

**13.02.** 2019 20:00  
Salle de Musique de Chambre  
Mercredi / Mittwoch / Wednesday  
**Rising stars**

**Anaïs Gaudemard** harpe

«Rising stars» – ECHO European Concert Hall Organisation  
Nominated by Cité de la musique – Philharmonie de Paris and the  
Calouste Gulbenkian Foundation Lisbon  
With the support of the Culture Programme of the European Union.

Ce concert est enregistré par radio 100,7 et sera diffusé  
le 10 mars 2019.



**BATIPART**



EUROPEAN  
CONCERT HALL  
ORGANISATION

Co-funded by the  
European Union



Creative  
Europe  
MEDIA

Classical Futures.eu



**Elias Parish Alvars** (1808–1849)

*Introduction & Variations sur des thèmes de Norma de Bellini* (1836)

**Gabriel Fauré** (1845–1924)

*Impromptu op. 86* (1904)

**Claude Debussy** (1862–1918)

*Suite bergamasque L 175 N° 3: Clair de lune* pour piano (1888–1905)

*Deux Arabesques: N° 1* (1890/91)

**Henriette Renié** (1875–1956)

*Légende* (1904)

37'

—

**Albert Zabel** (1834–1910)

*La Source op. 23* (1897)

**Camille Pépin** (1990)

*Nighthawks* for harp solo after the picture from Edward Hopper  
(création luxembourgeoise) (2018)

**Michaïl Ivanovitch Glinka** (1804–1857)

*L'Alouette* (arr. pour harpe Mily Balakirev)

**Bedřich Smetana** (1824–1884)

*Má vlast (Ma Patrie / Mein Vaterland) N° 2: Vltava (La Moldau /  
Die Moldau)* (arr. pour harpe Hanus Trnecek) (1874)

32'

# De Schnaarchert



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

# L'élaboration du répertoire idiomatique de la harpe : un chemin tracé par la virtuosité

Constance Luzzati

## **Les harpistes romantiques, créateurs d'un répertoire idiomatique**

Les pièces composées par des harpistes virtuoses ont largement contribué à étendre le répertoire de l'instrument et à développer une écriture profondément idiomatique. L'arpège – qui, d'après Jean-Jacques Rousseau « vient du mot *arpa*, à cause que c'est du jeu de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'arpègement » – est le geste qui domine cette écriture. Si quelques harpistes particulièrement agiles ont déjà fait évoluer le répertoire de l'instrument au 18<sup>e</sup> siècle, c'est avec l'invention du nouveau mécanisme inventé par le luthier Érard au début du 19<sup>e</sup> siècle qu'un tournant décisif est pris : le double mouvement des pédales de la harpe permet l'accès à toutes les tonalités et harmonies, à la condition de développer une virtuosité tant pédestre que digitale. L'un des premiers harpistes qui tire pleinement profit de cette nouvelle harpe est Elias Parish Alvars (1808–1849), virtuose issu d'une famille juive portugaise installée à Londres. Il fut l'un des plus remarquables harpistes de son temps, admiré par ses contemporains, dont Berlioz, qui en fait un portrait particulièrement élogieux : « *J'ai fait la connaissance à Dresde du prodigieux harpiste Parish-Alvars. Il arrivait de Vienne. C'est le Liszt de la harpe ! On ne se figure pas tout ce qu'il est parvenu à produire d'effets gracieux ou énergiques, de traits originaux, de sonorités inouïes, avec son instrument si borné sous certains rapports. L'avantage inhérent aux nouvelles harpes de pouvoir, au moyen du double mouvement des pédales, accorder deux cordes à l'unisson lui a donné l'idée de combinaisons qui, à les voir écrites, paraissent absolument inexécutables.* »

La tradition instrumentale dont Albert Zabel est issu est double, son professeur berlinois, Louis Grimm, ayant bénéficié à la fois de l'enseignement de Parish Alvars et de celui du compositeur, interprète et pédagogue Alphonse Hasselmans. Professeur au Conservatoire de Paris dans les années 1900, ce dernier fut également le mentor d'Henriette Renié, l'une des rares interprètes féminines à suivre les classes de composition, harmonie et fugue au Conservatoire de Paris. *La Source* de Zabel fait écho à *La Source* d'Hasselmans dont elle reprend exactement le geste, fait de grandes cascades descendantes qui découlent d'un thème énoncé dans l'aigu, et sont amplifiées par la profondeur des octaves graves.

Si son écriture n'est pas particulièrement novatrice, elle est en revanche parfaitement idiomatique et adaptée à la harpe : **la fluidité qui émane de cette pièce est tant celle de l'eau qui y est figurée, que celle du rapport entre l'interprète et son instrument, qui ne présente pas d'obstacle à surmonter.** Henriette Renié, en revanche, renouvelle l'écriture pour harpe en puisant dans *Les Elfes* de Leconte de Lisle une atmosphère fantastique presque narrative, qui est également caractéristique de sa *Ballade fantastique*, de sa *Danse des lutins* et du troisième mouvement de son *Concerto*.

Elle développe des enchaînements harmoniques aussi hardis que les chromatismes réalisés par les pédales le permettent, et ce dès le thème initial, dont l'autre caractéristique majeure est le registre, inhabituellement grave, conférant à l'ensemble une couleur sombre inouïe à la harpe. Par ailleurs, elle utilise les arpèges pour développer la puissance sonore de l'instrument, qui se fait presque orchestral, et non pas pour en souligner le caractère éthéré, développant paradoxalement une écriture plus « virile » que celle élaborée par ses prédécesseurs.

### **Transcription, paraphrase et variations : l'apogée de la virtuosité**

Depuis les tout débuts de la harpe à pédales au 18<sup>e</sup> siècle, il est d'usage d'adapter des pièces écrites pour d'autres instruments. Madame de Genlis, l'une des plus fameuses harpistes de l'époque, affirme que « toutes les pièces de clavecin peuvent se jouer sur la



Henriette Renié jouant de sa harpe Érard,  
Gabrielle Debillement-Chardon (1899)

harpe ». La tradition du rapt de répertoire perdue, et l'on joue aujourd'hui volontiers certaines pièces pour piano de Debussy, qui avait pourtant généreusement composé pour l'instrument. Il n'est nul besoin de changer une seule note au *Clair de lune* de la *Suite bergamasque* et à l'*Arabesque N° 1*, qui, interprétés à la harpe, ne sont pas à proprement parler des transcriptions. Son timbre perlé et résonant s'adapte fort bien au diatonisme et aux arpegges égrenés par l'écriture de piano très « harpistique » de ces deux pièces.

Les trois grandes fantaisies et variations virtuoses de Parish Alvars, du pianiste et compositeur Balakirev sur la mélodie *L'Alouette (Zhavaronok)* de Glinka, et du harpiste Hanus Trneczek sur *La Moldau (Vltava)*, extraite du poème symphonique *Má vlast (Ma Patrie)* de Smetana, relèvent d'une toute autre logique. Comme Liszt auquel il est comparé par Berlioz, Parish Alvars s'adonne à l'écriture de transcriptions, paraphrases, fantaisies et variations sur des thèmes d'opéra, de Rossini (*Moïse*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*), Weber (*Obéron*) ou ici Bellini (*Norma*).

**Le lyrisme de la musique vocale imprègne son esthétique**, y compris dans ses compositions exemptes de référence à la voix, où la main droite portant les thèmes semble avoir été composée pour une soprano, tandis que la gauche figure un tapis orchestral de cordes.

Dans les *Variations sur des thèmes de Norma de Bellini*, une large *Introduction* précède l'exposé du thème du duo entre Norma et Pollione « *In mia man alfin tu sei* », dans la troisième scène du deuxième acte, qui est suivi de variations faisant entendre à foison les figures de vélocité les plus courantes que sont les gammes et les arpèges. L'originalité de ces variations réside, plus que dans leur virtuosité, d'une part dans l'utilisation des sons harmoniques qui teintent une variation entière, d'autre part dans les courbes instrumentales qui transposent à la perfection l'expression vocale du bel canto. La pièce se termine par un finale *Allegro* qui reprend celui, enlevé, de la première scène de l'acte, le duo « *Si fino all'ore estreme* » entre Adalgisa et Norma. Il est brièvement varié par des glissements d'harmonies chromatiques audacieux, qui nécessitent une virtuosité du jeu des pédales particulièrement innovante.

*L'Alouette* est une transcription pour harpe qui s'éloigne peu de la grande paraphrase pour piano de Balakirev, dont l'écriture se rapproche tantôt des *Nocturnes* de Chopin, tant dans la façon dont la mélodie est accompagnée que dans les grands traits cadentiels qui s'y insèrent, tantôt des grandes œuvres de virtuosité de Liszt, notamment lorsque le thème se love au cœur de variations qui tournoient à son grave autant qu'à son aigu, comme si l'interprète avait trois mains. L'œuvre n'est donc pas une transcription de la mélodie de Glinka – qui a fréquenté et soutenu le jeune Balakirev à la fin de son existence –, mais une nouvelle composition à partir de celle-ci. La mélodie « *Zhavoronok* » était simple, la voix évoquant le vent qui porte une chanson mélancolique, elle était accompagnée par un piano en accords, les strophes séparées par quelques gazouillis pianistiques peu démonstratifs. La virtuosité de l'adaptation de Balakirev souligne autant la métaphore du vent qui emporte avec force la mélodie initiale que l'image de l'oiseau. La pièce composée par le harpiste Trneczek sur la célèbre évocation du fleuve traversant la patrie magnifiée par Smetana





Elias Parish Alvars en 1839, lithographie de Josef Kriehuber

relève de la même logique, à ceci près que c'est l'eau et non plus le vent qui est imaginativement convoquée par la vélocité. L'œuvre suit le cours de la Moldau, un affluent de l'Elbe, dont les menues sources se rejoignent au sein d'un motif aquatique qui prend de plus en plus d'ampleur, traversant la campagne tchèque jusqu'à son entrée majestueuse à Prague. Particulièrement brillante et virtuose, la pièce témoigne tout autant des grandes qualités d'interprète de Trneczek que de son admiration pour le fondateur de l'identité tchèque en musique que fut Smetana, dont les opéras *La Fiancée vendue* et *Rouslan et Ludmila* lui ont également inspiré d'impressionnantes fantaisies.

### **Développements du répertoire original**

Le répertoire de l'instrument n'est pas entièrement le fait de harpistes compositeurs ou transpositeurs : si les œuvres originales de compositeurs non harpistes sont relativement rares au 18<sup>e</sup> siècle, nombre de compositeurs ont été séduits depuis Fauré, et ont permis au répertoire de se déployer au-delà de la variation ou de l'évocation de la nature. C'est déjà le cas du *Solo* de Carl Philipp Emanuel Bach, ou du *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart, qui sont cependant des œuvres exceptionnelles et non représentatives

du répertoire du 18<sup>e</sup> siècle. Gabriel Fauré ouvre le bal des compositeurs français non harpistes qui ont fondé le socle du répertoire de l'instrument dans les années 1900. La même année (1904), Gabriel Fauré compose un *Impromptu* et Claude Debussy ses *Danse sacrée et danse profane* pour harpe et quatuor à cordes, avant de revenir à l'instrument dans sa *Sonate pour flûte, alto et harpe* (1916). Ils sont suivis par Maurice Ravel en 1905, qui dédie une *Introduction et Allegro* à un septuor comportant une partie de harpe soliste. En 1906, c'est Florent Schmitt qui expérimente la musique de chambre avec harpe, dans un *Andante et scherzo* accompagné par un quatuor à cordes, formation reprise par Caplet deux ans plus tard lorsqu'il commence la *Légende* qui deviendra le *Conte fantastique*. Une dizaine d'années plus tard, Gabriel Fauré clôt cette éphémère floraison de très belles œuvres pour harpe, avec une pièce soliste intitulée *Une châtelaine en sa tour* (1918), presque contemporaine de l'*Impromptu* d'Albert Roussel (1919).

**La paternité de l'*Impromptu* de Fauré fut cependant discutée, car son écriture est si harpistique que certains musicologues ont envisagé que le harpiste Hasselmans ait mis la main à la pâte...** À moins que Fauré n'ait été conseillé par la fille de ce dernier, la pianiste Marguerite, sa muse et confidente depuis 1901, susceptible d'avoir concouru à l'inspiration de ces grandes variations sur un riche mais bref thème d'accords, aussi expressives et sensibles que virtuoses.

Le répertoire pour harpe connaît depuis une cinquantaine d'année une nouvelle apogée : la *Sequenza* (1963) de Berio est la première grande pièce renouvelant profondément l'écriture pour l'instrument, qui depuis lors suscite de nouvelles œuvres par des compositeurs majeurs issus de toutes les esthétiques. Celle de la jeune compositrice Camille Pépin puise ses racines dans l'art pictural et la danse, chez Debussy, Reich, Adams, ainsi que dans l'enseignement de ses mentors, parmi lesquels Thierry Escaich et Guillaume Connesson. Comme ces derniers, elle soigne le lien entretenu entre la création et le public. Son écriture, souvent diatonique, s'adapte sans difficulté aux contraintes de la harpe.



Gabriel Fauré

La virtuosité qui est exigée de l'interprète est d'une nature particulière, plus intérieure que digitale : les boucles mélodiques et rythmiques qui constituent le ferment de son langage requièrent une extrême concentration, tant leur caractère hypnotique est susceptible d'absorber l'interprète autant que les auditeurs. *Nighthawks* a été composé à l'attention d'Anaïs Gaudemard, d'après le tableau éponyme d'Edward Hopper. La pièce est conçue comme un voyage au cœur de ce tableau réaliste de 1942. La

musique livre l'interprétation fine que la compositrice fait de la toile, où deux univers attirent l'œil du spectateur : celui, obscur, de la rue, et celui, vivement éclairé au néon, de l'intérieur du bar. Celui-ci n'offre aucune porte de sortie aux personnages, dont se dégage une impression de solitude opaque, malgré la lumière crue dans laquelle ils se tiennent. Camille Pépin met ici en relation les différents moments de la pièce avec les espaces et composantes du tableau.

*Constance Luzzati est harpiste et musicologue, titulaire de premiers prix de concours internationaux, d'un doctorat, et de six prix du CNSMD de Paris. Elle partage son temps entre concerts, enseignement de la culture musicale en conservatoire et conférences.*

# Nighthawks

Camille Pépin (2018)

*Nighthawks* est une œuvre pour harpe solo. Lorsqu'Anaïs Gaudemard, créatrice et dédicataire de la pièce, m'a demandé d'écrire cette œuvre, elle souhaitait l'intégrer à un programme sur le thème des oiseaux. J'ai immédiatement pensé à l'œuvre *Nighthawks* (1942) – ou Oiseaux de nuit – du peintre réaliste américain Edward Hopper (1882–1967). Inspirée par cette œuvre, j'ai conçu la pièce d'un seul tenant comme un voyage au cœur de ce tableau.

Hopper y projette un « instantané » de la vie quotidienne américaine. La scène se déroule à une heure avancée de la nuit et plusieurs atmosphères s'en dégagent. En effet, l'œil est à la fois attiré par cette rue sombre, déserte, et immaculée d'un centre-ville américain ; intrigué par la situation figée des quatre personnages à l'intérieur d'un *diner* aux couleurs vives ; et hypnotisé par l'éclat de l'immense vitrine du bar. Contrastante avec l'obscurité de la rue, la lumière de cette vitre éclairée au néon est saisissante. Elle sépare ainsi les deux ambiances du tableau. La vue du spectateur à travers elle se fait de l'extérieur vers l'intérieur du bar. L'absence de porte de sortie donne l'impression que les personnages sont isolés et leur solitude est encore renforcée par cette vitre qui entoure la scène éclairée – comme s'ils étaient « sous cloche ». À l'intérieur du *diner*, un homme vu de dos mange ; un couple se tient côte à côte (l'homme fume ; la femme est vêtue de rouge) ; un serveur s'affaire. Nous ne savons rien d'eux. Que font-ils à une heure si tardive ? Où se trouve la sortie ? De quoi discutent-ils ? Se connaissent-ils ?



Camille Pépin  
photo: Natacha Colmez

J'ai voulu concevoir musicalement cette scène du point de vue du spectateur, comme si nous étions happés, aspirés à l'intérieur même du tableau.

L'introduction – *Mystérieux, sombre* – fait entendre les douze coups de minuit et nous plonge dans l'obscurité de cette rue typiquement américaine. De cette atmosphère nocturne naît un chant étrange – presque « ouaté » avec les sons xylophoniques – comme si nous ne pouvions l'entendre distinctement à travers la vitre lumineuse qui sépare la rue et le bar.

Happés par cette lumière vive, nous passons à travers la vitrine et rentrons progressivement à l'intérieur du *diner* au moyen d'une boucle hypnotique répétée inlassablement, comme si nous rentrions dans un état de transe – *Hypnotique*. C'est la tension sous-jacente de cette situation figée des personnages que j'ai voulu représenter dans le passage central – *Rythmique et pulsé*.

Puis, nous sortons de cette sensation d'hypnose en repassant à travers la vitre du bar et retrouvons l'atmosphère nocturne de cette rue déserte et immaculée – *Hypnotique – Mystérieux*.

# Originale und Bearbeitungen: Musik für Harfe

Silke Leopold

Die Harfe ist eines der ältesten Musikinstrumente der menschlichen Zivilisation. Seit dem dritten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung belegt, stammen die frühesten bildlichen Darstellungen aus der Zeit um 2500 vor Christi. Ägyptische Wandmalereien und Marmorstatuetten von den griechischen Inseln belegen die Verbreitung des Instruments, das sich so gut zur Begleitung von Gesang eignete, in den unterschiedlichen Kulturen des Mittelmeerraums. Auch in der biblischen und der klassischen Antike spielte die Harfe immer wieder eine prominente Rolle. David, der zum König gesalbte Hirtenjunge, linderte mit seinem Harfenspiel die düsteren Stimmungen seines Königs Saul und wurde so zum Urvater aller Musiktherapie. Ob allerdings die biblische «kinnor», Davids Instrument, tatsächlich eine Harfe oder nicht vielmehr eine Leier war, ist inzwischen umstritten – was freilich nichts daran ändert, dass König David in der christlichen Kunst des Abendlandes über die Jahrhunderte hinweg mit der Harfe dargestellt wurde.

Seit dem Mittelalter ist die Harfe auch in Europa belegt. Sie gehörte zu den Instrumenten, auf denen sich die Barden, die Troubadoure, die Minnesänger und die Spielleute selbst begleiteten, wenn sie ihre Lieder und Balladen vortrugen. Und sie waren an den Höfen der Herrscher und der Adligen sehr beliebt, weil sie gleichsam das Gegenteil der kriegerischen Instrumente darstellten – anders als Pauken und Trompeten, die für die offiziellen Anlässe vor großem Publikum zu dienen hatten, weil sie laut und durchdringend daherkamen, waren Harfen leise, elegant, zierlich, lieblich und für intime, private Zusammenkünfte

geeignet. Die Harfe, auf der man mehrstimmig spielen konnte, war auch ein Sinnbild für Harmonie im übertragenen Sinne. Im 16. Jahrhundert, als der neue Notendruck die Verbreitung von Musik förderte und zahlreiche Lehrbücher für das Instrumentenspiel veröffentlicht wurden, entstanden auch einige Harfenschulen, zumeist in Spanien, wo die Harfe besonders geliebt wurde. In Italien mit seiner reichen und in viele kleine Zentren zersplitterten Hofkultur, bildeten sich regelrechte Dynastien von Harfenspielerfamilien heraus; kein Fürst, und sei sein Herrschaftsgebiet noch so klein, mochte auf einen Harfenspieler bei Hof verzichten.

Wie aber kommt es, dass sich aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert nur sehr wenig Harfenmusik erhalten hat? Dass wir zahlreiche Bilder und Aufführungsberichte kennen, in denen von Harfen die Rede ist, ohne dass uns die Musik überliefert wäre? Dass so berühmte Harfenisten wie Orazio Michi oder Marco Marazzoli, von deren Spiel jeder schwärmte, der sie einmal gehört hatte, zwar Vokalmusik und Opern, aber keine Musik für Harfe veröffentlicht haben? Das hat einerseits damit zu tun, dass die Harfe immer ein Begleitinstrument für den Gesang gewesen war und sich seit dem 17. Jahrhundert als Generalbassinstrument mit einer ganz besonderen Klangfarbe etabliert hatte. Dafür reichte die Niederschrift einer Generalbassstimme; was der Interpret auf seinem besonderen Instrument daraus machte, blieb ihm selbst überlassen. Andererseits waren die Harfenisten berühmte Virtuosen, die sich (buchstäblich) nicht gerne in die Karten schauen ließen und ihre Kunststücke lieber für sich behielten, statt sie schriftlich der Öffentlichkeit zu übergeben. Und drittens war jedes Stück, das für Tasten- oder Lauteninstrumente komponiert war, potentiell auch für Harfe spielbar. Diese alte Tradition, Kompositionen, die eigentlich für ein anderes Instrument oder gar für Stimme geschrieben war, für die Harfe zurechtzumachen, hat sich bis heute gehalten. Kaum ein anderes Instrument lebt auch in unseren Zeiten so stark von der Kultur der Bearbeitung wie die Harfe.





Jean-Philippe Rameau um 1760

Im 18. Jahrhundert wurde die Harfe ausgehend von Frankreich ein Modeinstrument. Einmal mehr wurde der feine, ziselierte Klang als Symbol für verfeinerte höfische Kultur verstanden, und zudem wurde die Harfe zunehmend als ein weibliches Instrument wahrgenommen, weil es sich, hierin dem Cembalo gleich und anders als Blas- oder Streichinstrumente, in damenhafter Haltung spielen ließ. Hunderte von adeligen Fräuleins oder reichen Bürgerstöchtern dilettierten auf der Harfe, und mit leicht spielbarer Harfenmusik ließ sich eine Menge Geld verdienen. Die Pariser Musikverlage fluteten nun den Markt mit leicht spielbaren Salonstücken. Wer etwas auf sich hielt und es sich leisten konnte, bestellte bei einem Komponisten ein eigenes Werk. Der Duc de Guines etwa beauftragte 1778 Wolfgang Amadeus Mozart mit einem Konzert für Flöte und Harfe, das er mit seiner Tochter gemeinsam spielen konnte. Im 18. Jahrhundert begannen sich dann auch außerhalb Frankreichs einige Komponisten für die Harfe zu interessieren und Konzerte, Kammermusik oder



Claude Debussy am Strand von Houlgate

gar Solomusik für dieses uralte Instrument zu komponieren. Instrumentenbautechnische Verbesserungen führten seit dem frühen 19. Jahrhundert dazu, dass die Harfe im Klang kräftiger wurde und sich auch in größeren Konzertsälen hören lassen konnte. Und seit dem 20. Jahrhundert ist die Harfe auch aus der zeitgenössischen Musik nicht mehr wegzudenken. Auffällig bleibt freilich, dass Musik für Harfe zumeist aus der Feder von Komponisten stammte, die selbst Harfenisten oder, wie Ludwig Spohr, mit einer Harfenistin verheiratet waren. Zu speziell scheinen die technischen Möglichkeiten dieses Instruments immer noch zu sein, als dass sich auch Komponisten, die von dem Instrument selbst wenig verstehen, daran wagen.

Auch das heutige Konzertprogramm ist von Bearbeitungen geprägt. Und es hat einen starken Schwerpunkt in der französischen Musik. Jean-Philippe Rameau, 1683 in Dijon geboren und seit seiner Übersiedelung nach Paris 1722 einer der führenden Musiker der Stadt, veröffentlichte 1724 eine Sammlung *Pièces de clavessin*, in der sich auch ein programmatisches Stück mit dem Titel *Le rappel des oiseaux* findet – eine Komposition, mit

der er Vogelstimmen durch den Klang des Cembalos imitierte und aus Natur Kunst machte. Louis Daquin, 1694 in Paris geboren und dort vor allem als Organist beschäftigt, tat es ihm 1735 mit einer Veröffentlichung von *Pièces de Clavecin* nach, in denen sich ebenfalls eine Vogelstimmenimitation findet – *Le Coucou* gehört in eine lange Reihe von Vokal- und später auch Instrumentalstücken, in denen der charakteristische Ruf des Kuckucks musikalisch nachgeahmt wird. Und auch im 19. Jahrhundert beteiligten sich zahlreiche Komponisten an dem Spiel mit den Naturlauten. Bei Michail Glinkas *L'Alouette* haben wir es mit einer doppelten Bearbeitung zu tun. Das Stück geht auf ein Lied mit dem Titel *Žavoronok* (Die Lerche) zurück, das Glinka in seinen 1840 veröffentlichten Liederzyklus *Proščanie s Peterburgom* (Abschied von Petersburg) aufnahm. Später bearbeitete Mili Balakirew das Lied seines großen Vorbilds Glinka für Klavier, und in dieser Gestalt erlangte es große Berühmtheit. Wenn es hier nun in der Bearbeitung für Harfe gespielt wird, erscheint diese nochmalige Transkription nur folgerichtig.

Auf den ersten Blick könnte auch Camille Pépins *Nighthawks* zu den musikalischen Vogelstimmen gezählt werden, bezeichnet das Wort doch den Nachtfalken. «Nighthawk» hat jedoch noch eine übertragene Bedeutung als «Nachtschwärmer». Das Stück der 1990 geborenen Komponistin, das 2018 uraufgeführt wurde, bezieht sich tatsächlich auf jenes berühmte Gemälde von Edward Hopper aus dem Jahre 1942, das als eines der wichtigsten Kunstwerke der amerikanischen Malerei gilt und eine Reihe nächtlicher Besucher in einer Bar zeigt.

Zu den Komponisten, die der besonderen Klanglichkeit der Harfe immer große Aufmerksamkeit geschenkt haben, gehört auch Claude Debussy. In seinen Orchesterwerken spielt die Harfe eine herausragende Rolle, seine *Danses* von 1904 sind für Harfe und Orchester geschrieben, und die Sonate für Flöte, Viola und Harfe von 1915 bindet drei Instrumente zusammen, für die bis dato in dieser Kombination noch nie komponiert worden war. Dass sich auch seine frühen Klavierkompositionen wie *Clair de lune* aus der *Suite bergamasque* und die erste der *Deux*

*Arabesques* für die Harfe eignen, machen die hier präsentierten Transkriptionen deutlich. Sie gehen auf die Harfenistin Henriette Renié zurück, eine enge Freundin Debussys, für die er unter anderem die Sonate schrieb. Renié, 1875 geboren und 1956 gestorben, komponierte auch selbst. Ihre *Légende* nach dem Gedicht *Les Elfes* von Leconte de Lisle führte sie 1902 erstmals auf.

Um 1900 war Henriette Renié so etwas wie der Mittelpunkt eines Netzwerks von Komponisten und Interpreten, die eine gleichsam verschworene Harfengemeinschaft bildeten. Reniés Lehrer, der Belgier Alphonse Hasselmans, war Professor für Harfenmusik am Pariser Konservatorium und eine europaweit anerkannte Kapazität in Sachen Harfe. Seine «Caprice-Étude» genannten *Follets op. 48* widmete er der Frau seines deutschen Kollegen am Konservatorium in Sankt Petersburg, Albert Zabel, der sich zuvor weltweit als Harfenvirtuose einen Namen gemacht hatte. Auch er war bei seinen Tourneen auf Transkriptionen von Werken für andere Instrumente angewiesen, komponierte aber auch einige Stücke zumeist tonmalerischen Inhalts selbst, wie etwa *La Source op. 23* (Originaltitel: *Am Springbrunnen*).

Hasselmans' Tochter Marguerite war die langjährige Lebensgefährtin Gabriel Faurés, der seinerseits am Pariser Konservatorium lehrte und 1904 sein *Impromptu op. 86* als Prüfungsstück für die Harfenklasse schrieb. Auch Jacques de La Presle stammte aus dem Umkreis des Pariser Konservatoriums. Sein 1913 komponiertes Stück *Le jardin mouillé* für Harfe dürfte unter dem Eindruck der Harfenkunst Henriette Reniés entstanden sein.

Renié war nicht nur eine großartige Interpretin, sondern hat auch unzählige Transkriptionen angefertigt, um Musik, die ihr gefiel, die aber nicht für ihr Instrument geschrieben war, dennoch spielen zu können. Es ist daher nur angemessen, wenn das heutige Programm mit einem der bekanntesten Orchesterwerke des späteren 19. Jahrhunderts und mit einer Melodie schließt, die ihrerseits eine lange Bearbeitungsgeschichte vom

mantuanischen über ein schwedisches bin hin zu einem israelischen Volkslied hinter sich hat: Der Gesang der Moldau in Smetanas Zyklus *Ma Vlast*.

*Silke Leopold (\* 1948 in Hamburg) war von 1996 bis 2014 Ordinaria für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte. Hierzu zählen der Oratorienführer (2000, hg. gemeinsam mit Ullrich Scheideler), das Mozart-Handbuch (2005, 2016), Händel. Die Opern (2009, 2012), «Ich will Musik neu erzählen». René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold (2013) sowie Claudio Monteverdi. Biografie (2017).*



Anaïs Gaudemard  
photo: Miguel Bueno



# Interprète

## Biographie

---

### **Anaïs Gaudemard** harpe

Soliste internationalement reconnue, Anaïs Gaudemard s'est rapidement imposée dans le monde musical parmi les meilleures harpistes actuelles et les plus brillants interprètes de la nouvelle génération. En 2012, elle remporte le Premier Prix du Concours International d'Israël ainsi que le Prix Spécial pour la meilleure interprétation de l'œuvre *The Crown of Ariadne* de Raymond Murray Schafer, pour harpiste jouant percussion, puis en 2016 le Deuxième Prix et le Prix Spécial décerné par le Münchener Kammerorchester au Concours de l'ARD de Munich. En 2015, elle se distingue lors du festival des Sommets Musicaux de Gstaad en remportant le Prix Thierry Scherz; décerné par la Fondation Pro Scientia et Arte, il lui offre l'opportunité d'enregistrer un disque avec orchestre, qu'elle choisit de consacrer aux concertos pour harpe de Debussy, Boieldieu et Ginastera avec l'Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie. Paru en novembre 2016 chez Clavès Records, ce disque a été chaleureusement accueilli par la presse française et étrangère (*Classica, ResMusica, FonoForum, Crescendo, La rivista Musica...*) et a été sélectionné aux ICMA 2017. Son prochain enregistrement, consacré à des œuvres de Scarlatti, C.P.E. Bach, Fauré, Renié, Hindemith et Hersant paraîtra chez Harmonia Mundi le 22 février 2019. Anaïs Gaudemard a collaboré avec des orchestres comme le Lucerne Festival Orchestra, le Münchener Kammerorchester, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, l'Israel Philharmonic Orchestra, l'Israel Symphony Orchestra, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, le Collegium Musicum Basel, sous la direction de chefs tels Claudio Abbado, Leonard Slatkin,



