

PERSPECTIVES

ANAËLLE TOURRET





PERSPECTIVES

ANAËLLE TOURET

ANDRÉ CAPLET: Divertissements pour harpe (1924)

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | I. à la française | 4:39 |
| 2 | II. à l'espagnole | 5:59 |

PAUL HINDEMITH: Sonate für Harfe (1939)

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 3 | I. Mäßig schnell | 5:13 |
| 4 | II. Lebhaft | 2:19 |
| 5 | III. Lied. Sehr langsam | 3:12 |

BENJAMIN BRITTEN: Suite for Harp, Op. 83 (1969)

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 6 | I. Overture | 3:06 |
| 7 | II. Toccata | 1:29 |
| 8 | III. Nocturne | 2:57 |
| 9 | IV. Fugue | 1:19 |
| 10 | V. Hymn (St. Denio) | 5:31 |

HEINZ HOLLIGER: Präludium, Arioso und Passacaglia (1988)

- | | | |
|----|------------------|------|
| 11 | I. Präludium | 7:12 |
| 12 | II. Arioso | 2:17 |
| 13 | III. Passacaglia | 4:40 |

Total Time	49:58
------------	-------

VORWORT

Die Harfe, Sinnbild par excellence eines mehrstimmigen Instruments, das verschiedene Zeiten und Stilepochen durchquert hat, Ausdruck höchsten Raffinements ebenso wie übersteigter Romantik, hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem einzigartigen Beispiel für kompositorische Innovation und Transition entwickelt.

Über das physische Festhalten dieser Aspekte hinaus möchte das vorliegende Album vier große, originelle Werke des 20. Jahrhunderts vereinen: eine Begegnung von vier Komponisten, vier Ländern, vier einzigartigen Stilrichtungen,

denen allen gemeinsam ist, dass sie einen grundlegenden, richtungsweisenden Beitrag zur Harfenliteratur geleistet haben.

Mehr als um eine Aufnahme handelt es sich hier um die Verwirklichung eines künstlerischen Vorhabens, das eng mit meinem Werdegang als Musikerin verknüpft ist und dessen Verwirklichung (oder Weiterbestehen?) durch die Sichtweisen von vier Menschen mit einem außerordentlich weiten musikalischen Horizont erhellt wird. Mit ihren Worten tragen sie zur Erklärung und Verbreitung dieser Werke bei, und ich möchte ihnen dafür herzlich danken:

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING · Harfenistin
Divertissements für Harfe von André Caplet

CORINNE SCHNEIDER · Musikwissenschaftlerin
Sonate für Harfe von Paul Hindemith

MARINU LECCIA · Musikwissenschaftler
Suite für Harfe von Benjamin Britten

HEINZ HOLLIGER · Komponist
Präludium, Arioso und Passacaglia

DANKSAGUNGEN

BERENBERG KULTURPREIS
Dr. Hans-Walter Peters

FRANZ WIRTH GEDÄCHTNIS-STIFTUNG
Christiane Eiberger

LYON AND HEALY HARPS

HAMBURGER KUNSTHALLE
Alexander Klaar, Christian Auffahrt

GHISLAINE PETIT-VOLTA
BARBARA GOLAN

BENEDIKT BURKARD UND ERIK FRANZ
GO MANAGEMENT

• • •

Für Michel und Danielle Tourret

PREFACE

The harp is a preeminent symbol of polyphonic instruments, a role that it has played throughout countless ages and stylistic periods, reflecting not only the most subtle refinements but also the most extreme of Romantic excesses. Throughout the twentieth century it revealed a uniquely innovative aspect capable of adapting to the changing techniques demanded by composers.

The present recording represents more than just an attempt to capture these aspects on disc, it also brings together four major original works from the twentieth century, uniting four composers, four countries and four unique stylistic movements. All

four composers made a substantial and innovative contribution to the writing for this instrument.

More than a mere recording, this disc represents the realization of an artistic approach that is deeply anchored in my past and that traces my musical development, the culmination – or continuation? – of which is highlighted by four texts, each of them exploring a different sound world, each of them uniquely rich. I am immensely grateful to the following four writers, who through their liner notes have contributed to the process of transmitting these works and of sharing them with a wider audience:

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING · harpist
André Caplet's Divertissements

CORINNE SCHNEIDER · musicologist
Paul Hindemith's Sonata for Harp

MARINU LECCIA · musicologist
Benjamin Britten's Suite for Harp

HEINZ HOLLIGER · composer
Prelude, Arioso and Passacaglia

ACKNOWLEDGEMENTS

BERENBERG KULTURPREIS
Dr. Hans-Walter Peters

FRANZ WIRTH GEDÄCHTNIS-STIFTUNG
Christiane Eiberger

LYON AND HEALY HARPS

HAMBURGER KUNSTHALLE
Alexander Klaar, Christian Auffahrt

GHISLAINE PETIT-VOLTA
BARBARA GOLAN

BENEDIKT BURKARD AND ERIK FRANZ
GO MANAGEMENT

• • •

For Michel and Danielle Tourret

PRÉAMBULE

Symbole par excellence des instruments polyphoniques ayant traversé les époques et périodes stylistiques, reflet tant de tous les plus subtils raffinements que des plus exacerbés des romantismes, la harpe revêt tout au long du vingtième siècle un aspect d'innovation et de transitions compositionnelles unique. Plus qu'un simple souhait de figer physiquement ces reflets sonores, cet enregistrement se veut la réunion de quatre oeuvres majeures et originales du répertoire traversant le vingtième siècle, la rencontre de quatre compositeurs, quatre pays,

quatre mouvements stylistiques uniques, partageant par leur composition un apport fondamental et novateur à l'écriture pour cet instrument. Plus qu'un enregistrement, il s'agit ici de la concrétisation d'une démarche artistique profondément ancrée et jalonnant mon parcours musical, dont l'achèvement (ou la continuité ?) est mis en lumière par quatre regards aux horizons musicaux d'une richesse absolue ; ils ont contribué par leurs mots à la transmission et au partage de ces oeuvres, et je les en remercie chaleureusement :

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING · harpiste
Divertissements pour harpe d'André Caplet

CORINNE SCHNEIDER · musicologue
Sonate pour harpe de Paul Hindemith

MARINU LECCIA · musicologue
Suite pour harpe de Benjamin Britten

HEINZ HOLLIGER · compositeur
Prélude, Arioso et Passacaille

REMERCIEMENTS

BERENBERG KULTURPREIS
Dr. Hans-Walter Peters
FRANZ WIRTH GEDÄCHTNIS-STIFTUNG
Christiane Eiberger
LYON AND HEALY HARPS
HAMBURGER KUNSTHALLE
Alexander Klaar, Christian Auffahrt

GHISLAINE PETIT-VOLTA
BARBARA GOLAN
BENEDIKT BURKARD UND ERIK FRANZ
GO MANAGEMENT
...
À Michel et Danielle Turret

Die beiden *Divertissements für Soloharfe* stehen musikalisch für eine echte Neuerung im Harfenrepertoire.

Ähnlich wie Debussy, Florent Schmitt oder auch Henriette Renié interessierte sich **André Caplet** für das Werk von Edgar Allan Poe. Die bedrückende Handlung der Erzählung *Die Maske des roten Todes* inspirierte Caplet zu seiner *Légende für chromatische Harfe und Orchester* (1908). Der moderne, gewagte Stil dieses Werks war wegweisend für André Caplets weitere Verwendung der Harfe. Im Jahr 1923 erstellte er eine (Micheline Kahn gewidmete) Bearbeitung des Stücks für Pedalharfe und Streichquartett, die es ermöglichte, dieses herrliche Werk häufiger aufs Programm zu setzen. Damit gab er den Ton an für eine neue, erfindungsreiche Harfensprache. Die Dynamik- und Artikulationsvorgaben fordern dabei dem Instrument das Äußerste ab. Wie bereits in den beiden *Sonetten für hohe Stimme und Harfe* (1916/1924) setzte André Caplet für die musikalische Wiedergabe der Gedichte das gesamte Spektrum möglicher Klangfarben, Schattierungen und Kontraste der Harfe ein. In den Werken, die er in den letzten Jahren seines Lebens schrieb, war das Instrument dann häufiger präsent: *Le Miroir de Jésus für Solo, Frauenchor, Streichquintett und Harfe* (1923); *Conte fantastique für Harfe und Streichquartett* (1923); *Doux fut le trait für hohe Stimme und Harfe* (1924) auf ein Sonett von Pierre Ronsard; und die beiden *Divertissements für Harfe* von 1924.

Mit jedem neuen Werk modernisierte er seinen Stil, und seine Entwicklung der Spieltechnik zielte auf eine immer höhere Ausdrucksvielfalt, sodass zuvor noch nie gehörte Klänge entstanden. Die 1921 erschienene *Modern Study of the Harp* des berühmten Harfenisten und Komponisten Carlos Salzedo ermöglichte André Caplet, den Einsatz neuer Spieltechniken zu erkunden und damit seine Musiksprache zu bereichern.

Kein zuvor komponiertes Harfenstück lässt sich mit seinen beiden *Divertissements* von 1924 vergleichen.

Das erste – *à la française* – hat die Vortragsbezeichnung „sehr munter und zackig“. Die klare, ausgefeilte Notation dieses *Divertissements* erinnert an den Stil der französischen Schule des 18. Jahrhunderts. Auf Grundlage dieser Fingertechnik spielt André Caplet mit dem Alternieren von Themenfragmenten, die mal die eine, mal eine andere Stimme aufnimmt oder die sich überschneiden. Dabei kombiniert er von Anfang an elegant perlende Passagen mit schroffen, eher geschlagenen Abschnitten, ganz entsprechend der Vortragsbezeichnung: „Bien allègrement et carré“.

Der verschlungene, aber klare und artikulierte Stil wird häufig schlagartig durch Passagen unterbrochen, in denen ein extrem bissiges, unterschiedliche Artikulationen und synkopierte Rhythmen verwendendes Spiel dominiert; an anderen Stellen dieses überaus kontrastreichen Spiels finden

sich Vorschläge für nahezu freie, improvisierte Rhythmen. Doch wie von Zauberhand verschwindet auf einmal alles, wie es begonnen hat. Das zweite der beiden *Divertissements* – à l'espagnoles; „Avec gelbe et drapé“ (auf spanische Art; „gerundet und drapiert“) – zeigt die Besonderheiten des Einsatzes neuer Spieltechniken besonders deutlich. Noch nie zuvor waren derart rhythmisch artikulierte Pedal-Glissandi auf diese Weise zum Einsatz gekommen. Hinter dem technischen Moment entdecken wir ein Spiel der Kontraste, der Gegensätze und der markanten Rhythmik. Im Vergleich zu früheren Harfenwerken erscheint die Notation des Komponisten sehr modern. Ein kurzes, mehrfach variiertes Thema wird plötzlich durch virtuose Rhythmen ohne Taktvorzeichnung unterbrochen, was durchaus an die verschiedenen Formen des Flamencos erinnert mit seiner spielerischen Gegenüberstellung von Verführung und Bestätigung. Der Ursprung dieses instrumentalen Ideenreichtums liegt in dem zutiefst theatralischen Geist der Musik von André Caplet.

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING

Die *Sonate für Harfe* ist Hindemiths einziges Stück für dieses Instrument, doch sie bleibt bis heute eine seiner am häufigsten gespielten Kompositionen: Obwohl er kein Harfenist war, entwickelte sie sich zu einem Klassiker der ersten Hälfte

des 20. Jahrhunderts, den alle Harfenspieler rasch in ihr Repertoire aufnahmen. Hindemith komponierte eine Reihe von Werken für Soloinstrumente, nicht nur für sein eigenes Instrument, die Bratsche, sondern auch für Geige, Cello, Kontrabass sowie alle Holz- und Blechblasinstrumente. In jedem dieser Stücke achtete er sorgsam darauf, die dem jeweiligen Instrument eigene Sprache und Entwicklungsgeschichte zu respektieren und sie dabei gleichzeitig mit ganz eigenen melodischen und harmonischen Wendungen anzureichern. Die *Sonate für Harfe* entstand 1939; Hindemith widmete sie der italienischen Harfenistin Clelia Gatti-Aldrovandi (1901–1989) und handigte ihr die Partitur zur Durchsicht aus. Die Erste Harfenistin des Turiner Teatro Reggion genoss damals internationalen Ruhm, und zahlreiche Komponisten interessierten sich für sie; 1937 hatte ihr zum Beispiel auch Nino Rota ein eigenes Werk gewidmet. Clelia Gatti-Aldrovandi schlug Hindemith einige technische Verbesserungen vor; die Sonate wurde letztlich jedoch erst zehn Jahre später, vier Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs, in Hamburg uraufgeführt.

Zur Zeit der Komposition lebte der damals 44-jährige Hindemith mit seiner Ehefrau Gertrud im Schweizer Exil in Bluche, einem Bergdorf im Kanton Wallis. Die Haltung des Nazi-Regimes gegenüber seiner Person, seiner Familie (seine Frau war Jüdin) und seinen Werken hatte ihn 1938 ins Exil gezwungen. Hermann Göring hatte die Auf-

führungen seiner Oper *Mathis der Maler* bereits in der Konzertsaison 1934/35 untersagt (die Uraufführung fand schließlich 1938 in Zürich statt). Hindemith, der wegen seines „Modernismus“ und auch wegen seiner Beziehungen zu linken Künstlern (insbesondere Kurt Weill und Bertolt Brecht) unter Beschuss geraten war, gehörte zu den vom Regime geächteten Künstlern, und seine Musik wurde 1938 in der Ausstellung „Entartete Musik“ in Düsseldorf angeprangert. Während dieser düsteren Zeit komponierte er unablässig weiter: Zu seinem Œuvre kamen zahlreiche Kammermusikstücke und das 1937 verfasste (und 1938 in London uraufgeführte) Ballett *Nobilissima Visione* hinzu, das die Giotto-Fresken mit dem Heiligen Franz von Assisi in der Bardi-Kapelle der Basilica di Santa Croce in Florenz zum Thema hat. Im Jahr 1940, zwei Jahre nach seiner Flucht in die Schweiz, emigrierte das Ehepaar in die USA, wo Hindemith 1946 die amerikanische Staatsbürgerschaft annahm und bis 1953 Komposition an der Yale University lehrte.

Scheinbar unbeschwert von den düsteren Ereignissen ihrer Entstehungszeit, besitzt Hindemiths *Sonate für Harfe* eine neo-klassische Form: Sie besteht aus drei kurzen, kontrastierenden Sätzen, verwendet eine eher diatonische als chromatische Tonsprache und ist von einem stets melodischen, überaus lyrischen Stil geprägt. Am stärksten ausgearbeitet ist der erste, heroisch wirkende Satz *Mäßig schnell*: Sein Hauptthema

(mit zwei zupackenden aufsteigenden Quarten) bestimmt den ganzen Satz – teils in Akkordform, teils in neuem harmonischem Gewand, in modulierter Form oder in anderen Klangfarben. Der brillant-virtuose zweite Satz *Lebhaft* hat einen tänzerischen Charakter; er spielt mit Motiven in unterschiedlichen Rhythmen und enthält auch Glissandi. Der dritte, mit *Lied* betitelte Satz erscheint wie ein *Lied ohne Worte* von Felix Mendelssohn Bartholdy. Hindemith stellt ihm ein Gedicht von Ludwig Höltz (1748–1776) voran, einem für seine Balladen bekannten Dichter des Göttinger Kreises, dessen Verse von Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Brahms vertont wurden. Die (wortlose) Melodie schreitet „sehr langsam“ voran, sanglich und silbenbetont. Der Text beschreibt das Schicksal der Harfe nach dem Tod des Dichters: Vaterlos schweift sie jetzt frei umher, und ihre Saiten erklingen sogar zu den Strahlen der untergehenden Sonne. Mit ihren üppigen Harmonien und Gegenthemen erscheint Paul Hindemiths Musik hier eher dichterisch als beschreibend; sie präsentiert wunderbare Klangfarbenwechsel und nutzt alle harmonischen Möglichkeiten des Instruments auf vollendete Weise aus.

CORINNE SCHNEIDER

*Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,
Die kleine Harfe hinter dem Altar auf,
Wo an der Wand die Todtenkränze
Manches verstorbenen Mädchens
schimmern.*

*Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden
Die kleine Harfe, rauscht mit dem rothen Band,
Das, an der Harfe festgeschlungen,
Unter den goldenen Saiten flattert.*

*Oft, sagt er staunend, tönen im Abendroth
Von selbst die Saiten, leise wie Bienenton:
Die Kinder, auf dem Kirchhof spielend,
Hörtens, und sahn, wie die Kränze bebten.*

LUDWIG HÖLTY

• • •

Benjamin Britten an Osian Ellis,
Aldeburgh, Suffolk, 31. März 1969

„Mein lieber Osian,
Hier ist die Suite (die vielleicht einen anderen oder kunstvolleren Titel haben könnte – irgendwelche Vorschläge?). Ich hoffe, sie funktioniert. Ich finde, sie erinnert an ein Harfenstück des 18. Jahrhunderts, aber irgendwie ist sie so aus mir herausgekommen. [...] Wenn sie dir Spaß macht, freue ich mich sehr. Sie ist nicht sehr tiefgründig, ich habe sie eher als Reaktion auf eine recht düstere Komposition für die Stiftung Save the Children

[*Children's Crusade*] geschrieben und dabei mit großer Freude an ihren Schöpfer gedacht.“

So beschrieb Benjamin Britten seine neue **Suite für Harfe** seinem langjährigen Freund, dem Musiker Osian Ellis, dem das Stück gewidmet ist. Das Wort Suite bezieht sich auf die Gattung des 17. und 18. Jahrhunderts, eine Abfolge mehrerer kurzer Sätze für ein Soloinstrument. Tatsächlich erinnert das Werk „an ein Harfenstück des 18. Jahrhunderts“, gleichzeitig spielt Britten jedoch mit den Erwartungen an diese Gattung. Die fünf Sätze unterstreichen verschiedene Aspekte des barocken Harfensatzes, nehmen sie jedoch auch als Grundlage neuer Ausdrucksformen. Wie in einem Spiel jongliert Britten mit den Stilformen, die wie selbstauferlegte Regeln wirken, die es zu überwinden gilt. Die *Ouvertüre* präsentiert typische „majestätische“ Akkorde (wie in der Partitur angegeben), doch die Rhythmen widersprechen dieser Erhabenheit und erinnern eher an den Stil Strawinskys. Auf die gleiche Weise nähert sich Britten der Gattung der *Toccata* im zweiten Satz. Eine *Toccata* (von *toccare*, berühren) ist ein schnelles Stück, das Musikern ermöglicht, ihre Virtuosität vorzuführen. Diesem Aspekt fügt Britten freche Dissonanzen hinzu, die dem Satz einen verspielten, verschmitzten Charakter verleihen und gleichzeitig auf die Praxis der „*Acciaccatura*“ verweisen (eine Anschlagsart in der Klaviermusik des 17. Jahrhunderts, bei der Akkorde durch die

Hinzufügung von Dissonanzen verziert werden). Das aus dem 18. Jahrhundert stammende Genre des *Nocturne*, das eine ruhige, nächtliche Stimmung heraufbeschwört, wird hier mit dunklen Texturen im unteren Register der Harfe illustriert, die mit den Vogelsang-ähnlichen Motiven im hohen Register kontrastieren. Die *Fuge* ist ein Stück, das auf Imitationen beruht. Als Thema seiner Fuge wählte Britten Arpeggien, wie sie für Harfen- oder Klaviermusik typisch sind. Dem Thema wird ein Gegenthema aus wiederholten Noten gegenübergestellt, das eher an die Rhythmen einer Trompete erinnert. Die beiden konkurrierenden Elemente, die sich durch den ganzen Satz ziehen, führen zu Überlagerungen verschiedener Tonarten (sogenannte Polytonalität). Am Ende der Suite steht die *Hymne*, die Variationen auf das walisische Thema *Saint Denio* präsentiert (ein Verweis auf Osian Ellis' walisische Herkunft). Dabei wird das Thema erneut mit Tonleitern und Arpeggien der Harfe verwoben. Die „*Tour de Force*“ von Brittens Musik besteht in der spielerischen Verwendung unterschiedlichen Tonmaterials, von Fugen bis zu Skalen, die an Etüden erinnern. Das Stück ist nicht einfach die Imitation einer älteren Gattung, sondern inspiriert sich aus dieser, um neue Bezüge herzustellen. Der spielerische Aspekt von Benjamin Brittens Musik erscheint hier ganz deutlich, und seine bescheidene Beurteilung dieses Werks sollte mit einer gewissen Distanz gesehen werden. Diese „nicht sehr tiefgründige Musik“ ist

gleichzeitig leicht und ernst, auch in ihrem Umgang mit historischen Stilformen. Die Leichtigkeit und Schnelligkeit, die Brittens Schaffensprozess auszeichnet, ist in vielerlei Hinsicht beeindruckend, schließlich komponierte er die *Suite* als entspannenden Gegenpart zu *Children's Crusade* – ein Werk, das jedoch erstaunlicherweise oft auf ganz ähnliche Weise mit dem musikalischen Material spielt und voller kindlicher Freuden steckt. In beiden Stücken fordert uns Britten dazu auf, die Grenzen des Leichten und Ernsten in der Musik neu zu definieren.

MARINU LECCIA

Präludium, Arioso und Passacaglia

Das Harfenstück ist im April 1987, 25 Jahre nach meinem bisher einzigen Solostück für Harfe (*Sequenzen über Joh. I, 32*) entstanden. Während mir früher die nicht vollständige Verfügbarkeit der chromatischen Skala bei der Harfe Einschränkung bedeutete, ist sie mir nun Anregung geworden. *Präludium*: quasi Perpetuum mobile, das (ähnlich wie bei *Trema* oder *Studie über Mehrklänge*) teilweise gleichzeitig auf verschiedenen Tempoebenen abläuft. *Arioso*: Versuch, eine deklamatorische Musik für ein Akkordinstrument zu schreiben. *Passacaglia*: 25 Variationen über 5 Töne. Widmung: für Ursula.

HEINZ HOLLIGER

In terms of their musical character **André Caplet's** two *Divertissements for solo harp* represent a truly innovative addition to the harp repertory.

Like Debussy, Florent Schmitt and Henriette Renié, André Caplet was interested in the writings of Edgar Allan Poe. It was the oppressive atmosphere of one of his *Tales of Mystery and Imagination*, *The Masque of the Red Death*, that inspired his *Légende for chromatic harp and orchestra* in 1908. The bold and modern writing in this work proved a decisive watershed in Caplet's use of the harp. In 1923 he arranged the work for pedal harp and string quartet. Dedicated to Micheline Kahn, this version has allowed this superb piece to be programmed far more frequently, while at the same time setting the tone for the invention of a whole new language for the harp. Extreme demands are placed on the instrument in terms of its dynamics and articulation markings. As is also the case with his two settings of *sonnets* by Joachim Du Bellay (1916) and Pierre Ronsard (1924) *for high voice and harp*, Caplet uses the full range of colours, timbres and contrasts at his disposal, allowing the words of the sonnets to acquire an additional resonance. From then on, the harp appeared more frequently in the works that date from the last three years of Caplet's life. Among these works are the aforementioned *Conte fantastique* of 1922–23; *Le Miroir de Jésus for solo, female chorus, string quintet and harp* (1923); his Ronsard setting,

Doux fut le trait, for high voice and harp (1924); and the two *Divertissements for solo harp* of 1924. With each new work, Caplet's writing acquired a more modern edge, while his knowledge of the instrument's technical capabilities evolved in the direction of greater expression, allowing the performer to achieve sonorities never previously heard. It was in 1921 that Carlos Salzedo – himself a famous harpist and composer – published his *Modern Study of the Harp*, allowing Caplet to explore the use of new performance techniques that in turn enriched his own musical language. No piece for the solo harp written before 1924 can stand comparison with these two *Divertissements*.

The first of them is titled *à la française* and has a performance marking "Extremely lively and straightforward". Its lucid and carefully crafted writing inevitably recalls the music of the eighteenth-century French school. On the basis of a sound digital technique Caplet plays with thematic fragments that are taken up in turn by one or other of the voices or else they are intertwined. From the very start of the piece, Caplet combines, on the one hand, a type of writing that is pearl-like and elegant with, on the other, brusque and "martelé" sonorities reflecting the movement's performance marking of "Bien allègrement et carré".

The musical argument is clear and well articulated yet sinuous in character but often abruptly interrupted in a way that throws into sharp relief a

very incisive style of playing using different kinds of articulation and displaced rhythms. Elsewhere in the piece this highly contrastive writing gives way to cadenzas that are almost free and improvisatory in character. Then suddenly – as if by means of a conjuror's sleight of hand – everything disappears, just as it had begun.

The second of the two *Divertissements* is headed *à l'espagnole* and has a performance marking – "Avec galbe et drapé" – oozing with sensual innuendo: *galbe* is normally used to refer to a woman's shapely leg, while *drapé* describes the way in which her skirt hangs. This movement is a particularly fine example of the sort of novel performance techniques that Caplet was using at this time. Never before had pedal glissandos been articulated in such a rhythmic manner. Especially striking from a technical point of view is the interplay of contrasting elements and opposing forces and a pronounced rhythmic element. The notation that Caplet employs here also seems very modern when compared to the works that had been scored for the harp until then. A brief theme is repeated, each time with a number of variants, but is then suddenly and systematically interrupted, giving way to a series of cadenzas lacking the usual bar-lines and placing considerable demands on the performer – it is hard not to be reminded of a flamenco here, with its playful contrast between seduction and affirmation. It is the powerfully theatrical quality of André

Caplet's music that is at the heart of his instrumental inventiveness.

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING

Hindemith's *Sonata for Harp* may be his only solo work for this instrument, but it remains one of his most frequently performed pieces. Although Hindemith was not himself a harpist, it is still one of the cornerstones of the harp repertory from the first half of the twentieth century and a work that all harpists take into their repertory from an early date. Hindemith wrote several sonatas for solo instrument, beginning with his own instrument, the viola, later adding pieces for violin, violoncello, double bass and every member of the woodwind and brass families. In each of these works he took care to highlight the language unique to that instrument and to its history, while enriching that language with the characteristic features of his own melodic and harmonic style.

The *Sonata for Harp* dates from 1939 and was submitted to the Italian harpist Clelia Gatti-Aldrovandi (1901–89) for her advice on technical matters. The principal harpist at the Teatro Regio in Turin, she was internationally famous, attracting the attention of numerous composers, including Nino Rota, who dedicated one of his scores to her in 1937. She suggested a few technical improvements to Hindemith. Although he dedicated the

piece to her, it was not until 1949, four years after the end of the Second World War, that his *Sonata for Harp* was finally premiered in Hamburg. At the time of its composition, Hindemith was forty-four and living in exile in Bluche, a mountain village in the Swiss canton of Valais, where he and his wife Gertrud had sought refuge from the National Socialists, whose attitude to his person, his family (his wife was Jewish) and his music had forced him to leave Germany in 1938. As long ago as the 1934/35 season Hermann Göring had banned all performances of his opera *Mathis der Maler*, which was finally premiered in Zurich in 1938. Accused of "cultural Bolshevism" and of mixing with left-wing figures such as Brecht and Weill, he was one of many artists banned by the regime, while his music figured in the "Degenerate Art" exhibition held in Düsseldorf in 1938 and subsequently taken on tour to other German and Austrian cities. However bleak this period may have been, Hindemith continued to compose: among the works that date from this time are numerous chamber compositions and the ballet *Nobilissima visione*, which was inspired by Giotto's frescoes on the life of St Francis of Assisi in the Bardi Chapel in the Basilica di Santa Croce in Florence. (The work was premiered under Hindemith's direction in London on 21 July 1938. A Suite based on music drawn from the ballet was first performed in Venice in the September of that year.) In 1940, two years after fleeing to Switzerland, Hindemith and

his wife emigrated to the United States, where he taught composition at Yale University until 1953, taking American citizenship in 1946. Hindemith's *Sonata for Harp* seems somehow detached from the troubling events that were taking place at the time of its composition. Neoclassical in outline, it comprises three brief and contrasting movements whose language is more diatonic than chromatic and sustained by a style that is invariably melodic and lavishly lyrical. The first movement is headed *Mäßig schnell* (*Moderately fast*) and strikes a heroic note. It is also the most developed of the three movements. Its principal theme is made up of two intervals of an ascending fourth and provides the material for the whole of the musical argument, both in the form of chords and when clothed in new harmonies, modulations and changes of tone colour. The second movement *Lebhaft* (*Lively*) is a virtuosic number that is full of brio, positively dancing along. It features a skilful use of rhythm in its treatment of its motifs as well as glissando passages. The third movement is headed *Lied* and reminds the listener of one of Felix Mendelssohn Bartholdy's *Songs without words*. At its head is a poem by Ludwig Höltz (1748–76), one of the original members of the Göttingen group of poets famous for their ballads. Among the composers who have set his verse to music are Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Brahms. The wordless melody flows along at a leisurely pace marked "Very

slow", the imaginary words being set syllabically and in a cantabile style. They refer to the poet's harp after his death. Now orphaned, it wanders freely, its sonorities migrating to remote tonalities and culminating in an evocation of the crimson sky of the setting sun. Enriched with dense harmonies and counter melodies, Hindemith's music is evocative and poetical rather than descriptive. It revels in some wonderful changes of tone colour and takes marvellous advantage of all of the instrument's harmonic possibilities.

CORINNE SCHNEIDER

*Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,
Die kleine Harfe hinter dem Altar auf,
Wo an der Wand die Todtenkränze
Manches verstorbenen Mädchens
schimmern.*

*Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden
Die kleine Harfe, rauscht mit dem rothen Band,
Das, an der Harfe festgeschlungen,
Unter den goldenen Saiten flattert.*

*Oft, sagt er staunend, tönen im Abendroth
Von selbst die Saiten, leise wie Bienen-ton:
Die Kinder, auf dem Kirchhof spielend,
Hörtens, und sahn, wie die Kränze bebten.*

LUDWIG HÖLTZ

*My friends, I beg you when I'm dead
To hang my harp behind the altar,
Where all the wreaths that mark the passing
Of many a dead young woman gleam.*

*The kind old sexton shows the harp
To travellers and stirs the bright red ribbon
That's tied very tight to the harp
And that flutters beneath the gold strings.*

*Often, he says in amazement,
The strings hum at dusk just like bees:
Children at play in the graveyard,
Would hear it and see the wreaths tremble.*

. . .

Benjamin Britten to Osian Ellis,
Aldeburgh, Suffolk, March 31st 1969

"My Dear Osian,
Here is the Suite (which may have a different or more elaborate title — any suggestions?). I hope it works. I feel it is rather 18th century harp writing, but somehow it came out that way. [...] If it amuses you at all, I shall be very pleased. It isn't very profound, but it was written rather in reaction to a very grisly piece for the Save the Children Fund [*Children's Crusade*], & I wrote it with the greatest joy thinking of its Creator."
Here is how Benjamin Britten described his new **Suite for Harp** to Osian Ellis, his long-standing

friend, musical colleague, and dedicatee of the piece. "Suite" is to be understood in its 17th and 18th century meaning, as a succession of short movements for solo instrument. Indeed, the piece 'feels very 18th century harp', but Britten plays at the same time with the expectations of the genre. The five movements highlight different aspects of baroque harp writing while rethinking them as new ways of expression. As in a game, Britten plays with style as with a set of self-imposed rules. The *Overture* displays typical 'majestic' chords (as indicated on the score), but the rhythms contradict its solemnity and call to mind a more Stravinskian style. In the same manner Britten engages himself with the genre of the *Toccata* in the second movement. A toccata ("toccare", to touch) is a fast piece which allows the musician to demonstrate their virtuosity. Britten adds to that aspect malicious dissonances, which gives a playful character to the movement, while at the same time referring to the "acciaccatura" writing (a 17th century keyboard style of enhancing some chords by dissonances). The *Nocturne*, another 18th century genre evocative of night atmospheres sets up a more intimate environment by sombre textures in the low of the harp, in opposition to a bird-like song in the highs. The *Fugue* is a piece based on imitations. As a subject for his fugue, Britten chooses arpeggios, again typical of the writing of the harp or the keyboard. The subject enters in a conflict with a countersubject

in repeated notes which evoke more the rhythms of a trumpet. The two competitive elements run through the movement and imply superpositions of different keys in the same time, called polytonality. The *Hymn* closes the suite with variations on the Welsh theme 'Saint Denio' (reference to the national origins of Osian Ellis). Once again the theme is entangled with harp gestures with scales and arpeggios. The "tour de force" of Britten's music resides in the playful use of various musical materials from fugues to exercise-like scales on a harp. The piece is not a simple pastiche of an old genre, but is inspired by it in order to create new references. The ludic aspect of the music of Benjamin Britten is entirely expressed here and his own humility on the value of the piece should be considered with distance. This not 'very profound music' is light and serious in the same time, and its approach to historical styles follows the same way. The easiness and quickness of Britten's creativity is perhaps impressive in many ways as he composed the *Suite* as a relaxing counterpoint to *Children's Crusade*. Amazingly enough, this more serious piece plays in many ways in the same manner with music material, and is full of childlike enjoyments. In both pieces, Britten invites us to redefine the boundaries of lightness and seriousness in music.

MARINU LECCIA

Prelude, Arioso and Passacaglia

The work for harp was composed in April 1987, 25 years after my only solo piece for harp to date (*Sequenzen über Joh. I, 32*). Whereas in the past, the lack of a complete chromatic scale for the harp was a limitation for me, it now became a source of inspiration. *Prelude*: quasi perpetuum mobile, which proceeds to some extent concurrently on different tempo levels (similar to *Trema* or *Studie über Mehrklänge*). *Arioso*: an attempt to write declamatory music for a chordal instrument. *Passacaglia*: 25 variations on five notes. Dedication: for Ursula.

HEINZ HOLLIGER

Le caractère musical proposé dans les deux *Divertissements pour harpe* constitue une véritable innovation pour le répertoire de la harpe. A l'instar de Claude Debussy, Florent Schmitt ou encore Henriette Renié, **André Caplet** s'intéresse à l'oeuvre d'Edgar Allan Poe. L'argument au caractère oppressant du Conte fantastique *Le Masque de la mort rouge* lui inspire sa *Légende pour harpe chromatique et orchestre* (1908). L'écriture moderne et audacieuse de cette oeuvre marquera de manière décisive l'utilisation de la harpe par André Caplet.

Il en réalisera en 1923 une réduction (dédiée à Micheline Kahn) pour harpe à pédales et quatuor à cordes, permettant ainsi la programmation fréquente de cette superbe pièce. Le ton est alors donné pour ce qui est de l'inventivité d'un tout nouveau langage pensé pour la harpe. Les dynamiques ainsi que les indications d'articulations sont demandées à l'extrême de ce que peut produire l'instrument. Comme cela apparaissait déjà dans les deux sonnets pour voix haute et harpe (1916/1924), André Caplet utilise toutes les capacités de couleurs, de timbres et de relief permettant une restitution sonore du propos littéraire.

Dès lors, la harpe apparaît plus fréquemment dans les oeuvres des dernières années de sa vie. Le *Miroir de Jésus pour voix haute, chœur de femmes harpe et quintette à cordes* (1923); *Conte fantastique pour harpe et quatuor à cordes*

(1923); *Doux fut le trait* sur un sonnet de Pierre Ronsard (1924) *pour voix haute et harpe*; *Divertissements pour harpe* (1924).

A chaque nouvelle création l'écriture se modérise, la technique instrumentale évolue au profit de l'expression, faisant ainsi entendre des sonorités jamais entendues jusqu'alors. La parution en 1921 de *Modern Study of the harp* de Carlos Salzedo, célèbre harpiste-compositeur a permis à André Caplet d'explorer l'emploi de nouveaux modes de jeux enrichissant son propos musical.

Aucune pièce pour harpe solo écrite avant cela (1924) ne peut être comparée à ces deux *Divertissements*.

À la française – « Bien allègrement et carré »

L'écriture claire et ciselée de ce *Divertissement* n'est pas sans rappeler la façon de l'école française du XVIII^{ème}.

Sur la base de cette technique digitale, André Caplet joue avec l'alternance des fragments thématiques repris tantôt par une voix ou l'autre, ou s'entre-croisant. Dès le début de la pièce, André Caplet combine les jeux au caractère perlé et élégant avec ceux brusquement plus martelés, affirmant ainsi l'indication : « Bien allègrement et carré ».

L'écriture serpentine, claire et articulée s'interrompt souvent de manière abrupte, mettant ainsi en relief un jeu très incisif employant différents modes d'articulations et de rythmes aux accents

décadés ; de ce jeu très contrasté émane à d'autres moments des propositions de cadences presque libres au caractère improvisé. Et soudainement, comme lors d'une pirouette de prestidigitateur, tout disparaît comme cela a commencé.

À l'espagnole – « Avec galbe et drapé »

Les particularités de l'emploi de nouveaux modes de jeux apparaissent plus particulièrement dans ce *Divertissement*. Jamais auparavant les glissés de pédales, articulés de manière rythmique dans la résonance de l'attaque, n'avaient été utilisés de la sorte.

Le geste technique laisse entrevoir un jeu de contrastes, d'oppositions et d'affirmation rythmique. La notation employée par le compositeur paraît également très moderne, comparée aux partitions écrites pour la harpe jusqu'alors. Un court thème repris avec quelques variantes et ce, de manière systématique est soudainement interrompu, laissant place aux cadences non mesurées mais à l'écriture toutefois très exigeante, ce qui n'est pas sans rappeler les formes du Flamenco – opposant ainsi les jeux de séduction ou d'affirmation.

C'est le caractère puissamment théâtral de la musique d'André Caplet qui est la source de cette inventivité instrumentale.

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING

Si la *Sonate pour harpe* est la seule partition de **Paul Hindemith** dédiée à cet instrument, elle reste aujourd'hui encore l'une de ses œuvres les plus jouées. Écrite par un compositeur non harpiste, elle demeure l'un des piliers du répertoire de la harpe de la première moitié du XX^e siècle et se trouve rapidement intégrée au répertoire de tous les harpistes. Hindemith compose plusieurs œuvres pour instrument seul, à commencer par l'alto qui est son instrument, mais aussi pour le violon, le violoncelle, la contrebasse, ainsi que pour tous les instruments de la famille des bois et de la famille des cuivres. Dans chacune de ces pièces, il prend soin de mettre en valeur le langage propre à chaque instrument et à sa histoire, tout en l'enrichissant de tournures mélodiques et harmoniques qui lui sont personnelles.

En ce qui concerne la *Sonate pour harpe* composée en 1939, il confie sa partition pour relecture à la harpiste italienne Clelia Gatti-Aldrovandi (1901-1989). La renommée de celle qui fut la première harpiste du Teatro Regio de Turin est alors internationale ; elle suscite l'intérêt de nombreux compositeurs, comme par exemple, de Nino Rota qui lui dédie une œuvre en 1937. Clelia Gatti-Aldrovandi suggère à Hindemith quelques améliorations techniques à apporter à sa *Sonate* qui lui est dédiée mais qui ne sera créée que dix années plus tard à Hambourg, quatre ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Lorsqu'il compose sa *Sonate pour harpe*, Hindemith

est âgé de quarante-quatre ans et se trouve en exil en Suisse avec son épouse Gertrud, à Bluche, un village de montagne dans le canton du Valais. L'attitude du régime nazi à l'égard de sa personne, de sa famille (sa femme est juive) et de ses œuvres les ont contraint à quitter l'Allemagne en 1938. Dès la saison 1934-1935, Hermann Göring avait interdit les représentations de son opéra *Mathis der Maler* (finalement créé à Zurich en 1938). Épinglé pour « modernisme » et aussi pour ses relations avec des artistes de gauche (notamment Kurt Weill et Bertolt Brecht), il fait partie des artistes bannis par le régime et sa musique figure à Düsseldorf en 1938 dans l'exposition « Entartete Musik » (« Musique dégénérée »). Durant cette période noire, jamais Hindemith n'a cessé de composer : il augmente son catalogue de nombreuses œuvres de musique de chambre ainsi que du ballet *Nobilissima Visione* composé en 1937 d'après les fresques de Giotto consacrées à saint François d'Assise dans la chapelle Bardi de la basilique Santa Croce de Florence (création dirigée par le compositeur à Londres le 21 juillet 1938. Une Suite tirée d'extraits choisis du ballet fut créée à Venise en septembre de la même année). En 1940, deux années après leur fuite en Suisse, les Hindemith émigrent aux États-Unis où le musicien enseigne la composition à l'Université de Yale jusqu'à 1953, obtenant la nationalité américaine en 1946.

Comme détachée des événements si préoccupants de la période au cours de laquelle elle

est conçue, la *Sonate pour Harpe* de Hindemith adopte des contours néo-classiques : elle se compose de trois mouvements brefs et contrastants, évoluant dans un langage plus diatonique que chromatique, portée par un style toujours mélodique et un lyrisme généreux. D'allure héroïque, le premier mouvement *Mässig schnell* (*Modérément rapide*) est le plus développé : son thème principal (comprenant deux intervalles conquérants de quarte ascendante) nourrit le discours, tantôt dans sa présentation en accords, tantôt vêtu de nouvelles harmonies, de modulations et de changements de colorations. Virtuose et plein de brio, le deuxième mouvement *Lebhaft* (*Vif*) est dansant : il présente d'habiles jeux rythmiques de motifs et aussi des glissandi. Intitulé *Lied* (*Chant*), le troisième mouvement se présente comme un *Lied ohne Worte* (*Chant sans paroles*) de Felix Mendelssohn Bartholdy. Hindemith place en exergue de ce dernier volet, quelques vers de Ludwig (Heinrich Christoph) Hölty (1748-1776), un poète allemand du cercle de Göttingen célèbre pour ses ballades, dont les vers ont souvent été mis en musique par Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Brahms. Le débit de la mélodie (sans paroles) est très lent (*Sehr langsam*), syllabique et chantant. Le texte évoque la harpe du poète après sa mort ; désormais orpheline, elle vagabonde librement, et ses sonorités errent jusqu'aux feux d'un soleil couchant. Parée de riches harmonies et

de contrechants, la musique de Paul Hindemith est ici plus évocatrice et poétique que descriptive et présente de superbes changements de teintes, utilisant à merveille toutes les possibilités harmoniques de l'instrument.

CORINNE SCHNEIDER

*Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,
Die kleine Harfe hinter dem Altar auf,
Wo an der Wand die Todtenkränze
Manches verstorbenen Mädchens
schimmern.*

*Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden
Die kleine Harfe, rauscht mit dem rothen Band,
Das, an der Harfe festgeschlungen,
Unter den goldenen Saiten flattert.*

*Oft, sagt er staunend, tönen im Abendroth
Von selbst die Saiten, leise wie Bienenton:
Die Kinder, auf dem Kirchhof spielend,
Hörten, und sahn, wie die Kränze bebten.*

LUDWIG HÖLTY

. . .

De **Benjamin Britten** à Osian Ellis,
Aldeburgh, Suffolk, 31 Mars 1969

« Mon cher Osian,
Voici la Suite (qui pourra avoir un titre un peu plus élaboré — as-tu des suggestions ?). J'espère qu'elle marche. Je trouve qu'elle ressemble à une pièce pour harpe du XVIII^e siècle, mais d'une certaine façon c'est ainsi qu'elle est sortie de ma plume. [...] Si elle t'amuse, j'en serai tout à fait ravi. Ce n'est pas très profond, mais j'ai écrit cela en réaction à une pièce assez sinistre pour la fondation Save the Children [*Children's Crusade*], et je l'ai écrite avec une très grande joie en pensant à son créateur. »

C'est ainsi que Benjamin Britten décrit sa nouvelle **Suite pour harpe** à son ami Osian Ellis, musicien, collaborateur de longue date et dédicataire de la pièce. Le terme « Suite » fait référence à un genre musical instrumental des XVII^e et XVIII^e siècles, composé d'une succession de mouvements courts. En effet cette œuvre « ressemble à une pièce pour harpedu XVIII^e siècle », ce qui n'empêche pas Britten de jouer sur les attentes liées à ce genre. Les cinq mouvements soulignent différents aspects de l'écriture baroque pour harpe tout en les repensant en tant que nouvelles formes d'expression. Comme dans un jeu, Britten s'amuse avec les styles comme avec un ensemble de règles qu'il s'impose à lui-même et qu'il essaye en même

temps de dépasser. L' *Ouverture* présente des accords traditionnellement 'majestueux' (comme indiqué dans la partition) mais le rythme contredit leur solennité et rappelle une écriture proche de Stravinsky. De la même façon, Britten aborde le genre de la *Toccata* dans le second mouvement. La toccata (de « toccare », toucher) est une pièce rapide qui permet au musicien de mettre en avant sa virtuosité. Britten ajoute à cet aspect des dissonances malicieuses qui donnent un caractère joueur et espiègle au mouvement, tout en faisant référence à la pratique de l'acciatura (un style d'écriture du XVII^e siècle pour clavier qui enrichit les accords par l'ajout de dissonances). Le *Nocturne*, un autre genre du XVIII^e siècle évocateur d'atmosphères calmes et obscures est ici mis en scène avec des textures sombres dans le grave de la harpe, en opposition à des motifs aux tournures de chant d'oiseau dans les aigus. La *Fugue* est une pièce basée sur des imitations. Comme sujet de sa fugue, Britten choisit des arpèges, là encore typiques de l'écriture de la harpe ou du clavier. Le sujet entre en conflit avec un contre-sujet en notes répétées qui évoque davantage les rythmes d'une trompette. Ces deux éléments qui parcourent le mouvement donnent lieu à des superpositions de tonalités (appelées polytonalités). L' *Hymne* clôt la suite avec des variations sur le thème gallois *Saint Denio* (en référence aux origines galloise d'Osian Ellis). Une fois de plus, le thème est enchevêtré dans

les gestes de la harpe avec des gammes et des arpèges. Le tour de force de la musique de Britten réside dans l'utilisation ludique de divers matériaux musicaux allant de la fugue à des gammes aux allures d'exercices didactiques. La pièce n'est pas un simple pastiche d'un genre ancien, mais s'en inspire pour créer de nouvelles références. L'aspect ludique de la musique de Benjamin Britten s'exprime ici pleinement et sa propre humilité sur la valeur de la pièce doit être considérée avec précaution. Cette musique en apparence peu 'profond[e]' est à la fois légère et sérieuse, et son approche des styles et de leur histoire suit le même chemin. La facilité et la rapidité avec laquelle Britten compose sont peut-être impressionnantes à bien des égards, étant donné qu'il a composé la *Suite* comme une relaxation face aux défis de *Children's Crusade*. Étonnamment, cette autre pièce plus sérieuse joue à bien des égards de la même manière avec le matériel musical et est de façon surprenante pleine de moments d'amusements enfantins. Dans ces deux pièces, Britten nous invite à redéfinir les limites de la légèreté et du sérieux en musique.

MARINU LECCIA

Präludium, Arioso et Passacaglia

Cette pièce pour harpe a été composée en avril 1987, 25 ans après mon unique oeuvre pour harpe

seule jusqu'à ce jour (*Sequenzen über Joh. I, 32*). Si auparavant la disponibilité incomplète de la gamme chromatique pour la harpe m'apparaissait comme restrictive, elle est à présent devenue ici un motif de stimulation.

Le *Prélude* : mobile quasi perpetuum (à l'instar de *Trema* ou *Studie über Mehrklänge*) se déroule partiellement et simultanément sur différents niveaux de tempi.

L'*Arioso* représente une tentative d'écrire une musique déclamatoire pour un instrument à cordes pincées. La *Passacaglia* consiste en 25 variations sur 5 notes. Dédicace : pour Ursula.

HEINZ HOLLIGER



ANAËLLE TOURRET

www.anaelletourret.com

DE Die französische Harfenistin Anaëlle Tourret ist eine der führenden Solistinnen ihres Instruments. Im März 2018 wurde sie im Alter von 25 Jahren zur Solo-Harfenistin des NDR Elbphilharmonie Orchesters in Hamburg, Deutschland, ernannt.

Anaëlle Tourret konzertiert regelmäßig mit renommierten Ensembles auf der ganzen Welt wie dem Orchestre Philharmonique de Radio-France, dem Lucerne Festival Academy Orchestra, dem WDR Sinfonieorchester, dem Ensemble Intercontemporain, dem Helsingborgs Symfoniorkesters und arbeitet mit Dirigenten wie Alan Gilbert, Esa-Pekka Salonen, Christoph von Dohnányi, Paavo Järvi, Marek Janowski, Christoph Eschenbach, Semyon Bychkov und mit Solisten wie Leonidas Kavakos, Frank-Peter Zimmermann, Matthias Goerne oder Nina Stemme zusammen.

Schon in jungen Jahren gewann Anaëlle Tourret eine beeindruckende Anzahl von Preisen bei internationalen Harfenwettbewerben. Im Jahr 2015 gewann sie einstimmig vier Preise beim 19. Internationalen Harfenwettbewerb in Israel. Im Jahr 2019 verlieh ihr die Berenberg Gruppe den prestigeträchtigen Berenberg Kulturpreis und würdigte damit ihre herausragenden künstlerischen Leistungen. Indem sie die neuen Möglichkeiten der modernen

Technologie nutzt, definiert Anaëlle Tourret die Rolle der Harfe unter anderen Musikinstrumenten neu; ihre Auftritte erreichen ein Millionenpublikum, eine noch nie dagewesene Online-Fangemeinde in der Geschichte der Harfe. Anaëlle Tourret gibt auch neue musikalische Werke in Auftrag, um das Repertoire ihres Instruments zu erweitern; bisher hat sie über zwanzig neue Stücke für und mit Harfe uraufgeführt.

Anaëlle Tourret wurde 1992 in Orléans, Frankreich, geboren. Sie studierte Harfe bei Ghislaine Petit-Volta, Nicolas Tulliez, Andreas Mildner und Xavier de Maistre.

Sie unterrichtet als Assistentin von Xavier de Maistre an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

EN French harpist Anaëlle Tourret is one of the leading soloists of her instrument. In March 2018, at the age of 25, she was appointed Principal Harpist of the NDR Elbphilharmonie Orchestra in Hamburg, Germany.

Anaëlle Tourret regularly performs with distinguished ensembles around the world such as the Orchestre Philharmonique de Radio-France, the Lucerne Festival Academy Orchestra, the WDR Symphony Orchestra, the Ensemble Intercontemporain, the Helsingborg Symphony Orchestra, and collaborates with conductors such as Alan Gilbert, Esa-Pekka Salonen, Christoph von

Dohnányi, Paavo Järvi, Marek Janowski, Christoph Eschenbach, Semyon Bychkov, and with soloists such as Leonidas Kavakos, Frank-Peter Zimmermann, Matthias Goerne or Nina Stemme.

From an early age, Anaëlle Tourret started winning an impressive amount of prizes at international harp competitions. In 2015, she unanimously won four prizes at the 19th International Harp Competition in Israel.

In 2019, the Berenberg Group awarded her the prestigious Berenberg Culture Prize, recognizing her outstanding artistic achievements.

Utilizing the new opportunities of modern technology, Anaëlle Tourret redefines the harp's role among other musical instruments; her performances are reaching out to millions, an unprecedented online following in the history of the harp. Anaëlle Tourret also commissions new musical works to expand her instrument's repertoire; she has so far created over twenty new pieces for and with her instrument.

Anaëlle Tourret was born in Orléans, France, in 1992. She studied the harp with Ghislaine Petit-Volta, Nicolas Tulliez, Andreas Mildner and Xavier de Maistre.

She teaches as assistant to Xavier de Maistre at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

FR La harpiste française Anaëlle Tourret compte parmi les principales solistes de sa génération. En mars 2018, à l'âge de 25 ans, elle est nommée harpiste solo du NDR Elbphilharmonie Orchester de Hambourg, en Allemagne.

Anaëlle Tourret se produit régulièrement avec des ensembles distingués dans le monde entier tels que l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, le Lucerne Festival Academy Orchestra, le WDR Sinfonie Orchester, l'Ensemble Intercontemporain, le Helsingborg Symphony Orchestra, et collabore avec des chefs d'orchestre tels qu'Alan Gilbert, Esa-Pekka Salonen, Christoph von Dohnányi, Paavo Järvi, Marek Janowski, Christoph Eschenbach, Semyon Bychkov, et avec des solistes tels que Leonidas Kavakos, Frank-Peter Zimmermann, Matthias Goerne ou Nina Stemme. Dès son plus jeune âge, Anaëlle Tourret remporte une quantité impressionnante de prix lors des concours internationaux les plus prestigieux. En 2015, elle se voit unanimement récompensée de quatre prix lors du 19ème Concours International de harpe d'Israël.

En 2019, le groupe Berenberg lui décerne le grand prix culturel Berenberg, en reconnaissance de ses réalisations artistiques exceptionnelles. Utilisant les nouvelles opportunités de la technologie moderne, Anaëlle Tourret redéfinit le rôle de la harpe parmi les autres instruments de musique ; ses performances touchent des millions de personnes, un suivi en ligne sans précédent dans

l'histoire de la harpe. Anaëlle Tourret commande également de nouvelles œuvres musicales pour élargir le répertoire de son instrument ; elle a à ce jour créé plus de vingt nouvelles pièces pour et avec harpe.

Anaëlle Tourret est née à Orléans, en France, en 1992. Elle a étudié la harpe avec Ghislaine Petit-Volta, Nicolas Tulliez, Andreas Mildner et Xavier de Maistre.

Elle enseigne en tant qu'assistante de Xavier de Maistre à la Hochschule für Musik und Theater de Hambourg.

IMPRESSUM | CREDITS

ES 2085

Recording

Friedrich-Ebert-Halle,
Hamburg-Harburg
4.- 6.4.2021

Recording Producer

Udo Potratz

Text

Frédérique Cambreling
Corinne Schneider
Marinu Leccia
Heinz Holliger

Translation

texthouse
Anaëlle Tourret
Erik Dorset

Coordination

Julia E. Melcher

Graphic Design

Spiro A. Vlachakis

Photos

Harald Hoffmann

Photo-Assistance

Lina Alice Wagner

Make-Up-Stylistin

Ariane Schuster

© & © 2021

C2 Hamburg. Musik & Medienproduktion

Udo Potratz | Dipl.-Tonmeister | Dipl.-Musiker

Sternstr. 5d
20357 Hamburg
Germany

Phone +49 40 39909597

info@c2hamburg.de

www.c2hamburg.de



