

Mozart
Gretry
1773

ORKESTER NORD
MARTIN WÄHLBERG





WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Symphony no. 25 in G minor K.183 (1773)

- | | |
|---------------------|------|
| 1. Allegro con brio | 9'22 |
| 2. Andante | 5'05 |
| 3. Menuetto - Trio | 2'53 |
| 4. Allegro | 6'26 |

ANDRÉ GRÉTRY (1741-1813)

Céphale et Procris, ou l'Amour conjugal (Suite, 1773)

- | | |
|---|------|
| 5. Ouverture | 5'45 |
| 6. Ballet des nymphes de Diane - Menuet | 3'33 |
| 7. Pantomime - Allegretto | 1'56 |
| 8. Tambourin | 2'02 |
| 9. Mouvement de lourd | 3'37 |
| 10. Danse infernale | 2'31 |
| 11. Larghetto | 2'56 |
| 12. Chaconne | 3'55 |

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Thamos, König in Ägypten K.345/336a (Suite, 1773-80)

- | | |
|--------------------------------|------|
| 13. No.2: Maestoso - Allegro | 5'03 |
| 14. No.3: Andante | 5'30 |
| 15. No.4: Allegro | 3'08 |
| 16. No.5: Allegro vivace assai | 3'47 |

ORKESTER NORD

Martin Wåhlberg conductor

Irma Niskanen violin

Mark Seow

Katarzyna Cendlak

Daniel Lyngstad

Laura Corolla

Izleh Henry

Kirsti Apajalahti

Arsema Asghodom

Lovisa Ehrenkrona

Verona Rapp viola

Florian ten Napel

Andrea Blåsmo-Falnes cello

Oleg Belyaev

Lucca Alcock double-bass

Jonas Carlsson

Darina Ablogina flute

Mathieu Loux oboe
Julia Fankhauser

Lorenzo Coppola clarinet
Alf Hörberg

Michaela Bieglerová bassoon
Hugo Rodríguez Arteaga
Bernat Gili
Jeongguk Lee

Steinar Granmo Nilsen horn
Britt Kristin Larsen
James Patterson
Abel Pérez Armas

Justin Bland trumpet
Erik Hultstrand Ahlin

John Ivar Knutzen timpani

Jérôme Bertier pianoforte



Grétry and Mozart

From French theatre to symphony

Martin Wählberg

In 1773, at the age of seventeen, Mozart committed to paper a remarkable work, striking in its contrasting juxtapositions: his Symphony no. 25 – one of the only two Mozart symphonies in the minor mode, the other being the famous Symphony no. 40, also in G minor. Its significance seems even greater viewed in retrospect: as Henri Ghéon wrote in 1932, “one is gripped from the start, as in the C minor or the *Eroica*; the opening is as vigorous, as decisive as in Beethoven”. Yet at that time the symphonic genre was far from what it was to become a few decades later, when Beethoven wrote his great Symphony no. 5 in C minor, known as the “*Schicksals-Sinfonie*” (Fate Symphony). Its function in Mozart’s early years was rather that of an overture, part of a larger work, situated at the beginning of a performance, and sometimes it would serve as an interlude, or as part of larger concerts including multiple pieces, at the Concert Spirituel in Paris, for example. In contexts other than the theatre, it was used mainly as an accompaniment, or even as background music.

Mozart’s Symphony no. 25, now one of his best-known works, is something of a mystery. It was not written as a commission, nor for any particular occasion. We do know, however, that it was written on Mozart’s return to Salzburg after a two-month stay in Vienna. And it has certain features in common with a number of symphonies in the minor mode that were composed in Vienna in the 1760s and 70s: the rather sudden appearance of these lively symphonic works has been successively explained by the possible influence of the famous *Sturm und Drang* movement, ballet music, schools of thought stemming from German philosophy, or the Italian *opera seria* and *opera buffa*. Indeed, what distinguishes such works from the rest of the symphonic corpus of the same period is the juxtaposition of the two elements that are characteristic of the theatrical tradition: the comic and the serious. Using the orchestra alone, they draw on the formulas of dramatic music to tell a story without words. In the manner of paintings,

these symphonies in minor give priority to one of the key elements of pictorial expression: *chiaroscuro*. They achieve their dramatic force through the use of strong contrasts.

This recording offers – at least as regards Mozart – another approach to understanding the origin of the minor-key dramatic symphony. For indeed, audiences of the time were familiar with such contrasts and with the incessant to-and-fro between the comic and the serious, thanks to a different, very specific and completely new form of music that was all the rage in Europe during the 1760s and early 1770s: the new French *opéra-comique*. The latter corresponded to the request that Diderot had formulated a few years previously: namely, the creation of a theatrical genre intermediate between tragedy and comedy, no longer with gods and heroes as the protagonists, but based on contemporary social reality. To achieve that end, the music had to be particularly efficacious: while fitting in between the elements of spoken dialogue – therefore within a very limited time frame (like film music today) – it had to express the strongest contrasts. *Opéras-comiques* also regularly had symphony-overtures, often incorporating these contrasts.

This new form of French music circulated via a very specific European network: that of French theatre troupes. According to figures provided by the historian Rahul Markovits, during the eighteenth century a total of twenty-seven European cities outside France were home at one time or another to a resident French theatre troupe performing in French, while eighty-one cities hosted countless travelling companies. This phenomenon took off from the 1750s onwards, particularly in Northern Europe and the Germanic countries. And from the 1760s *opéras-comiques* were performed alongside the tragedies of Racine and Voltaire and the comedies of Molière and Regnard. In Vienna, until the French troupe's departure in 1765, there were performances of works such as *Le roi et le fermier*, an *opéra-comique* to music by Monsigny about a king lost in a forest after a hunt, or *Les deux chasseurs et la laitière*, an *opéra-comique* to music by Duni about two hunters pursuing a bear. This type of story, combining obvious drollery with moments of terror, gave rise to some amazing music, including some very unusual dramatic effects.

In the Mozart family, however, earlier French music had been frowned upon. “The whole of French music isn't worth a devil,”

wrote Leopold in 1764. Yet despite such obvious contempt, we notice a certain admiration for the new French music – that of *opéra-comique* – gradually creeping in.. The Mozarts attended performances by the French theatre troupes and they were aware of the innovations coming from Paris. In Leopold’s letter of 9 February 1778, in which he advises his son for his stay in the French capital (one can sense the father’s anxiety at the thought of his twenty-two year-old son alone in a great capital, with his local contact, Baron von Grimm, assuring him that all will be well provided his son is not “inclined to dissolute ways”) he gives a list of musicians “whom we knew long ago”, including “M. Duni, *maître de chapelle*, who has written some *opéras-comiques*” and “M. Philidor, *compositeur*”, both of whom were among the foremost pioneers of the new French music; and he warns Wolfgang not to “form a close friendship with Grétry”, the leading composer of *opéras-comiques* from 1767 onwards. But then a few months later (letter of 29 June 1778) he asks his son if he has seen Grétry. And earlier, Leopold had also sent him five “grand arias”, including one by Grétry.

It is important to note that this new French music was to become a model for Mozart. The somewhat later statements of Dr Joseph

Frank, a pianist, amateur composer and pupil of Mozart, confirm this:

“I soon became acquainted with Mozart. Finding him always busy studying the scores of French operas, I ventured to ask him if he would not do better to apply himself to Italian scores? [To which he replied:] ‘As for the melody, yes, but as for the dramatic effect, no.’”

And on that occasion Mozart went on to name the composers of the scores he was studying, some of which were by Grétry. Scores by Grétry were found in Mozart’s estate, including a keyboard reduction of his *opéra-comique Zémire et Azor*. And he was to remember the Act I finale from Grétry’s *L’amant jaloux* when he came to write *Le Nozze di Figaro*.

For both Mozart and Grétry (who was fifteen years older than Mozart), 1773 was a particularly fertile year for symphonic composition. Both composers were breaking new ground, taking inspiration from the new theatre music that was spreading from Paris, of which Grétry himself was one of the principal exponents. The works recorded here – two of them dating from 1773 and the other (*Thamos*) initiated from around that time – enable us to

trace the evolution of the emerging symphony, from the French theatre, with the instrumental music from Grétry's *Céphale et Procris*, to the German theatre, with the incidental music composed by Mozart for the play *Thamos, König in Ägypten*, then the Mozart symphony, with his famous no. 25, combining all of those elements in a purely orchestral work.

Mozart's Symphony no. 25, widely known as the opening music in Miloš Forman's 1984 film *Amadeus*, gets off to an exhilarating start, then unfolds continuously with constantly renewed energy. Unusual in the instrumentation is the use of four horns (instead of the usual two), thus offering a greater variety of instrumental colour and a wider choice of key possibilities. Drama is immediately present, created by the juxtaposition of strong contrasts: the tempest of the opening bars is soon followed by a humorous, almost burlesque motif. These continue to alternate throughout the first movement. In the following *Andante* the sighing main theme is taken by the bassoons and violins, which engage in a constant dialogue; the playful minuet leads to a final *Allegro* that is every bit as tempestuous as the first movement. A clearly defined dramatic structure thus emerges, one of the mainsprings of which lies in the introduction

and the close alternation, within the generally joyful mood of the symphony, of the angst of the tragic element.

The same dramatic efficacy was already a feature of *opéras-comiques*, especially those of Grétry. Much of the French instrumental music of that period was to be found, as in Rameau's time, in the operatic repertoire. "Music is only truly pleasing in the theatre," wrote Madame de Genlis.

Although *Céphale et Procris*, performed a few months before Gluck's arrival in Paris, is in fact an opera, it shows the influence of Grétry's recent experience with *opéra-comique*, in which spoken dialogue alternates with self-contained musical numbers, here showing considerable intensity. The plot lent itself to this: Céphale is tormented by jealousy; out hunting one day, armed with bow and arrow, he hears a rustling in the bushes and aims at what he believes is wild game, only to discover that he has mortally wounded his wife Procris, who was hiding there. Here, as in the Mozart works presented in this programme, strongly contrasting sequences play an essential part. An emotion settles in for a few bars, then just as we feel that we are about to grasp it, there is an immediate and direct switch to something else, or even to a complete opposite. The highly narrative dances with their

evocative titles, from the *Ballet des nymphes de Diane (Menuet)* to a *Danse infernale*, thus take us through very contrasting characters.

The same features are found in the incidental music that Mozart composed for the playwright Baron Tobias Philipp von Gebler's five-act drama *Thamos, König in Ägypten*, a work celebrating the qualities of an honest and upright ruler, King Thamos of Egypt. Apart from several choruses, the music consists mainly of orchestral interludes, which follow closely the action of the play. The fourth movement, according to the indications noted in the score by Leopold, is a melodrama, in which the orchestral sections illustrate the spoken words. This music for *Thamos*, for which Mozart again chose the minor mode, already contains in embryo the dramatic potential that was to be fully realised in the symphony in the following century.

We have chosen to focus on bringing out the dramatic qualities of the pieces presented here. Many accounts mention the practice, frequent among orchestral musicians of the time, and especially woodwind players, of embellishing the music by means of ornamentation. And Grétry himself explicitly mentions this in his *Mémoires*: he relates how

(not always entirely to his satisfaction) the musicians of the Comédie-Italienne in Paris would add notes to his score. Also, in many European theatres keyboard instruments were present. Pitch and instrumentation often varied from city to city. But music in those days was not the preserve of any one city, or the result of an isolated practice. It travelled, as did musicians and theatre groups. This recording aims to reflect those conditions and the cosmopolitanism of that time in Europe.

While the pitch we have chosen corresponds to the pitch that was then in use in Paris, our instrumentation reflects the practices of the time in many European cities, with quite a large bass section, including four bassoons (as was sometimes the case in the Germanic countries, and certainly in Paris, where the orchestras were generally well endowed in that respect) and the presence at times of a keyboard instrument; we also vary the instruments in the keyboard and bass parts in order to highlight certain passages in the score and underline the drama of the work.

Over and above historical considerations, our main priority is to capture the vitality and emotion of this music, which so thrilled listeners of the time and continues to fascinate us to this day.



Grétry et Mozart

Le théâtre de la symphonie

Martin Wählberg

À l'âge de dix-sept ans, en 1773, Mozart couche sur le papier la partition d'une œuvre remarquable, véritable choc d'expressions mouvementées : la Symphonie n° 25, la seule, avec la célèbre quarantième, composée dans le mode mineur. Sa signification semble encore plus forte avec le recul de l'histoire : comme l'écrit Henri Ghéon en 1932, « on entre déjà tout saisi, comme dans l'*ut* mineur ou l'*Héroïque* ; la mise en train est aussi rude, aussi décisive que chez Beethoven ». Or, le genre de la symphonie à cette époque est loin de ce qu'il deviendra quelques décennies plus tard, au moment où Beethoven écrira la grande symphonie en *ut* mineur, celle dite « du Destin ». Sa fonction, du temps de la jeunesse de Mozart, est plutôt celle du hors-d'œuvre. Sa place est au début d'un spectacle, en ouverture ou, parfois, en entracte ou dans de plus grands concerts comprenant plusieurs œuvres, comme ceux donnés par le Concert Spirituel à Paris. En dehors des salles de théâtre, elle sert surtout d'accompagnement, voire de fond sonore.

La 25^e Symphonie de Mozart – de nos jours, l'une de ses œuvres les plus connues – nous précipite dans le mystère. Écrite sans commande, sans occasion, on en sait à vrai dire peu de choses, sinon qu'elle fut composée au retour d'un séjour de deux mois à Vienne, et qu'elle s'inscrit dans la filiation de quelques symphonies viennoises des années 1760 et 1770, composées, comme elles, dans le mode mineur. Assez mouvementées, elles ont pu être reliées successivement au célèbre mouvement littéraire du *Sturm und Drang*, à la musique de ballet, à des courants de pensées issus de la philosophie allemande, ou bien à l'*opera seria* et l'*opera buffa* italiens. En effet, ce qui les distingue du corpus symphonique de la même période, c'est la juxtaposition de ces deux éléments de la tradition théâtrale : le sérieux et le comique. Elles exploitent les formules de la musique dramatique pour faire raconter, à l'orchestre seul, une histoire sans texte. À la manière de peintures, ces symphonies en mineur privilégient un élément-clé de l'expression picturale : le clair-obscur.

C'est par le rapprochement des contraires qu'elles acquièrent leur force dramatique. Cet enregistrement propose une autre approche pour saisir la naissance de la symphonie dramatique, du moins en ce qui concerne Mozart.

Car cette confrontation, ce va-et-vient incessant entre comique et sérieux, les spectateurs de l'époque la connaissent, et de façon beaucoup plus intense peut-être, grâce à une musique tout à fait nouvelle qui, au cours des années 1760 et au début des années 1770, fait rage sur le continent européen : celle du nouvel opéra-comique français. Cette dernière répond précisément à la demande exprimée par Diderot quelques années plus tôt : celle de créer un spectacle mi-sérieux, mi-comique, s'appuyant sur la vie de ses contemporains. Pour ce faire, la musique doit répondre à un défi d'efficacité particulièrement vigoureux : tout en s'insérant entre les dialogues parlés – donc dans une durée très limitée (comme, de nos jours, la musique de film) –, elle doit exprimer les contrastes les plus forts. Les opéras-comiques comprenaient souvent des symphonies-ouvertures présentant de tels contrastes.

Cette nouvelle musique française se diffuse à travers un réseau européen très spécifique, celle des troupes françaises de théâtre parlé. Selon les chiffres de l'historien

Rahul Markovits, pas moins de vingt-sept villes furent le siège d'une troupe permanente jouant en langue française en dehors de la France au XVIII^e siècle; quatre-vingt-une villes accueillant d'innombrables troupes itinérantes. Ce phénomène connaît un essor très net à partir des années 1750, particulièrement dans les pays germaniques et dans le Nord de l'Europe. À côté des tragédies de Racine et de Voltaire et des comédies de Molière et de Regnard, ces troupes jouent, à partir des années 1760, le nouvel opéra-comique. À Vienne, jusqu'au départ de la troupe en 1765, on peut ainsi entendre, par exemple, *Le Roi et le fermier*, opéra-comique avec musique de Monsigny, ou *Les deux chasseurs et la laitière*, opéra-comique avec musique de Duni, mettant en scène respectivement un roi égaré dans la forêt et deux chasseurs poursuivant un ours. Ce genre d'histoires, mêlant une drôlerie manifeste avec la plus grande des terreurs, donne lieu à des musiques étonnantes, à la dramaturgie très particulière.

Dans la famille Mozart, on n'avait pourtant pas vu l'ancienne musique française d'un bon œil. À lire leur correspondance, c'est une véritable étude de style des types nationaux qui se déploie. Mozart père se moque de Haydn et de ses habitudes tudesques : « Il y

a un bruit qui court comme quoi une belle veste d'hiver a été commandée pour la garde-robe de Monsieur Haydn à l'occasion de son voyage pour l'Italie [...], comme j'aurais envie de l'entendre parler aux Italiens en Italie. Ils répondront certainement "*Questo è un vero tedesco !*" [C'est un véritable Allemand !] ». Même intransigeance pour la France et sa musique : « Toute la musique française ne vaut pas un sou ».

Cependant, sous ce mépris manifeste affleure, discrètement, une admiration grandissante pour la nouvelle musique française. Les Mozart fréquentent les troupes de théâtre français et ils ont conscience des nouveautés venant de Paris. Lorsque Léopold donne des conseils à son fils pour son séjour parisien en 1778 (on perçoit l'angoisse du père à l'idée de voir son fils de vingt-deux ans seul dans une grande capitale, avec son contact local, le baron von Grimm l'assurant que tout irait bien si son fils n'était pas trop *libertin*), il évoque « Duni, maître de chapelle, qui a écrit des opéras-comiques », ou « Philidor, compositeur » (tous les deux parmi les initiateurs principaux de la nouvelle musique française) comme d'anciennes connaissances et prévient son fils du danger à « entreprendre une amitié proche avec Grétry », le nouveau compositeur-clé de

l'opéra-comique à partir de 1767. Un peu plus tard il demande à son fils s'il n'a pas encore vu ce dernier. Il lui fait même parvenir des « grands airs », entre autres de Grétry.

Cette nouvelle musique française deviendra, il faut le souligner, un modèle pour Mozart. En témoignent les constats un peu plus tardifs du docteur Joseph Frank, pianiste, compositeur amateur et élève de Mozart autour de 1785 :

« Je me familiarisai bientôt avec Mozart. Le trouvant toujours occupé à étudier des partitions d'opéra français, j'eus la hardiesse de lui demander s'il ne ferait pas mieux de s'appliquer aux partitions italiennes ? "Quant à la mélodie, oui, mais quant à l'effet dramatique, non." »

Est cité, dans la liste de compositeurs qui suit, le nom de Grétry. À la mort de Mozart, sa bibliothèque contient des partitions de Grétry, notamment celle de son opéra-comique *Zémire et Azor*. Mozart saura se souvenir du final de l'acte I de *l'Amant jaloux* dans *Le Nozze di Figaro*.

Dans la trajectoire des carrières de Mozart et de Grétry (de quinze ans son aîné), l'année 1773 est une période particulièrement

bouillonnante pour l'écriture symphonique. Les deux compositeurs frayent des voies novatrices, en s'inspirant de la nouvelle musique théâtrale qui se diffuse depuis Paris, et dont Grétry lui-même est l'un des principaux représentants. Les œuvres enregistrées ici, toutes en lien avec cette même année 1773, permettent de suivre ce fil et de retracer l'évolution de la symphonie émergente, depuis le théâtre français jusqu'au théâtre allemand et la symphonie mozartienne : la musique instrumentale pour *Céphale et Procris* de Grétry, celle composée par Mozart pour la pièce *Thamos, roi d'Égypte*, et sa célèbre Symphonie n° 25 qui conjugue tous ces éléments dans une écriture purement orchestrale.

La 25^e Symphonie de Mozart frappe particulièrement par les éléments théâtraux qui s'y présentent. Le statut presque culte de cette musique n'a fait que grandir depuis le grand film au succès commercial que fut *l'Amadeus* de Miloš Forman (1984), dans lequel elle occupe une place de choix. À partir du fiévreux thème du premier mouvement, désormais entré dans la mémoire collective, se déploie en effet, du début jusqu'à la fin, une écriture sans repos, à l'énergie sans cesse renouvelée. Il faut plus particulièrement noter l'instrumentation,

laquelle compte pas moins de quatre cors (au lieu des deux habituels), offrant ainsi une plus grande variété de couleurs instrumentales et un choix de tonalités plus large. Le drame, pour ainsi dire total, est là dès le début, grâce à la juxtaposition de forts contrastes : à l'orage des premières mesures répond, assez vite, un motif humoristique, presque burlesque. Leur alternance continuera tout au long de ce premier mouvement. L'*Andante* suivant confie le thème principal, soupirant, aux bassons et violons, qui évoluent dans un dialogue constant ; le menuet ludique mène à un *Allegro* final pour le moins aussi orageux que le premier mouvement. Ainsi, c'est une dramaturgie clairement dessinée qui se profile, dont l'un des principaux ressorts se situe précisément dans l'introduction et l'alternance serrée, au sein de l'écriture généralement joyeuse de la symphonie, de l'angoisse de l'élément tragique.

C'était justement cette même efficacité dramatique que l'on trouvait déjà, à y regarder de près, dans l'opéra-comique, et plus particulièrement chez Grétry. Une grande partie de la musique instrumentale française de cette époque se trouvait, comme du temps de Rameau, dans le répertoire opératique. Comme l'écrit Madame de Genlis : « la musique ne plaît véritablement qu'au théâtre » ...

Si *Céphale et Procris*, créé juste avant l'avènement de Gluck à Paris, relève du genre de l'opéra, Grétry y transpose ses nouveaux acquis. Fort de son expérience sur la scène du théâtre à dialogue parlé qu'est l'opéra-comique, Grétry y propose des pages de musique instrumentale d'une intensité manifeste. Il est vrai que l'intrigue du livret s'y prêtait : Céphale, tourmenté par la jalousie et armé d'un arc et d'une flèche, vise, sans s'en rendre compte, le buisson où se cache sa femme Procris. Ici, comme chez Mozart, ce sont les séquences en contrastes serrés qui sont au centre. Une émotion s'installe, le temps de quelques mesures, mais au moment de la saisir, on passe immédiatement, à l'intérieur même d'un mouvement, à autre chose, voire à son contraire, sans transition. On passe ainsi, au fil de ces danses très narratives aux titres évocateurs, des menuets pour Diane (« Ballet des nymphes de Diane ») aux danses « infernales », à travers les caractères les plus opposés.

Ce sont ces mêmes éléments que l'on retrouve dans la musique que Mozart entame à partir de cette même année, pour la pièce de théâtre *Thamos*. Nous sommes ici également dans l'Antiquité, égyptienne cette fois-ci, pour célébrer un roi juste. Outre des chœurs, cette musique comporte essentiellement des

morceaux d'entracte, mais étroitement liés à l'action qui les entoure. L'un des mouvements (le numéro quatre) se présente même, si l'on suit les indications notées dans une partition par la main de Léopold Mozart, comme un mélodrame dans lequel les sections orchestrales viennent illustrer les répliques du comédien. Dans cette musique que Mozart compose pour *Thamos*, et pour laquelle il choisit, comme pour la Symphonie n° 25, le mode mineur, se trouve déjà en germe le potentiel dramaturgique qui sera pleinement réalisé par la symphonie au siècle suivant.

Pour l'ensemble des pièces réunies ici, les choix qui sont faits sont ceux de la théâtralité. De nombreux témoignages évoquent la pratique, fréquente chez les musiciens d'orchestre de l'époque, consistant à varier l'écriture avec des ornements, notamment au pupitre des bois. Grétry, lui, est explicite sur ce point dans ses *Mémoires*. Il raconte comment, à Paris, les musiciens de la Comédie-Italienne ajoutaient, souvent contre sa volonté, des notes à sa partition. De plus, dans beaucoup de théâtres en Europe, les instruments de clavier étaient présents. Par ailleurs, les diapasons et les instrumentations variaient souvent d'une ville à une autre. Cependant la musique, en ce

temps, n'était pas l'apanage d'une ville ou le fruit d'une pratique isolée. Elle voyageait, tout comme les musiciens et les troupes de théâtre. Cet enregistrement fait écho à ces conditions. Les choix que nous avons faits ici reflètent les manifestations de ce cosmopolitisme, de cette fusion européenne.

Si le diapason retenu est celui usité à Paris, l'instrumentation répond à ce qui était alors pratiqué dans de multiples villes en Europe : des pupitres de basses assez fournies, avec quatre bassons – comme ce fut le cas parfois dans les pays allemands, et *a fortiori* à Paris, où les orchestres étaient généralement très généreux de ce point de vue –, la présence, parfois, d'un instrument à clavier, ainsi qu'une instrumentation variée dans les parties de basses ou de clavier, afin de répondre aux demandes de la partition et de la dramaturgie.

Mais au-delà de l'historicité, ce qui compte, finalement, c'est la vie et l'âme qu'on peut donner aujourd'hui à cette musique qui fit tant frissonner les auditeurs de l'époque, et qui n'a cessé de nous fasciner depuis.









Enregistré par Little Tribeca du 3 au 5 novembre 2021 à l'église de Selbu, Norvège

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Jean-Michel Olivares

Enregistré en 24 bits/96kHz

Pianoforte réalisé par Chris Maene d'après Anton Walter

Préparation et accord : Arnfinn Nedland

Diapason 415

English translation by Mary Pardoe

Photos : JBP Films

Éditions © Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha [1-4 · 13-16] ; © Centre de musique baroque de Versailles [5-12]

Nous remercions Liv Glaser pour le prêt gracieux de son pianoforte ainsi que Karina Valnumsen Hansen, Maxime Margollé et Halvor Hosar pour leurs conseils précieux dans la préparation de ce projet.

Orkester Nord est soutenu par Arts Council Norway, par la région de Trøndelag et la ville de Trondheim.

Avec le soutien de l'Institut français de Norvège

[LC] 83780

AP293 Little Tribeca © 2022 Trondheim Barokk © 2022 Little Tribeca

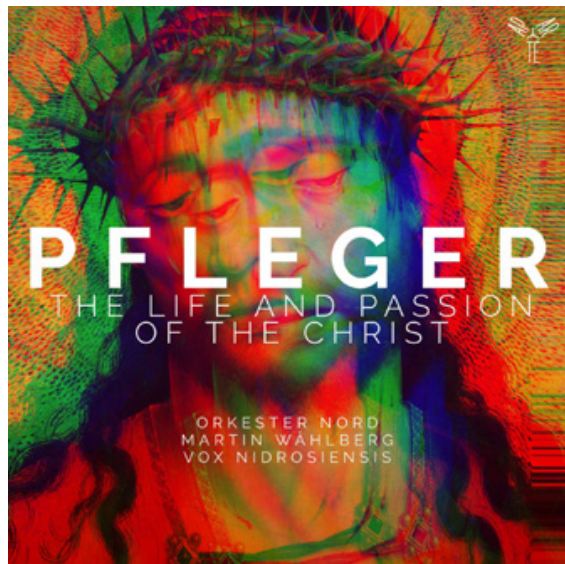
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

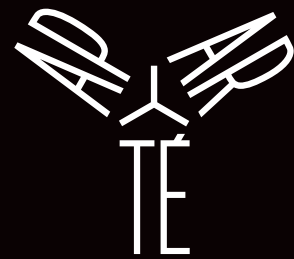
apartemusic.com



orkesternord.com

also available





apartemusic.com