



**FAURÉ**

PELLÉAS ET MÉLISANDE  
ÉLÉGIE, MÉLODIES

**WAGNER**

SIEGFRIED-IDYLL

ORCHESTRE  
DE L'OPÉRA DE ROUEN  
HAUTE-NORMANDIE

OSWALD SALLABERGER  
DIRECTION

KARINE DESHAYES  
MEZZO-SOPRANO

FRANÇOIS SALQUE  
VIOLONCELLE



# FAURÉ - WAGNER

---

ZZT  
300

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

PELLÉAS ET MÉLISANDE OP. 180

1 I. PRÉLUDE - QUASI ADAGIO	5'30
2 II. ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO	2'51
3 III. SICILIENNE : ALLEGRETTO MOLTO MODERATO	3'36
4 CHANSON DE MÉLISANDE (ACTE III, SCÈNE I)*	2'25
5 IV. MOLTO ADAGIO	4'09
6 SOIR*	2'06
7 LES ROSES D'ISPAHAN, OP. 139*	3'25
8 CLAIR DE LUNE*	3'06
9 LE PARFUM IMPÉRISSABLE OP. 76- N01 *	2'18
10 MANDOLINE*	1'57
11 LAMENTO *	3'15
12 ÉLÉGIE OP. 24**	6'40
RICHARD WAGNER (1813-1883)	
13 SIEGFRIED-IDYLL	16'33

ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE ROUEN HAUTE-NORMANDIE

OSWALD SALLABERGER, DIRECTION

KARINE DESHAYES, MEZZO-SOPRANO\*

FRANÇOIS SALQUE, VIOLONCELLE\*\*



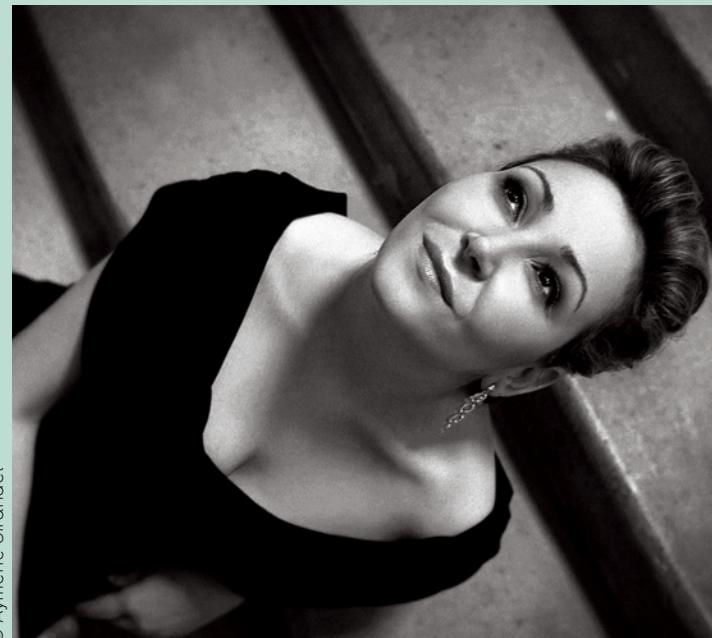
ZZT  
300



© Guy Vivien



© Nicolas Tavernier



© Aymeric Girandel

Connaissez-vous, à la faveur d'une promenade dans la nature, le moment d'une météo si particulière: celui qui suit immédiatement la tempête?

Rappelez-vous votre impatience lorsque vous attendiez le moment de la levée des rideaux de brume entre l'orage et le beau temps!

Imaginons : ... nous marchons sur un chemin, familier depuis l'enfance toujours le même et pourtant si différent à chaque fois.

Dans l'opacité du brouillard, nous sommes guidés par la mémoire: « ici devrait se trouver telle chose, tel virage, et là, tel objet, tel paysage, etc.... »

Soudain, le rideau s'évanouit en un lieu précis, alors le regard se fixe et permet de percevoir dans ce cadre dévoilé, une ouverture admirable sur un arbre en beauté, sur un panorama profond, sur un sommet lointain.

Cette étonnante conjonction met en relief et en valeur, avec fraîcheur, de nouvelles couleurs seulement devinées aux lueurs des voiles de brume.

Au sens propre, cela surprend, nous avons le souffle coupé par la splendeur de cette vision, tellement présente, mais cette liberté de perception ne dure que l' « éternité d'un instant » : la brume s'interpose à nouveau entre nous et cet aperçu fantastique.

Alors, une nouvelle fois privés de la vue, nous reconstituons intérieurement le spectacle: qu'avons-nous réellement perçu?

La mémoire exacerbe toutes nos sensations, tous nos sens: ces images nous imprègnent.

Dès lors, la confusion nous envahit : était-ce bien cet arbre, ce champ, ce sommet juste entrevus?

C'est dans nos cœurs plus que dans nos mémoires que sont tellement inscrits ce chemin, ce paysage...

Que l'on me permette d'utiliser cette évocation toute visuelle de la nature pour mieux aborder l'inexplicable, l'indicible beauté de l'expérience de la vie dans toute sa pureté. C'est, selon moi, la principale justification du son musical, du chant, de la poésie. La qualité du son (un éther ou une sorte de vapeur impalpable) est notre intérêt central, essentiel. Nous renonçons à qualiflier le style de musique que nous avons enregistrée: impressionniste? Symboliste? post-romantique? Pré-avant-gardiste?

Donner une réalité concrète à l'instant vague et éphémère: voilà une des grandes ambitions du mouvement créatif compris entre l'ancien style romantique et l'avant-gardisme.

Notre travail musical-pour cet enregistrement- prétend être une tentative d'atteinte de l'instant de musique pure, en cet espace où le jeu des notes se dissout et devient un son à l'état pur. Tout cela se produit en toute sérénité, en toute complicité avec TOUS les participants: autrement dit par un dosage fragile entre le « trop » ou le « trop-peu ».

Je remercie tout particulièrement Franck JAFFRÈS pour sa proposition consistant à faire voisiner les merveilles de Fauré et le Siegfried-Idyll du grand et héroïque Wagner. Ce dernier est considéré comme « l'amour et la haine » de la musique française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans « Idylle », Richard le Titan se penche sur l'enfance avec une infinie douceur, mais il avance : sa musique frôle la rupture avec le titanique.

Cette rupture c'est Fauré qui la réalise, qui l'effectue: heureuse et mystérieuse rencontre entre mondes et cultures...

Tout cela sous le ciel et la lumière de Normandie, sources de l'Impressionnisme, d'Art, de Musique...

Oswald Sallabberger

La « légèreté » et le « charme » français ? La « profondeur » et la « gravité » germaniques ? Des slogans non dénués de fondement mais trop facilement brandis, que cet enregistrement invite à relativiser. Au programme : la Suite symphonique *Pelléas et Mélisande*, imprégnée d'un ton de légende, de Gabriel Fauré ; puis, certaines de ses mélodies orchestrées, témoignages passionnants de la porosité des genres en pleine fièvre wagnérienne ; enfin, *Siegfried-Idyll* de Richard Wagner, sans doute la plus délicatement poétique de ses œuvres, loin de l'emphase de ses drames lyriques.

#### Au royaume d'Allemonde

Dès les années 1860, Gabriel Fauré se familiarisa avec les opéras de Wagner sous l'influence de son maître Saint-Saëns, avant de les voir représenter entre 1879 et 1882 à Cologne, Munich et Londres, et à Bayreuth en 1888 et 1896. Fauré fut certes l'un des rares français à résister dans son œuvre aux sortilèges du « vieux Klingsor » (comme disait Debussy), ce qui laissa penser à tort qu'il n'était pas wagnérien. Ses drolatiques *Souvenirs de Bayreuth*, composés avec André Messager, témoignent de sa connaissance du *Ring* comme de sa faculté à en tourner la grandeur en dérision. Il n'en reste pas moins vrai que certaines partitions de Fauré, ici ou là, laissent planer l'ombre de Wagner. Parmi elles, la musique de scène pour le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, pièce symboliste transposant à l'évidence le mythe de Tristan et Yseult, auquel Wagner avait donné une puissante incarnation en 1865.

Créé à Paris le 13 mai 1893 par la compagnie Lugné-Poe – marquée, comme tant d'autres, par la conception wagnérienne du théâtre – *Pelléas et Mélisande* fut repris à Londres, d'abord en français en 1895, puis en anglais trois ans plus tard. L'initiatrice de cette dernière production, la comédienne Mrs Patrick Campbell, proposa d'abord à Claude Debussy d'en composer la musique de scène. Ce qu'il refusa, travaillant à l'opéra qu'il allait tirer du drame de Maeterlinck en 1902. L'actrice se tourna alors vers Fauré, déjà connu dans la capitale anglaise pour y avoir donné quelques concerts. Le musicien accepta la proposition et composa sa partition en mai 1898. Puis, trop occupé pour en réaliser l'orchestration, destinée à une formation restreinte, il la confia à son élève Charles Kœchlin. Mi-juin, les deux musiciens se rendaient à Londres

pour assister aux répétitions de *Pelléas and Mélisande*, donné en première anglaise le 21 juin 1898 au Prince of Wales Theatre de Piccadilly. Le succès fut au rendez-vous, et Maeterlinck aux anges.