Kazushi Ono, Nir Kabaretti, Leo Hussain, Emmanuel Krivine, Constantin Trinks, So Perry, Jamie Philips, Kevin Griffiths. Récemment, elle a fait ses débuts en Asie avec le Hong Kong Sinfonietta dirigé par Chien Wen-pin, l'Orchestre Symphonique de Mulhouse sous la direction de John Axelrod, l'Orchestra i Pomeriggi Musicali dirigé par Stefano Montanari et le Gulbenkian Orchestra sous la direction de Ton Koopman. Elle se distingue cette saison en étant nommée «Rising stars» par le réseau ECHO, une distinction qui l'amène à se produire en 2018/19 à la Philharmonie de Paris, la Kölner Philharmonie, la Fundação Calouste Gulbenkian, l'Elbphilharmonie Hamburg, le Wiener Konzerthaus, au Concertgebouw, au BOZAR à Bruxelles, au Palau de la Música Catalana, au Barbican Centre, au Festspielhaus Baden-Baden, à la Casa da Música Porto, au Konserthuset Stockholm... Elle est également cette saison Artiste associée de l'Orchestre Symphonique de Mulhouse. Anaïs Gaudemard a étudié au CNSMD de Lyon puis à la Haute École de Musique de Lausanne où elle obtient le Master Spécialisé Soliste avec les plus hautes distinctions ainsi que le Premier Prix Jost en 2015, qui récompense la meilleure exécution d'un concerto. Depuis 2014, elle est lauréate de la Fondation d'Entreprise Banque Populaire qui lui octroie une bourse afin de poursuivre son engagement dans la création et la commande d'œuvres pour son instrument. Anaïs Gaudemard joue une harpe Style 23 Gold offerte par la maison Lyon & Healy (Chicago) lors du 18<sup>e</sup> Concours International d'Israël.

---

### **Anaïs Gaudemard** Harfe

Als international gefragte Solistin hat sich Anaïs Gaudemard in der Musikwelt binnen kürzester Zeit etabliert, einen der vorderen Ränge im Feld der Harfenmusik eingenommen und sich als brillante Interpretin der jüngeren Generation profiliert. Im Jahre 2012 errang sie bei der International Harp Competition in Israel den Ersten Preis sowie den Spezialpreis für die beste Interpretation des Werkes *The Crown of Ariadne* von R. Murray Schafer. 2016 wurde sie beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München mit dem Zweiten Preis ausgezeichnet, nachdem sie bereits 2015 bei den Sommets Musicaux de Gstaad

den von der Fondation Pro Scientia et Arte ausgelobten Prix Thierry Scherz erhalten hatte. Letzgenannter Preis ermöglichte es ihr, eine CD mit Orchesterbegleitung einzuspielen, was in einer Produktion mit dem Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie und mit Werken von Debussy, Boieldieu und Ginastera resultierte. Diese im November 2016 erschienene Einspielung beim Label Clavès Records wurde von der Fachpresse begeistert aufgenommen und für die International Creative Media Awards 2017 nominiert. Im Februar 2019 erscheint überdies ein Album mit Harfenmusik von Scarlatti, C.P. E. Bach, Fauré, Renié, Hindemith und Hersant beim Label Harmonia Mundi. Anaïs Gaudemard hat mit vielen bedeutenden Orchestern zusammengearbeitet, etwa dem Lucerne Festival Orchestra, dem Münchener Kammerorchester, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Israel Philharmonic Orchestra, der Hong Kong Sinfonietta und dem Orchestre de Chambre de Lausanne. Sie musizierte unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Leonard Slatkin, Kazushi Ono, Emmanuel Krivine, Ton Koopman, Constantin Trinks und Kevin Griffiths. In der Spielzeit 2018/19 gastiert sie im Rahmen des Programms «Rising Stars» der European Concert Hall Organization auch in der Philharmonie de Paris, der Kölner Philharmonie, der Fundação Calouste Gulbenkian, der Elbphilharmonie Hamburg, im Wiener Konzerthaus, im Concertgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, im Palau de la Música Catalana in Barcelona, im Barbican Centre London, im Festspielhaus Baden-Baden, in der Casa da Música in Porto, und im Konserthuset in Stockholm. Sie ist in der aktuellen Spielzeit außerdem Artiste associée beim Orchestre Symphonique de Mulhouse. Anaïs Gaudemard studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Lyon sowie an der Haute École de Musique in Lausanne. Seit 2014 erhält sie ein Stipendium der Fondation d'Entreprise Banque Populaire, welches es ihr ermöglicht, neue Werke für ihr Instrument in Auftrag zu geben. Anaïs Gaudemard spielt eine Harfe «Style 23 Gold», die ihr seit dem Wettbewerbserfolg in Israel von der Firma Lyon & Healy (Chicago) zur Verfügung gestellt wird.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,  
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,  
Anne Payot-Le Nabour  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT  
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture