilogie d'après le poème dramatique de Schiller

1 - 2 Première Partie. Le Camp de Wallenstein 9:41

3 - 6 Deuxième Partie. Max et Thécla
(Les Piccolomini) 12:11

7 - 10 Troisième Partie. La Mort de Wallenstein 14:26

11 Prelude to Act III of 'Fervaal', Op. 40 7:13

12 Lied, Op. 19* 8:39
for Cello and Orchestra

13 - 17 Suite dans le style ancien, Op. 24 16:19 Bryndís Halla Gylfadóttir cello*
in D major · in D-Dur · en ré majeur Iceland Symphony Orchestra

18 - 19 Sérénade et Valse, Op. 28 5:10 Sigrún Eðvaldsdóttir concert master
TT 74:32 Rumon Gamba



ICELAND SYMPHONY
ORCHESTRA

Gylfadóttir/ISO/Gamba

D'INDY: ORCHESTRAL WORKS, VOL. 6

CHSA 5157

CHSA 5157

© 2015 Chandos Records Ltd © 2015 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England



SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid SA-CD
can be played on any
standard CD player.