Dès cette période, Fauré forma une suite symphonique à partir de trois morceaux de sa partition, réorchestrés par ses soins pour une formation beaucoup plus large. S'inspirant du travail de Kœchlin, il ajouta des doublures instrumentales et s'attacha à souligner les lignes mélodiques : par son orchestration plus enveloppante, plus sombre et capiteuse, pour tout dire plus wagnérienne, sa musique gagna en densité et se rapprocha certainement de l'esprit du drame de Maeterlinck. Il faut noter d'ailleurs que la partition de Fauré usait de la technique du *Leitmotiv*, difficilement contournable depuis Wagner, consistant à associer des thèmes musicaux à des personnages ou des éléments de l'action.

Dans un tempo « Quasi adagio », le « Prélude » distille une « mélancolie lointaine » (Fauré) portée à son point culminant au deuxième tiers du morceau. Dans la conclusion, une note répétée se fait entendre au cor, menaçante : c'est Golaud, l'époux de Mélisande, qui rode. « La Fileuse » déploie un insouciant chant de hautbois sur des guirlandes de cordes, dont le mouvement perpétuel évoque le rouet de Mélisande. Toujours « Andantino quasi allegretto », un second thème confié aux cors présage cependant du drame à venir. La conclusion s'en trouvera dans le dernier morceau, la « Mort de Mélisande » : « Molto Adagio » d'une grandeur noble et recueillie, écho peut-être de la « Marche funèbre de Siegfried » du *Crépuscule des dieux* de Wagner, plus pudique certainement mais pas moins tragique.

Créée le 3 février 1901 aux Concerts Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard, la Suite d'orchestre de *Pelléas et Mélisande* sera plus tard augmentée de la célèbre « Sicilienne ». Issu d'une musique de scène inachevée, de 1893, pour un *Bourgeois gentilhomme*, ce morceau avait été rédigé par Fauré dès avril 1898 dans une version pour violoncelle et piano, peu avant d'illustrer le drame de Maeterlinck à Londres. Son succès au concert décida le compositeur, vers 1910, à l'incorporer à la Suite de *Pelléas et Mélisande*, sans retoucher d'ailleurs l'orchestration originale de Kœchlin. Dans le présent enregistrement, la *Mélisande's Song* est également insérée, qui prenait place dans la scène 1 de l'Acte III de la représentation londonienne. Sa musique annonce un motif repris dans la « Mort de Mélisande », déjà présent en filigrane dans « La Fileuse ». Composée sur les mots de la traduction anglaise de *Pelléas et Mélisande* par Mackail, cette

chanson s'avéra peu diffusable en France, ce qui amena Fauré en 1906 à en reprendre la musique dans la mélodie « Crénuscle » de son cycle (avec piano) *La Chanson d'Eve*. En 1936, Kœchlin publia la *Mélisande's Song* originale, dans une orchestration amplifiée (enregistrée ici).

#### L'INTIMISME EN GRAND

Caractéristique du tournant du siècle, le genre de la « mélodie orchestrée » répond à plusieurs ambitions : présenter un répertoire réputé aristocratique à un large public, faire briller les chanteurs hors de l'intimité du récital chant-piano, diversifier le répertoire des concerts symphoniques dans un contexte de concurrence des formations. Le musicologue Jean-Michel Nectoux précise : « Cette conception de la mélodie agrandie aux dimensions de l'orchestre comme une sorte de version «de luxe» d'une pièce admirée témoigne d'une naïveté au fond assez touchante ; mais affleure aussi à l'arrière plan [...] un débat de fond touchant à la hiérarchie des genres musicaux : jugée belle mais de trop chétives proportions, la mélodie serait supposée trouver en son orchestration une sorte de sanctification, pour participer désormais au «genre noble» par excellence : celui de la symphonie. »<sup>i</sup> En effet, après avoir été *orchestrés*, la mélodie et le *Lied* seront directement conçus *pour orchestre*, puis fusionneront avec la symphonie (chez Mahler, très clairement, ou en 1892 dans le *Poème de l'amour et de la mer* de Chausson, par exemple). Il faut également situer la vogue de la mélodie orchestrée dans le contexte du wagnérisme : celui-ci estompa en effet les frontières entre genres, laissant penser que la voix gagnait nécessairement à être soutenue par l'orchestre, et encourageant d'autre part l'irruption du vocal dans le champ symphonique.

Inutile d'en faire mystère : Fauré regardait avec méfiance l'élargissement et le transfert au concert de mélodies conçues pour un cadre musical intime. Début 1924, le compositeur Henri Büsser lui soumit l'orchestration qu'il avait réalisée d'*Automne*, *Notre amour*, *Après un rêve* et *Le Parfum impérissable*, pour une formation restreinte. « Tout ce que vous avez pris la peine d'écrire est parfait, répondit le vieux maître. Cependant je vous prie instamment de garder ce travail devers vous et de ne le confier qu'à notre amie Yvonne Gall. C'est *elle seule* que j'autorise à s'en servir, par admiration pour son talent et par amitié. Je suis vraiment ennemi de l'orchestre à l'égard de ces courtes pièces de chant. Elles y prennent une importance qu'elles n'ont

pas par elles-mêmes. »<sup>ii</sup> Le vœu de Fauré, qui mourut à la fin de l'année, ne fut pas respecté : ces orchestrations, puis bien d'autres, furent proposées par l'éditeur Hamelle. Mais il serait très excessif, aujourd'hui, de jeter sur elles un voile pudique au prétexte du respect du compositeur : ses mélodies, désormais bien connues, ne risquent plus de souffrir d'une image déformée. On aurait tort en outre de bouder le plaisir que procurent leurs orchestrations, généralement destinées à des formations de dimensions modestes, qui leur apportent de la couleur sans les entacher d'une grandeur inappropriée. Surtout, Fauré lui-même avait donné l'exemple en orchestrant quatre de ses mélodies : *Clair de lune*, *Les Roses d'Ispahan*, *Chanson du pêcheur* et *En prière*.

La première, de 1887, fut arrangée dès 1888 à la demande de Winnaretta Singer (future princesse de Polignac), et donnée dans cette nouvelle version le 28 avril de cette année avec le ténor Maurice Bagès, sous la direction de Gabriel Marie, lors d'un concert de la Société nationale de musique. L'effectif choisi par Fauré est assez original, en ce qu'il comprend, associé aux cordes avec sourdine, un quatuor à cordes solistes, qui recrée une forme d'intimité au sein même de l'orchestre. Notons qu'en 1919, le compositeur incorpora cette version de *Clair de lune* à sa comédie musicale *Masques et Bergamasques*. Non moins fameuse, la mélodie *Les Roses d'Ispahan*, de 1884, se prêtait parfaitement à l'orchestre, avec ses lignes pianistiques bien dessinées dont se détachent quelques motifs mélodiques. Très réussie, son adaptation fut réalisée en août 1891 à la demande du chef Édouard Colonne, qui ne fit que l'essayer en répétition. Sa création eut lieu le 23 février 1895, avec la soprano Jeanne Remacle et l'Orchestre des Concerts d'Harcourt dirigés par Gustave Doret, lors d'un concert de la Société nationale de musique. C'est sans doute dans le même contexte que Fauré orchestra la *Chanson du pêcheur* (sous-titrée *Lamento*), de 1872, créée dans sa nouvelle version le 27 novembre 1892 par Marcella Pregi, avec l'Orchestre Lamoureux sous la direction de son fondateur. Cette pièce trouve dans sa version symphonique un souffle opératique, certains passages ayant véritablement l'allure d'un récitatif accompagné.

L'orchestration du *Parfum impérissable* due à Henri Büsser fut créée le 4 janvier 1925, soit deux mois après le décès de Fauré, par Yvonne Gall et l'orchestre de l'Association artistique dirigé par Pierné. Celle de *Soir*, qui rend parfaitement l'arche tellement émouvante de cette mélodie, est due à Louis Aubert, et celle de *Mandoline* à Florent Schmitt ; ces deux musiciens, au tour-

nant du siècle, avaient été les élèves de Fauré en composition au Conservatoire. Quant à la célèbre *Élégie* pour violoncelle, créée en public le 15 décembre 1883 lors d'un concert de la Société nationale de musique, son ton tragique et encore postromantique profite largement de l'orchestration qu'en réalisa Fauré vers 1896. Elle fut donnée dans cette nouvelle version le 7 avril 1897, salle Érard, avec Louis Hasselmans, probablement sous la direction du compositeur.

« À sa Cosima par son Richard »

Par son calme et sa luminosité, son effectif restreint et seulement instrumental, *Siegfried-Idyll* constitue une exception dans le catalogue de Richard Wagner. Le musicien composa cette partition en novembre-décembre 1870, en guise de cadeau d'anniversaire à celle qu'il avait épousée quelques mois auparavant, Cosima, la fille de Franz Liszt. L'œuvre célébrait également la naissance de leur fils Siegfried en juin 1869, et marquait tout simplement le bonheur conjugal que les époux avaient trouvé, enfin, après les premières années tourmentées de leur union. Composée puis répétée en secret, *Siegfried-Idyll* fut créée sous la direction de Wagner le 25 décembre 1870, lendemain du 33<sup>e</sup> anniversaire de Cosima, par quinze musiciens placés dans l'escalier de la villa qu'habitait le couple à Tribschen, au sud de Lucerne – Nietzsche, un intime des Wagner à l'époque, était présent. Cosima rapporta dans son journal : « À mon réveil, mon oreille perçoit un son qui enflé peu à peu ; impossible de me croire encore dans mes rêves, de la musique retentit, et quelle musique ! Lorsqu'elle s'est éteinte, Richard entre dans ma chambre avec les cinq enfants et me tend la partition de *l'Hommage symphonique d'anniversaire* – je suis en larmes et avec moi toute la maison ; Richard avait placé son orchestre dans l'escalier, consacrant ainsi notre Tribschen à jamais ! *L'Idylle de Tribschen*, c'est ainsi que l'œuvre s'intitule. [...] Je comprends maintenant le travail secret de Richard ». Rejouée à nouveau dans cette journée, la partition fut également donnée l'année suivante à Mannheim, avec vingt-huit cordes : sans doute l'effectif que souhaitait Wagner, les huit cordes de la création n'étant dû qu'à l'exigüité de l'escalier de Tribschen. Le musicien évoqua plus tard son souhait d'écrire un arrangement pour grand orchestre de *Siegfried-Idyll*, mais ne le réalisa jamais. C'est probablement en mars 1877 que l'œuvre trouva son titre définitif. Quelques mois après, la décision fut prise de la faire publier, pour des motifs pécuniaires, en dépit de son caractère privé : « Le trésor mystérieux va devenir le bien de tous, puisse la joie que les hommes y prendront

être aussi grande que le sacrifice que je leur fais ! », écrivit Cosima dans son journal. Musique instrumentale pure, *Siegfried-Idyll* n'en est pas moins reliée à la production opératique de Wagner : elle utilise plusieurs des *Leitmotive* présents dans le III<sup>e</sup> Acte de l'opéra *Siegfried*, auquel Wagner travaillait alors, et les met en dialogue avec d'autres thèmes, notamment une berceuse esquissée par le compositeur en 1868. On le comprend, il s'agit d'une partition au contenu « codé », en témoigne l'inscription très allusive portée en tête de son manuscrit : « *Tribschén Idylle* avec chant d'oiseau de Fidi [diminutif de Siegfried] et aube orange, présentés comme vœux d'anniversaire symphoniques à sa Cosima par son Richard, 1870 », références au *Leitmotiv* de l'Oiseau et à la lumière qui baignait la chambre du petit Siegfried à Tribschén. Par son expression intensément romantique mais rayonnante, ainsi que par sa brièveté, *Siegfried-Idyll* forme une excellente introduction à l'univers musical wagnérien, pour ceux que les longs opéras effraient (ou que la « ferblanterie » de leurs légendes repousse !) Il est possible en outre d'y voir une préfiguration des « symphonies en un mouvement » que Wagner souhaita composer après la création de son *Parsifal* en 1882, mais que la mort l'empêcha d'entreprendre.

Nicolas Southo

<sup>i</sup> Jean-Michel Nectoux, « Réflexions sur la mélodie avec orchestre : Liszt, Duparc, Debussy, Fauré et quelques autres », dans « *L'esprit français* » et la musique en Europe. *Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique*, éd. M. Biget-Mainfroy et R. Schmusch, Hildesheim, Olms, 2007, p. 700.

<sup>ii</sup> Gabriel Fauré, *Correspondance*, présentée et annotée par J.-M. Nectoux, Paris, Flammarion, 1980, p. 332.

On pourrait volontiers imaginer que sa solidité physique et son énergie débordante lui viennent de son Tyrol natal. Que son parcours de musicien est presque une évidence puisqu'il est autrichien et voisin du salzbourgeois Mozart. Que son aisance dans le répertoire germanique tient de l'atavisme. Il serait pourtant bien réducteur de résumer Oswald Sallabberger à de simples clichés. Car le chef a depuis longtemps quitté les montagnes d'Innsbruck pour choisir une contrée sans frontière, celle de la passion musicale et de son partage.

C'est bien ce qui frappe lorsqu'on le rencontre ou qu'on le voit diriger. Cette générosité à l'égard de ceux qui l'entourent, instrumentistes de l'orchestre ou public. Sans doute a-t-il subi l'influence bienfaisante de Leonard Bernstein, l'un de ses maîtres ? Ou bien souhaite-t-il simplement transmettre le bonheur rencontré auprès des grands chefs qu'il a côtoyés, les Sándor Végh, Pierre Boulez, Claudio Abbado ou Michael Gielen ?

Qu'importe. Oswald Sallabberger vit la musique comme une communion et cela lui a permis de se distinguer à de nombreuses reprises. En recevant le prix de la Fondation Herbert von Karajan (en 1993) qui récompense les jeunes chefs d'orchestre. Ou en effectuant à vingt ans sa première grande tournée à l'étranger en se produisant notamment au Carnegie Hall de New York avec l'Orchestre de Chambre autrichien. Cela n'est qu'un début. Il enchaîne ensuite les productions au Festival de Salzbourg, à l'Opéra de Berlin (*Lulu*), à Vienne (*Thomas Chatterton* de Matthias Pintscher), à Linz (*Fidelio*) à Lucerne et Munich (*Così fan tutte*) ou à Bâle (*Pelléas et Mélisande*). La liste n'est pas exhaustive. Elle serait très longue. Ce qu'il faut retenir, c'est l'ouverture d'un chef dont la curiosité inextinguible emprunte tous les chemins, du répertoire classique et romantique à la musique contemporaine.

De 1998 à 2010 il le fait à la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Rouen en tant que directeur musical. Une décennie lui ayant permis de refonder totalement la phalange grâce à un projet ambitieux dont le rayonnement dépasse sa région d'adoption et le conduit sur les grandes scènes de France et d'Europe.

Mais la route ne s'arrête pas là, même si Oswald Sallabberger peut s'enorgueillir d'avoir renoué avec la grande tradition wagnérienne en dirigeant de nouvelles productions de *Tannhäuser*,

*Tristan et Isolde*, *La Walkyrie* ou *Le Vaisseau fantôme* (à Pleyel en 2007).

ZZT  
300

Le chef regarde devant lui, encore ...

A partir de juillet 2010, Oswald Sallabberger continue à travailler en tant que « chef fondateur de l'Orchestre de l'Opéra de Rouen » : il dirige la musique de Beethoven (*Missa Solemnis*, *Fidelio* et musique symphonique) sur plusieurs années, ainsi que les nouvelles productions de *Jenufa* de Janácek et de l'opéra participatif *Ne criez pas au loup* à Rouen.

Au Festival « Styriarte » à Graz (Autriche), il est invité régulièrement avec les Symphonies de F. Schmidt et C. Franck et la nouvelle production de *Carmina Burana*. Oswald Sallabberger est nommé « chef en résidence » du Festival « Aspekte » à Salzbourg et du Festival de Pâques au Tyrol. Il est chef invité au Festival Kurt Weill à Dessau (la ville de naissance du Bauhaus). Enfin il aura l'honneur de diriger l'Ensemble Modern de Francfort lors du concert de gala donné à l'occasion de la remise du prix Siemens à Munich en juin prochain.

Et entre deux concerts symphoniques, entre deux opéras, Oswald Sallabberger échange volontiers sa baguette de chef contre l'archet de son violon, dont il ne s'est jamais séparé. Particulièrement attaché à l'instrument qui lui a donné l'amour de la musique, il joue régulièrement de la musique de chambre de Haydn, Beethoven, Franck, Schoenberg, Honegger et les *Kafka Fragments* de Kurtág (DVD en live chez Mic Mac Music).

Si son emploi du temps est particulièrement chargé, si les succès tapissent son parcours, Oswald Sallabberger n'oublie pas un projet qui lui est cher et qu'il n'a de cesse de développer. Celui de La Maison illuminée, par lequel il souhaite élargir le public de la musique classique, autant vers les enfants des milieux défavorisés que vers le monde des entreprises. Une idée née de la conviction que l'accès à l'émotion musicale peut améliorer le bien être et la vie de chacun, quel que soit le contexte. Une preuve supplémentaire de la dimension humaniste de la démarche artistique du chef.

[www.oswaldsallabberger.com](http://www.oswaldsallabberger.com)

## ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE ROUEN HAUTE-NORMANDIE

L'Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie, fondé en 1998 par le chef autrichien Oswald Sallabberger, est désormais placé sous l'autorité de son nouveau directeur musical, Luciano Acocella. Formation de type Mozart, l'Orchestre, composé de quarante instrumentistes, est souvent renforcé par des musiciens supplémentaires qui enrichissent par leur investissement fréquent et régulier l'esprit d'ouverture et de curiosité qui le caractérise. Il explore ainsi un spectre très large du répertoire lyrique et symphonique, du baroque aux créations contemporaines. Fidèle aux spécificités de son effectif, il s'est aussi donné pour mission l'interprétation du répertoire classique sur instruments à cordes en boyau et archets classiques, souvent complétés par des parties de trompettes et timbales sur instruments adaptés. Sa programmation privilégie le développement individuel de ses artistes qui ont régulièrement l'occasion de jouer en solistes et en chambristes. Cette flexibilité et cette polyvalence sont fertilisées par les nombreux chefs invités qui viennent chaque saison le nourrir. L'Orchestre se produit fréquemment dans sa région, tant au Théâtre des Arts de Rouen qu'à l'occasion de tournées, mais son identité forte et affirmée rayonne également au-delà des frontières normandes. Ses concerts dans des salles prestigieuses telles que la Cité de la Musique, la Salle Pleyel, l'Opéra Comique à Paris, ou encore à Luxembourg, Hanovre, Bruges, Bruxelles, La Havane et New York mettent en évidence sur la scène internationale son souci d'échange, de diversité et sa singularité d'approche des différents styles musicaux.

## KARINE DESHAYES, MEZZO-SOPRANO

Karine Deshayes intègre le Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans la classe de Mireille Alcantara, après avoir obtenu une licence en musicologie à l'Université de Paris Sorbonne. Elle entre dans la troupe de l'Opéra de Lyon, où elle participe à la création mondiale du *Premier Cercle* de Gilbert Amy et interprète Rosina du *Barbier de Séville*. Elle chante la Seconde Dame de *La Flûte enchantée* au Capitole de Toulouse, à l'Opéra national de Paris et au Festival de Salzbourg, le rôle-titre de *La Cenerentola* à Bordeaux et à l'Opéra de Nantes-Angers, Mercedes (*Carmen*) aux Chorégies d'Orange, Irène (*Tamerlano*) à Lille et

ZZT  
300

au Théâtre des Champs-Elysées, Zerlina (*Don Giovanni*) à Toulouse et à Monte-Carlo, Béatrice (*Béatrice et Bénédict*) à l'Opéra National du Rhin, Preziosilla (*La Force du destin*) à Avignon. Elle fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York dans le rôle de Siebel (*Faust*). Plus récemment, elle chante Krista (*L'Affaire Makropoulos*), Dorabella (*Così fan tutte*) et *La Cenerentola* à l'Opéra national de Paris, Rosina à Nancy, Nicklausse (*Les Contes d'Hoffmann*) et le rôle-titre de *La Périchole* à Toulouse, Adalgisa (*Norma*) à Saint Etienne, Sesto (*La Clémence de Titus*), Romeo (*Les Capulet et les Montaigu*) et *La Cenerentola* à Avignon, Poppée (*Le Couronnement de Poppée*) à Bordeaux, Roméo à Tours, Urbain (*Les Huguenots*) au Teatro Real de Madrid, Siebel (*Faust*) au Liceu de Barcelone. Elle fait ses débuts dans le rôle-titre de *La Dame du lac* à l'Opéra national de Paris et aborde le rôle de Charlotte (*Werther*) à l'Opéra national de Lyon. Karine Deshayes se produit également en concert et en oratorio sous la direction de Marc Soustrot, Myung-Whun Chung, Louis Langrée, Emmanuel Krivine et en récital accompagnée par la pianiste Hélène Lucas. Elle a remporté le premier prix du concours des Voix d'or 2001 et du concours des Voix Nouvelles 2002 et la même année elle est finaliste du concours Operalia Placido Domingo. Nominée aux Victoires de la Musique classique 2002 et 2010, elle obtient la Victoire de la musique, catégorie artiste lyrique, en 2011. Elle a enregistré des mélodies de Gabriel Fauré et *La Bonne chanson*, du même compositeur.

Projets : Urbain (*Les Huguenots*) à Strasbourg, Rosina à l'Opéra national de Paris.

#### FRANÇOIS SALQUE, VIOLONCELLE

François Salque est aujourd'hui reconnu comme l'un des musiciens les plus remarquables de sa génération. Sa profondeur musicale et son éclectisme en ont fait une personnalité incontournable du monde du violoncelle et de la musique de chambre. Diplômé de l'université Yale et du Conservatoire de Paris, François Salque est très jeune primé dans les plus grands concours internationaux (Genève, Tchaïkovski, Munich, Rostropovitch, Rose...). « La sensibilité et la noblesse de son jeu » alliées à « un charisme et une virtuosité exceptionnelle » (Pierre Boulez) lui permet de remporter pas moins de 10 premiers prix et autant de prix spéciaux. Il compte parmi ses maîtres, János Starker, Paul Tortelier, Philippe Muller et Michel Strauss. Ses concerts l'ont déjà mené dans plus de soixante pays et il s'est produit en soliste avec des formations telles que l'Orchestre de la Radio de Munich, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Monte-Carlo,

ZZT  
300

l' Orchestre de Chambre de Moscou, la Camerata de Saint-Pétersbourg, le Baltic Chamber Orchestra ainsi que de nombreux orchestres français. Ses disques en soliste et en musique de chambre en compagnie de Vincent Peirani, Paul Meyer, Emmanuel Pahud, Eric Le Sage ou Alexandre Tharaud, ont été largement acclamés par la presse (Diapasons d' Or de l'année, Chocs du Monde de la Musique, 10 de Répertoire, « Élu Citizen jazz », Prix de l'Académie Charles Cros, Chocs de Classica, Victoires de la Musique, Palme d'Or de la BBC ...). François Salque signe également sept disques remarqués avec le quatuor Ysaÿe dont il a été pendant cinq ans le violoncelliste. Son engagement pour la musique de notre temps lui ont valu de nombreuses dédicaces, notamment de Thierry Escaich, Bruno Mantovani, Karol Beffa, Krystof Maratka, Jean-François Zygel, Nicolas Bacri. Il est également à l'origine de plusieurs créations, mêlant inspirations contemporaines et musiques traditionnelles.

#### 4. Chanson de Mélisande

Les trois sœurs aveugles  
Sont enfermées dans une cale.  
Dans les ténèbres, leurs lampes  
Luisent comme de l'or.

Dans l'escalier de la tour  
Les sœurs sont montées.  
Sept jours elles y attendent  
Et les lampes brûlent toujours.

Quel espoir ? dit la première,  
En se penchant sur la flamme :  
J'entends brûler nos lampes ;  
Ah, s'il venait encore !

Espérez! dit la seconde :  
Est-ce l'éclat des lampes  
Ou le bruit de pas feutrés ?  
C'est le prince dans l'escalier !

Mais la plus sainte  
Se retourne :  
Oh, plus jamais d'espoir désormais !  
Nos lampes se sont éteintes...

#### 6. Soir (Albert Samain)

Voici que les jardins de la nuit vont fleurir.  
Les lignes, les couleurs, les sons deviennent vagues ;  
Voir ! le dernier rayon agonise à tes bagues.  
Ma sœur, n'entends-tu pas quelque chose mourir ?

Mets sur mon front tes mains fraîches comme une eau pure,  
Mets sur mes yeux tes mains douces comme des fleurs ;  
Et que mon âme où vit le goût secret des pleurs  
Soit comme un lys fidèle et pâle à ta ceinture !

C'est la pitié qui pose ainsi son doigt sur nous,  
Et tout ce que la terre a de soupirs qui montent.  
Il semble qu'à mon cœur enivré le racontent  
Tes yeux levés au ciel, si tristes et si doux !

#### 4. Melisande's Song

The King's three blind daughters  
Sit locked in a hold.  
In the darkness their lamps  
Make a glimmer of gold.

Up the stair of the turret  
The sisters are gone.  
Seven days they wait there  
And the lamps they burn on.

What hope? Says the first  
And leans o'er the flame.  
I hear our lamps burning;  
O yet! If he came!

Hope! Says the second:  
Was that the lamps' flare  
Or a sound of low footsteps?  
The Prince on the stair!

But the holiest sister  
She turns her about:  
O no hope now for ever!  
Our lamps are gone out.

#### 6. Evening (Soir)

Now the gardens of the night are about to blossom.  
Lines, colours, sounds grow indistinct;  
See! The final ray is agonising on your rings.  
My sister, can you not hear something die?

Place on my brow your hands cool as pure water;  
Place on my eyes your hands soft as flowers;  
And let my soul, where the secret taste of tears resides,  
Be like a lily, faithful and pale, at your waist!

It is Pity that thus lays his finger on us,  
And all the sighs the earth contains that rise.  
It seems that my enraptured heart is told so  
By your eyes raised heavenwards, so sad and gentle!

## 7. Les Roses d'Ispahan (Leconte de Lisle)

Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse,  
 Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger  
 Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce,  
 Ô blanche Leïlah ! que ton souffle léger.

Ta lèvre est de corail et ton rire léger  
 Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce.  
 Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger,  
 Mieux que l'oiseau qui chante au bord d'un nid de mousse.

Ô Leïlah ! depuis que de leur vol léger  
 Tous les baisers ont fui de ta lèvre si douce  
 Il n'est plus de parfum dans le pâle oranger,  
 Ni de céleste arôme aux roses dans leur mousse.

Oh ! que ton jeune amour ce papillon léger  
 Revienne vers mon cœur d'une aile prompte et douce,  
 Et qu'il parfume encor la fleur de l'oranger,  
 Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse !

## 8. Clair de Lune

Votre âme est un paysage choisi  
 Que vont charmant masques et bergamasques  
 Jouant du luth et dansant et quasi  
 Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur,  
 L'amour vainqueur et la vie opportune  
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,  
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

## 7. The Roses of Isfahan (Leconte de Lisle)

The roses of Isfahan in their mossy sheath,  
 The jasmines of Mosul, the flowers of the orange tree,  
 Have a fragrance less fresh, a scent less sweet,  
 O pale Leila, than your soft breath.

Your lips are of coral, and your light laughter  
 Sounds lovelier and gentler than running water,  
 Lovelier than the joyous wind that rocks the orange tree,  
 Lovelier than the bird that sings by a mossy nest.

O Leila, since in their airy flight  
 All kisses have fled your lips so sweet,  
 There is no fragrance in the pale orange tree,  
 No celestial scent in the roses amid the moss.

Oh may your young love, that nimble butterfly,  
 Return to my heart on swift and gentle wing,  
 And perfume once more the blossom on the orange tree,  
 The roses of Isfahan in their mossy sheath!

## 8. Moonlight

Your soul is a chosen landscape  
 That is beguiled by maskers and bergamaskers  
 Playing the lute and dancing, and almost  
 Sad beneath their fanciful disguises.

As they sing in the minor mode  
 Of all-conquering love and the convivial life,  
 They seem not to believe in their happiness  
 And their song mingles with the moonlight,

The calm moonlight, sad and lovely,  
 That makes the birds in the trees dream  
 And draws sobs of ecstasy from the fountains,  
 The tall slender fountains amid the marble statues.

## 9. Le Parfum impérissable (Leconte de Lisle)

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor,  
 De son âme odorante a rempli goutte à goutte  
 La fiole d'argile ou de cristal ou d'or,  
 Sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute.

Les fleuves et la mer inonteraient en vain  
 Ce sanctuaire étroit qui la tint enfermée :  
 Il garde en se brisant son arôme divin,  
 Et sa poussière heureuse en reste parfumée.

Puisque par la blessure ouverte de mon cœur  
 Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur,  
 Inexprimable amour, qui m'enflammais pour elle !

Qu'il lui soit pardonné, que mon mal soit béni !  
 Par delà l'heure humaine et le temps infini  
 Mon cœur est embaumé d'une odeur immortelle !

## 10. Mandoline

Les donneurs de sérénades  
 Et les belles écoutieuses  
 Echangent des propos fades  
 Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,  
 Et c'est l'éternel Clitandre,  
 Et c'est Damis qui pour mainte  
 Cruelle fait maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,  
 Leurs longues robes à queues,  
 Leur élégance, leur joie  
 Et leurs molles ombres bleues

Tourbillonnent dans l'extase  
 D'une lune rose et grise,  
 Et la mandoline jase  
 Parmi les frissons de brise.

## 9. The Imperishable Perfume (Leconte de Lisle)

When that flower of the sun, the rose of Lahore,  
 From its fragrant soul has filled, drop by drop,  
 The phial of clay or crystal or gold,  
 On the burning sand it may all be poured out.

The rivers and the sea may flood in vain  
 That cramped sanctuary which confined it:  
 Even when shattered, it keeps its celestial aroma,  
 And its happy dust retains the perfume.

Since through the open wound of my heart  
 You flow likewise, O heavenly liquid,  
 Inexpressible love which inflamed me for her,

May she be pardoned, may my pain be blessed!  
 Beyond the hours of man and endless time  
 My heart is scented with immortal fragrance!

## 10. Mandolin

The serenaders  
 And their fair listeners  
 Exchange insipid remarks  
 Beneath the singing boughs.

There is Tyrcis and Amyntas  
 And that old bore Clitander,  
 And Damis, who for many a cruel fair  
 Invents many a tender verse.

Their short silk doublets,  
 Their long trailing gowns,  
 Their elegance, their joy  
 And their soft blue shadows

Whirl in the ecstasy  
 Of a pink and grey moon,  
 And the mandolin babbles  
 Amid the quiverings of the breeze.

11. Lamento (Chanson du pêcheur)

Ma belle amie est morte  
Je pleurerai toujours,  
Sous la tombe elle emporte  
Mon âme et mes amours,  
Dans le ciel sans m'attendre  
Elle s'en retourna  
L'ange qui l'emmena  
Ne voulut pas me prendre,  
Que mon sort est amer.  
Ah ! sans amour, sans amour  
S'en aller sur la mer.

La blanche créature  
Est couchée au cercueil  
Comme dans la nature  
Tout ma paraît en deuil.  
La colombe oubliée  
Pleure et songe à l'absent ;  
Mon âme pleure et sent  
Qu'elle est dépareillée  
Que mon sort est amer !  
Ah ! sans amour, sans amour  
S'en aller sur la mer.

Sur moi la nuit immense  
Plane comme un linceul  
Je chante ma romance  
Que le ciel entend seul  
Ah ! comme elle était belle  
Et combien je l'aimais !  
Je n'aimerai jamais  
Une femme autant qu'elle,  
Que mon sort est amer !  
Ah sans amour, sans amour  
S'en aller sur la mer !

11. Lamento (Song of the Fisherman)

My lovely companion is dead,  
I will weep for evermore;  
To the grave she bears  
My soul and my love.  
Without waiting for me  
She has returned to heaven;  
The angel who led her away  
Would not take me.  
How bitter is my fate!  
Ah, to go to sea without a love!

The white creature  
Lies in her coffin.  
Ah, how everything in nature  
Seems to me in mourning!  
The forsaken dove  
Weeps and thinks of her absent mate;  
My soul weeps and feels  
Deprived of its companion.  
How bitter is my fate!  
Ah, to go to sea without a love!

Over me the vast night  
Spreads like a shroud.  
I sing my song  
Which only heaven can hear.  
Ah, how beautiful she was,  
And how I loved her!  
I shall never love  
A woman as much as I loved her.  
How bitter is my fate!  
Ah, to go to sea without a love!

ZZT  
300



ZZT  
300

RW

P

## A POETIC FIGURE OF SOUND

---

Do you know that special moment that can occur when you're out for a walk in the country, just after a storm?

Remember how impatient you were as you waited for the moment when the sheets of mist clear, between the storm and the fine weather!

Let's imagine . . . we're walking along a path we've known since childhood, always the same yet so different each time.

In the opacity of the fog, we are guided by memory: This is where such and such a thing should be, here a bend, there an object, a landscape, and so on.

Suddenly the curtain vanishes at a specific place. Then our gaze gets its bearings and enables us to discern, in this setting suddenly revealed to us, an admirable view of a beautiful tree, a sweeping panorama, a distant peak.

This astonishing situation brings out and highlights afresh new colours we could only guess at from the glimmers that penetrated the veils of mist.

We are surprised, in the strict sense of the word, we are stunned by the splendour of the vision, so powerfully present; but this freedom of perception lasts no more than 'the eternity of an instant': the mist once more comes between us and the fantastic scene we have glimpsed.

So, deprived of sight once again, we reconstruct the spectacle in our mind's eye: what did we really perceive?

Memory heightens all our sensations, all our senses: these images impregnate us.

And now confusion sweeps through us: was it really that tree, that field, that peak that we just caught sight of?

It is in our hearts, more than in our memories, that the path, the landscape are so vividly engraved . . .

I hope I may be allowed to use this entirely visual evocation of nature as a way of approaching the inexplicable, inexpressible beauty of the experience of life in all its purity. This is, in my opinion, the principal justification for the sound of music, of song, of poetry. The quality of sound (an ether or a sort of impalpable vapour) is our central, essential interest. We give up trying to categorise the style of music we have recorded: Impressionist? Symbolist? Post-

Romantic? Pre-avant-garde?

To give a concrete reality to the vague, ephemeral instant: that is one of the great ambitions of the creative movement that comes between the old Romantic style and avant-gardism.

Our musical task – for this recording – was to attempt to attain the instant of pure music, that space where the playing of the notes dissolves and becomes pure sound. That can happen in an atmosphere of total serenity, of total complicity between all the participants: in other words, through a fragile balance between ‘too much’ and ‘too little’.

I would particularly like to thank Franck Jaffrè's for suggesting we should juxtapose the wonders of Fauré and the *Siegfried-Idyll* of the great and heroic Wagner, with whom late nineteenth-century French music nourished a ‘love-hate’ relationship. In his *Idyll*, Richard the Titan turns his attention to childhood with infinite gentleness, but he moves forward: his music very nearly breaks altogether with the titanic. That break is achieved here by Fauré: a happy and mysterious encounter between worlds and cultures.

And all of this beneath the skies and in the light of Normandy, the source of Impressionism, of Art, of Music . . .

Oswald Sallabberger

French ‘lightness’ and ‘charm’? Germanic ‘profundity’ and ‘gravity’? These are catchphrases not without a grain of truth but all too easily brandished, which this recording invites us to place in the proper perspective. On the programme: Gabriel Fauré’s symphonic suite *Pelléas et Mélisande*, steeped in a tone of legend; then a selection of the same composer’s *mélodies* in orchestral guise, a fascinating testimony to the porosity of genres when Wagner fever was at its height; and finally the *Siegfried-Idyll* of Richard Wagner, probably the most delicately poetic of his works, far removed from the bombast of his music dramas.

#### In the kingdom of Allemande

As early as the 1860s, Fauré had an opportunity to familiarise himself with the operas of Wagner under the influence of his teacher Saint-Saëns, before seeing them performed in Cologne, Munich and London between 1879 and 1882, and at Bayreuth in 1888 and 1896. To be sure, Fauré was one of the few Frenchmen to resist the charms of ‘old Klingsor’ (as Debussy called him) in his compositions, which gave the misleading impression that he was not a Wagnerian. But his comical *Souvenirs de Bayreuth*, composed jointly with André Messager, bears witness both to his knowledge of the *Ring* and to his capacity for mocking its grandeur. However, it is none the less true that Wagner’s shadow occasionally looms over certain works by Fauré. Among them is his incidental music for Maeterlinck’s *Pelléas et Mélisande*, a symbolist play that rather obviously transposes the myth of Tristan and Iseult which Wagner had brought so powerfully to life in 1865.

Premiered in Paris on 13 May 1893 by the Lugné-Poe company – which was influenced, like so many others, by Wagner’s conception of theatre – *Pelléas et Mélisande* was subsequently staged in London, initially in French in 1895, then in English three years later. The moving spirit behind the latter production, the actress Mrs Patrick Campbell, initially asked Claude Debussy to compose the incidental music. But he declined, since he was working on the opera he was finally to extract from Maeterlinck’s drama in 1902. She then turned to Fauré, who was already known in the British capital, having given a number of concerts there. He accepted the proposal and composed his score in May 1898. Then, too busy to take care of the orchestration, which

was intended for a small ensemble, he gave the task to his pupil Charles Kœchlin. In mid-June the two musicians went to London to attend the rehearsals for *Pelléas et Mélisande*, which had its first performance in English at the Prince of Wales Theatre in Piccadilly on 21 June 1898. The production was a success, and Maeterlinck was in seventh heaven.

At this stage, Fauré already derived a symphonic suite from three pieces in his score, re-orchestrated by himself for much larger forces. Basing his version on Kœchlin's work, he added instrumental doublings and took care to bring out the melodic lines: with this more enveloping orchestration, darker and more intoxicating – in fact, more Wagnerian – his music gained in density and certainly came closer to the spirit of Maeterlinck's drama. It is also worthy of note that Fauré's score made use of the technique of the leitmotif, difficult to avoid after Wagner, which consists in associating musical themes with characters or elements of the action.

The *Prélude*, marked Quasi Adagio, distils a 'distant melancholy' (Fauré) that reaches its climax in the second third of the piece. In the conclusion, a menacing repeated note is heard on the horn: this is Golaud, Mélisande's husband, on the prowl. The *Fileuse* (The spinner) deploys a carefree oboe melody over repeated string figuration, whose perpetual motion evokes Mélisande's spinning-wheel. However, a second theme assigned to the horns, still in the same tempo, Andantino quasi Allegretto, presages the drama to come. Its conclusion is to be found in the last piece, *La Mort de Mélisande* (Mélisande's death): a Molto Adagio of noble, restrained grandeur, perhaps an echo of Siegfried's Funeral March from Wagner's *Götterdämmerung*, more discreet, certainly, but no less tragic.

Premiered at the Concerts Lamoureux under the direction of Camille Chevillard on 3 February 1901, the orchestral suite from *Pelléas et Mélisande* was later enlarged by the inclusion of the celebrated *Sicilienne*. Originally written in 1893 for an unfinished project of incidental music to Molière's play *Le Bourgeois gentilhomme*, it had been arranged by Fauré for cello and piano in April 1898 shortly before being pressed into service to illustrate Maeterlinck's drama in London. Its success in the concert hall prompted the composer to incorporate it in the *Pelléas et Mélisande* suite, without retouching Kœchlin's original orchestration. In the present recording, Mélisande's Song is also inserted. This was sung in Act III, Scene 1 in the London performances. Its music announces a motif reused in *La Mort de Mélisande* and already hinted at in the *Fileuse*. Set to the words of John William Mackail's English translation of *Pelléas et Mélisande*,

the song turned out to be difficult to exploit in France, which led Fauré to reuse the music in 1906 in the song *Crépuscule* from his cycle (with piano) *La Chanson d'Ève*. In 1936, Kœchlin published the original *Mélisande's Song* in an expanded orchestration (recorded here).

#### Intimacy on a larger scale

Characteristic of the turn of the twentieth century, the genre of 'orchestrated *mélodie*' aimed to fulfil several ambitions: to present a repertoire generally reckoned as reserved for aristocratic salons to a wider public, to allow singers to show their paces outside the intimate atmosphere of the recital for voice and piano, and to diversify the repertoire of symphonic concerts at a time when several orchestras were in competition with one another. The musicologist Jean-Michel Nectoux observes: 'This conception of the *mélodie* blown up to orchestral dimensions like a sort of "de luxe" version of an admired piece demonstrates a naïveté that is, in the end, rather touching; but there also lurks in the background here . . . a fundamental debate concerning the hierarchy of the musical genres: deemed beautiful but too scantly proportioned, the song was supposed to attain a sort of sanctification in its orchestration, enabling it henceforth to play its part in the "noble genre" par excellence – that of the symphony.'<sup>1</sup> Indeed, after having been *orchestrated*, the *mélodie* and the lied were to be directly conceived *for orchestra*, then to merge with the symphony (in Mahler, very clearly, or in Chausson's *Poème de l'amour et de la mer* of 1892, for instance). One must also situate the vogue for the orchestrated song in the context of Wagnerism, which blurred the frontiers between genres, giving the impression that the voice necessarily gained something from orchestral support, while conversely encouraging the irruption of the vocal into the symphonic domain.

There is no point in concealing the fact: Fauré was suspicious of the idea of enlarging and transferring to the concert environment songs originally conceived for a more intimate setting. Early in 1924, the composer Henri Büsser submitted to the composer his arrangements with small orchestra of *Automne*, *Notre amour*, *Après un rêve* and *Le Parfum impérissable*. 'Everything that you have taken the trouble to write is perfect', replied his old teacher. 'Nevertheless, I earnestly urge you to keep this work in your own possession and entrust it only to our friend Yvonne Gall. I authorise *her alone* to make use of it, out of admiration for her talent and friendship for her. I really am an opponent of the orchestra when it comes to

these short vocal pieces. It makes them take on an importance they don't have in themselves.<sup>ii</sup> After Fauré died at the end of the year, his wishes were not respected: these orchestrations, followed by a considerable number of others, were offered to performers by the publisher Hamelle. But it would be going much too far today to draw a discreet veil over them on the pretext of respecting the composer's views: his now well-known songs are no longer at any risk of suffering from a distorted image. And we would be wrong to disdain the pleasure to be obtained from their orchestrations, generally scored for modestly sized ensembles, which add a touch of colour without sullying them with inappropriate excess weight. Above all, Fauré himself set the example by orchestrating four of his *mélodies*: *Clair de lune*, *Les Roses d'Ispahan*, *Chanson du pêcheur*, and *En prière*.

The first of these, written in 1887, was arranged as early as 1888 at the request of Winnaretta Singer (the future Princesse de Polignac), and performed in this new version on 28 April of the same year with the tenor Maurice Bagès, under the direction of Gabriel Marie, at a concert of the Société Nationale de Musique. The scoring chosen by Fauré is fairly original, insofar as it includes, combined with muted strings, a solo string quartet, which recreates a form of intimacy within the orchestra itself. It is worth mentioning that in 1919 the composer incorporated this version of *Clair de lune* in his 'comédie musicale' *Masques et Bergamasques*. The no less famous *Les Roses d'Ispahan* (1884) lends itself perfectly to orchestral treatment, with its clear-cut piano lines from which a few melodic motifs stand out. This extremely skilful adaptation was made in August 1891 at the request of the conductor Édouard Colonne, who only had it played through in rehearsal. It had its first public performance on 23 February 1895, with the soprano Jeanne Remacle and the Orchestre des Concerts d'Harcourt conducted by Gustave Doret at a concert of the Société Nationale de Musique. It was probably in the same context that Fauré orchestrated his *Chanson du pêcheur* (subtitled *Lamento*) of 1872, premiered in its new version on 27 November 1892 by Marcella Pregi, with the Orchestra Lamoureux under the direction of its founder. This piece takes on an operatic sweep in its orchestral guise, with certain passages genuinely akin to accompanied recitative.

Henri Büsser's orchestration of *Le Parfum impérissable* was given its first performance on 4 January 1925, two months after Fauré's death, by Yvonne Gall and the Orchestre de l'Association Artistique conducted by Gabriel Pierné. The orchestration of *Soir*, which perfectly renders the

moving arch of this *mélodie*, is by Louis Aubert, and that of *Mandoline* by Florent Schmitt; both these musicians had been composition pupils of Fauré's at the Conservatoire around the turn of the century. As to the celebrated *Élégie* for cello, given its first public hearing on 15 December 1883 at a concert of the Société Nationale de Musique, its tragic, still post-Romantic tone benefits greatly from the orchestration Fauré made around 1896. It was given in this new version in the Salle Érard on 7 April 1897, with Louis Hasselmans as soloist and probably under the direction of the composer.

'... to his Cosima by her Richard'

In its calm and luminosity, its modest and entirely instrumental scoring, the *Siegfried-Idyll* constitutes an exception in the catalogue of Richard Wagner. He composed the work in November–December 1870 as a birthday gift to his bride of a few months, Cosima, the daughter of Franz Liszt. It also celebrated the birth of their son Siegfried in June 1869, and quite simply underlined the conjugal happiness the couple had finally found after the first tormented years of their union.

Composed and rehearsed in secret, the *Siegfried-Idyll* was first performed on 25 December 1870, the day after Cosima's thirty-third birthday, with Wagner conducting fifteen musicians standing on the stairs of the villa where the couple were then living, in Tribschen, south of Lucerne. Nietzsche, a close friend of the Wagners at the time, was present at the scene. Cosima recorded in her diary: 'When I woke up I heard a sound, it grew even louder, I could no longer imagine myself in a dream, music was sounding, and what music! After it had died away, R[ichard] came to me with the five children and put into my hands the score of his "Symphonic Birthday Greeting". I was in tears, but so, too, was the whole household; R. had set up his orchestra on the stairs and thus consecrated our Tribschen forever! *The Tribschen Idyll*, thus the work is called. . . . Now at last I understood all R.'s working in secret.' Replayed twice more on the same day, the score was also given in Mannheim the following year with twenty-eight strings: these were probably the forces Wagner wanted, the eight strings of the premiere being due merely to the narrowness of the staircase at Tribschen. The composer later expressed a wish to make an arrangement of *Siegfried-Idyll* for large orchestra, but he never did so. It was probably

in March 1877 that the work was given its final title. A few months later, it was decided to publish it, for purely pecuniary reasons, in spite of its private character: ‘The secret treasure is to become public property – may the pleasure others take in it match the sacrifice I am making!’, Cosima wrote in her diary.

Pure instrumental music though it is, *Siegfried-Idyll* is still linked with Wagner’s operatic output: it employs several of the leitmotifs from Act III of the opera *Siegfried*, on which he was working at the time, and places them in dialogue with other themes, notably a lullaby sketched by the composer in 1868. It is, then, a score with a ‘coded’ content, as is shown by the highly allusive words inscribed at the head of the manuscript: ‘*Tribeschen Idyll* with Fidi’s [a diminutive of Siegfried] Bird-song and Orange Sunrise, presented as a symphonic birthday greeting to his Cosima by her Richard, 1870’ – these are references to the Bird leitmotif and to the light that bathed little Siegfried’s bedroom in Tribeschen. With its intensely Romantic yet radiant expressiveness and its brevity, *Siegfried-Idyll* forms an excellent introduction to the Wagnerian universe for those scared off by the length of the operas (or repelled by the clunky paraphernalia of their associated legends!). Moreover, it is possible to see in it a prefiguration of the ‘symphonies in one movement’ that Wagner wished to compose after the premiere of *Parsifal* in 1882, but which death prevented him from undertaking.

Nicolas Southon

<sup>i</sup> Jean-Michel Nectoux, ‘Réflexions sur la mélodie avec orchestre: Liszt, Duparc, Debussy, Fauré et quelques autres’ in M. Biget-Mainfroy and R. Schmusch (eds.), *‘L’esprit français’ et la musique en Europe. Émergence, influence et limites d’une doctrine esthétique* (Hildesheim: Olms, 2007), p.700.

<sup>ii</sup> J.-M. Nectoux (ed.), *Gabriel Fauré, Correspondance* (Paris: Flammarion, 1980), p.332.

One might easily imagine that his solid physique and his boundless energy come from his native Tyrol. That his career as a musician was almost a foregone conclusion, since he is Austrian and a neighbour of Mozart the Salzburger. That his ease in the Austro-German repertoire is a matter of atavism. But it would be all too simplistic to reduce Oswald Sallabberger to a set of simple clichés. For this conductor has long since left the mountains of Innsbruck to choose a land without frontiers, that of the passion for making and sharing music.

And that is precisely what is striking when one meets him or sees him conducting. That generosity towards those around him, orchestral musicians or audience. Could it be due to the benign influence of Leonard Bernstein, one of his mentors? Or does he simply wish to pass on the happiness he has derived from the great conductors he has frequented, the likes of Sándor Végh, Pierre Boulez, Claudio Abbado and Michael Gielen?

Whatever the explanation may be, Oswald Sallabberger lives music like a communion, and that fact has allowed him to distinguish himself many times over. By winning (in 1993) the prize of the Herbert von Karajan Foundation, which is awarded to young conductors. Or by making his first big foreign tour at the age of just twenty, appearing notably at Carnegie Hall in New York with the Austrian Chamber Orchestra. And that was only a start. He went on to conduct productions at the Salzburg Festival, the Staatsoper Berlin (*Lulu*), and in Vienna (Matthias Pintscher's *Thomas Chatterton*), Linz (*Fidelio*), Lucerne and Munich (*Così fan tutte*), and Basel (*Pelléas et Mélisande*). The list is not exhaustive. It would be very long. What it shows is the open-mindedness of a conductor whose unquenchable curiosity explores every path, from the Classical and Romantic repertoires to contemporary music.

From 1998 to 2010 his exploring was done at the head of the Orchestre de l'Opéra de Rouen as its music director. A decade that enabled him entirely to rebuild the orchestra by implementing an ambitious project whose influence went far beyond his adopted region and took him to the major musical centres of France and Europe.

But the road doesn't stop there, even if Oswald Sallabberger can already pride himself on having renewed the great Wagnerian tradition by conducting new productions of *Tannhäuser*, *Tristan*

und *Isolde*, *Die Walküre*, and *Der fliegende Holländer* (at the Salle Pleyel in 2007).

The conductor is still looking to the future . . .

From July 2010 onwards, Oswald Sallabberger continues to perform in Rouen as ‘founding conductor of the Orchestre de l’Opéra de Rouen’: he will conduct a Beethoven cycle (*Missa Solemnis*, *Fidelio*, and orchestral music) over several years, as well as new productions of Janácek’s *Jenufa* and the opera with audience participation *Ne criez pas au loup*.

He is a regular guest at the Styriarte Festival in Graz (Austria), with the symphonies of Franz Schmidt and César Franck and a new production of *Carmina Burana*. Oswald Sallabberger has been appointed ‘conductor in residence’ of the Aspekte Festival in Salzburg and the Tyrol Easter Festival. He is a guest conductor at the Kurt Weill Festival in Dessau (birthplace of the Bauhaus movement). Finally, next June he will have the honour of conducting the Ensemble Modern of Frankfurt at the gala concert given at the awards ceremony for the Ernst von Siemens Music Prize in Munich.

And between two symphony concerts, between two operas, Oswald Sallabberger gladly exchanges his conductor’s baton for the bow of his violin, the instrument that first made him love music, which he has never parted with. He regularly plays chamber music by Haydn, Beethoven, Franck, Schoenberg, Honegger, and Kurtág’s *Kafka Fragments* (live DVD on Mic Mac Music).

Although his schedule is particularly busy, although his career path is studded with successes, Oswald Sallabberger does not forget a project dear to his heart which he is constantly developing, *La Maison illuminée* (The lighted house), by means of which he wishes to broaden the audience for classical music, reaching out both to children from deprived backgrounds and to the world of business. An idea born of the conviction that access to musical emotion can improve the wellbeing and the lives of each of us, whatever the context, and further proof of the humanist dimension that informs this conductor’s artistic approach.

## ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE ROUEN HAUTE-NORMANDIE

The Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie, founded in 1998 by the Austrian conductor Oswald Sallabberger, is now placed under the authority of its new music director, Luciano Acocella. A 'Mozart orchestra' consisting of forty instrumentalists, it is often reinforced by supplementary musicians whose frequent and regular investment further enriches the inquisitive, open-minded spirit that characterises the group. As a result it is able to explore a very wide range of operatic and symphonic repertoire, from the Baroque to premieres of contemporary works. True to the specificities of its performing forces, it has also set itself the mission of interpreting the Classical repertoire with gut strings and Classical bows, often complemented by trumpet and drum parts played on the appropriate period instruments. Its programmes encourage the individual development of its artists, who are regularly given the opportunity to play as soloists and chamber musicians. This flexibility and versatility interact in a fertile manner with the numerous guest conductors who perform with the orchestra in the course of each season. The orchestra frequently appears in its region, both at the Théâtre des Arts in Rouen and on tour, but its strong and clearly defined identity also makes itself felt beyond the borders of Normandy. Its concerts in such prestigious venues as the Cité de la Musique, the Salle Pleyel and the Opéra Comique in Paris, as well as Luxembourg, Hanover, Bruges, Brussels, Havana and New York, showcase on the international scene its concern for exchange and diversity and its unique approach to the different styles of music.

## KARINE DESHAYES, MEZZO-SOPRANO

Karine Deshayes entered the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris (class of Mireille Alcantara) after obtaining a bachelor's degree in musicology at the University of Paris (Sorbonne). She subsequently joined the company at the Opéra de Lyon, where she participated in the world premiere of Gilbert Amy's *Le Premier Cercle* and sang Rosina in *Il barbiere di Siviglia*. Later roles included Second Lady (*Die Zauberflöte*) at the Théâtre du Capitole de Toulouse, the Opéra National de Paris, and the Salzburg Festival; the title role in *La Cenerentola* at the Grand Théâtre de Bordeaux and the Opéra de Nantes-Angers; Mercédès (*Carmen*) at the

ZZT  
300

Chorégies d'Orange; Irene (*Tamerlano*) in Lille and at the Théâtre des Champs-Élysées; Zerlina (*Don Giovanni*) in Toulouse and Monte Carlo; Béatrice (*Béatrice et Bénédict*) at the Opéra National du Rhin; and Preziosilla (*La forza del destino*) in Avignon. She made her debut at the Metropolitan Opera, New York in the role of Siébel (*Faust*). More recently, she has sung Krista (*The Makropulos Case*), Dorabella (*Così fan tutte*), and Cenerentola at the Opéra National de Paris; Rosina in Nancy, Nicklausse (*Les Contes d'Hoffmann*) and the title role in *La Périchole* in Toulouse; Adalgisa (*Norma*) in Saint-Étienne; Sesto (*La clemenza di Tito*), Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*), and Cenerentola in Avignon; Poppea (*L'incoronazione di Poppea*) in Bordeaux; Romeo in Tours; Urbain (*Les Huguenots*) at the Teatro Real in Madrid; and Siébel at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona. She made her debut in the title role of *La donna del lago* at the Opéra National de Paris and sang her first Charlotte (*Werther*) at the Opéra National de Lyon.

Karine Deshayes also appears in concert and oratorio repertoire under such conductors as Marc Soustrot, Myung-Whun Chung, Louis Langrée and Emmanuel Krivine, and in recital accompanied by the pianist Hélène Lucas. She won first prize in the Voix d'Or competition in 2001 and Voix Nouvelles competition in 2002, and in the latter year was also a finalist in the Plácido Domingo Operalia competition. After receiving nominations for the Victoires de la Musique Classique in 2002 and 2010, she won the Victoire de la Musique for opera singer of the year in 2011. Her recordings include a recital of *mélodies* by Gabriel Fauré and the same composer's cycle *La Bonne Chanson*.

Her future projects include Urbain (*Les Huguenots*) in Strasbourg and Rosina at the Opéra National de Paris.

#### FRANÇOIS SALQUE, CELLO

François Salque is today regarded as one of the most remarkable musicians of his generation. His profound musicality and his eclecticism make him a key personality in the world of the cello and chamber music. A graduate of Yale University and the Paris Conservatoire (CNSM), François Salque began winning prizes in the leading international competitions (Geneva, Tchaikovsky, Munich, Rostropovich, Leonard Rose) at a very early age. 'The sensitivity and nobility of his playing' combined with 'exceptional charisma and virtuosity' (Pierre Boulez) enabled him to win no fewer than ten first prizes and the same number of special prizes. Among his

teachers were János Starker, Paul Tortelier, Philippe Muller, and Michel Strauss.

His concert career has already taken him to more than sixty countries, and he has appeared as a soloist with such formations as the Munich Radio Orchestra, the Orchestre de la Suisse Romande, the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, the Moscow Chamber Orchestra, the St Petersburg Camerata, the Baltic Chamber Orchestra, and numerous French orchestras. His solo and chamber recordings in the company of Vincent Peirani, Paul Meyer, Emmanuel Pahud, Eric Le Sage and Alexandre Tharaud have been widely acclaimed by the press (*Diapason d'Or de l'année*, *Choc du Monde de la Musique*, *10 de Répertoire*, *Élu Citizen Jazz*, *Prix de l'Académie Charles Cros*, *Choc de Classica*, *Victoire de la Musique*, *BBC Music Magazine Choice*). François Salque also made seven well-reviewed discs with the Quatuor Ysayé whose cellist he was for five years. His commitment to the music of our time has earned him many dedications, notably from Thierry Escaich, Bruno Mantovani, Karol Beffa, Krystof Maratka, Jean-François Zygel, and Nicolas Bacri. He has also devised several original creative programmes, combining contemporary inspirations and traditional musics.

ZZT  
300

# ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE ROUEN HAUTE-NORMANDIE

ZZT  
300

<b>Direction</b>	<b>Altos</b>	<b>Clarinettes</b>
Oswald Sallabberger	Patrick Dussart	Naoko Yoshimura
<b>Mezzo-soprano</b>	Stéphanie Lalizet	Matthieu Stefanus
Karine Deshayes	Cédric Rousseau	
<b>Violoncelle</b>	Thierry Corbier	<b>Bassons</b>
François Salque	Mathilde Ricque	Batiste Arcaix
<b>Premiers violons</b>	<b>Violoncelles</b>	Médéric Debacq
Jane Peters	Florent Audibert	<b>Cors</b>
Pascale Thiébaux	Anaël Rousseau	Pierre-Olivier Goll
Elena Pease	Thibault Leroy	Éric Lemardeley
Marc Lemaire	Jacques Perez	Jean Seleskovitch
Etienne Hotellier	<b>Contrebasses</b>	Sébastien Rocca
Alice Hotellier	Gwendal Etrillard	<b>Trompettes</b>
Hélène Bordeaux	Baptiste Andrieu	Franck Paque
Luc Marie Aguera	Daniel Romero	Patrice Antonangelo
Matilda Daiu	<b>Flûtes</b>	<b>Timbales</b>
<b>Seconds violons</b>	Jean-Christophe Falala	Philippe Bajard
Téona Kharadze	Kouchyar Shahroudi	<b>Harpe</b>
Tristan Benveniste	<b>Hautbois</b>	Iris Torossian
Laurent Soler	Jérôme Laborde	
Nathalie Demarest	Fabrice Rousson	
Elena Chesneau		
Zorica Stanojevic Di Domenico		
Reine Collet		



ZZT  
300

ENREGISTRÉ DU 18 AU 22 JUILLET 2011 À L'OPÉRA DE ROUEN HAUTE-NORMANDIE

PRISE DE SON : FRANCK JAFFRÈS & ALBAN MORAUD

DIRECTION ARTISTIQUE, MONTAGE ET PRODUCTION : FRANCK JAFFRÈS

ASSISTANT D'ÉDITION : VIRGILE HERMELIN

TRADUCTION : CHARLES JOHNSTON

ARTWORK BY ELEMENT-S

PHOTO COUVERTURE, SYLVAIN GRIPOIX - GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

This is an

ou~~t~~here

Production

**outhere**

**Outhere** is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues *Æon*, *Alpha*, *Fuga Libera*, *Outnote*, *Phi*, *Ramée*, *Ricercar* and *Zig-Zag Territoires*. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

## The labels of the Outhere Group:



Full catalogue  
available here

*At the cutting edge  
of contemporary  
and medieval music*



Full catalogue  
available here

*The most acclaimed  
and elegant Baroque label*



Full catalogue  
available here

*30 years of discovery  
of ancient and baroque  
repertoires with star performers*



Full catalogue  
available here

*A new look at modern jazz*



*Gems, simply gems*



Full catalogue  
available here

*Philippe Herreweghe's  
own label*



Full catalogue  
available here

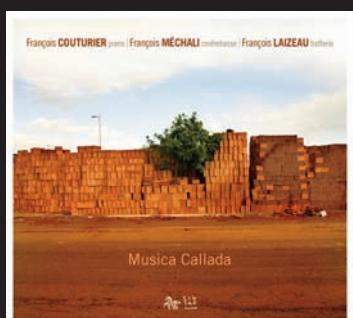
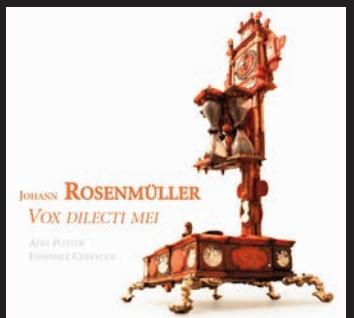
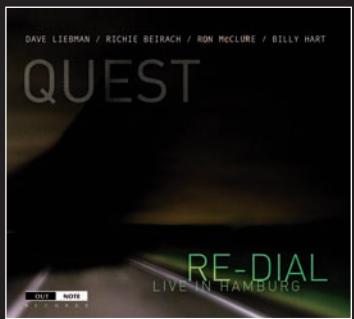
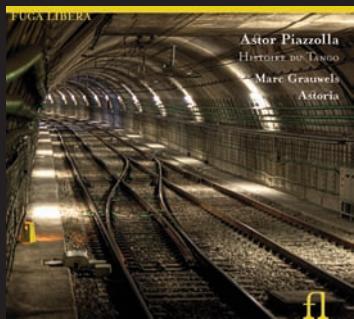
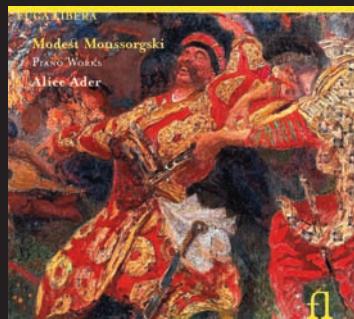
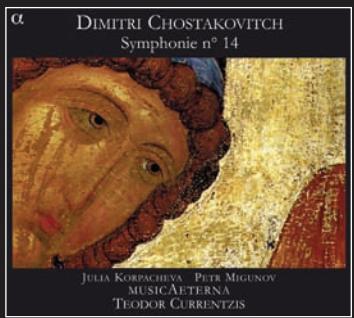
*Discovering  
new French talents*



Full catalogue  
available here

*From Bach to the future...*

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)

outthere

- IDOL -  
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE