

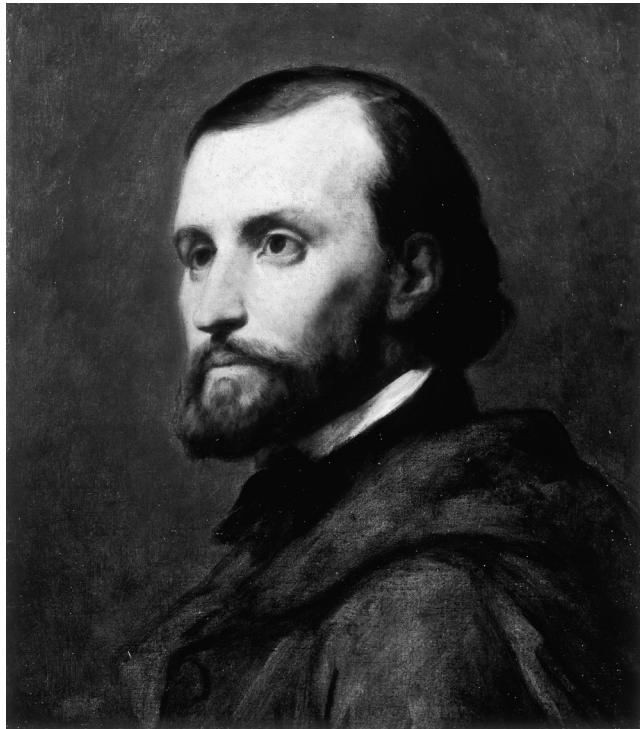


CHANDOS
SUPER AUDIO CD

GOUNOD SYMPHONIES



ICELAND SYMPHONY ORCHESTRA
YAN PASCAL
TORTELIER



Charles-François Gounod, 1851

Painting by Ary Scheffer (1795 – 1858) / Châteaux de Versailles et de Trianon / AKG Images, London / VISAORS

Charles-François Gounod (1818 – 1893)

Symphony No. 1 (completed by 1855)		25:43
in D major • in D-Dur • en ré majeur		
À la Société des Jeunes Artistes		
[1]	Allegro molto	6:10
[2]	Allegretto moderato	3:45
[3]	Scherzo. Non troppo presto – Trio – Da Capo il minuetto	6:43
[4]	Finale. Adagio – Allegro vivace	8:55
 Symphony No. 2 (completed by 1856)		 35:54
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur		
[5]	I Adagio – Allegro agitato	11:14
[6]	II Larghetto (non troppo)	8:00
[7]	III Scherzo. Allegro molto – [Trio] – Ca capo [il Scherzo]	7:05
[8]	IV Finale. Allegro, leggiero assai	9:21
		TT 61:47

Iceland Symphony Orchestra
Sigrún Eðvaldsdóttir leader
Yan Pascal Tortelier

Gounod: Symphonies Nos 1 and 2

Gounod and the Symphony

The performances of Beethoven symphonies in the 1820s and of Berlioz's *Symphonie fantastique* in 1830 did not have the effect of stimulating French symphonies in general – perhaps they frightened French composers into silence? As late as the 1860s, Édouard Lalo, a contemporary of Charles-François Gounod (1818 – 1893), was complaining that, if you wrote symphonies, it was somehow assumed that you could not write operas, and that concert societies were shunning his own compositions as not being light-hearted enough. At the same time, symphonies by Mendelssohn and Schumann were acceptable, so probably the problem lay with the perception of what French music needed to be: avoiding solemnity and boredom at all costs – a perception that lasted well into the twentieth century, when a work such as Messiaen's *Turangalila-symphonie* was condemned as bombastic, overblown, and thoroughly un-French.

The reasons which prompted Gounod to write his First Symphony are unknown. In 1839, then rising twenty-one, he had been

awarded the Prix de Rome for his cantata *Fernand*, winning twenty-three out of the twenty-five possible votes. After two years in Rome, he should strictly speaking have gone to study in Germany but, according to one account, managed in 1842 to persuade the authorities that he should remain in Rome, at his own expense, to work on a symphony. Like every previous winner, he had to submit yearly compositions (*envois*) to prove that he was making progress and not wasting too much time admiring the ruins of the Italian capital, but instead of the symphony, or part of it, and maybe bearing in mind how symphonies were viewed by the French musical establishment, in 1843 he submitted as his third *envoi* an *Hymne sacrée*. One likely impetus towards writing the symphony lay elsewhere. In Leipzig in May 1843 he had spent four days from morning till evening with Mendelssohn, who played Bach to him on that composer's own organ in St Thomas's Church, and who, while trying to dissuade him from wasting his time on Goethe's *Faust* (advice luckily ignored), urged him to write *another* symphony. We do not know how much of the

First Symphony Gounod had completed by then, or had shown to his new friend, but it is not surprising that Mendelssohn figures as one of the influences that both works display.

We have to guess over the dates of composition for both symphonies, for the next we hear of them are performances of individual movements in 1855, leading to complete performances of the First on 4 March that year and of the Second on 13 February 1856. Both of these were given by the Société des jeunes artistes, conducted by Jules Pasdeloup, a signal favour as Pasdeloup, until 1870 anyway, concentrated on the German classics. He defended his performances by beating his chest and saying that someone who felt music as deeply as he did must be right, but Saint-Saëns attributed the conductor's success to the over-resonant acoustics of the Cirque d'Hiver where Pasdeloup performed. Even so, he was an enthusiast and recognised the quality of young Gounod's music.

Symphony No. 1

Because today we know Gounod primarily as an opera composer, it is tempting to judge the symphonies according to dramatic principles – tempting, and well justified. The opening bars of the First Symphony's *Allegro*

molto packs a lot of character into a small space: an abrupt introduction with pauses (the curtain rises), a first theme balanced on simple harmonies (the hero enters), then a more lyrical phrase, curling seductively like so many of Gounod's (his beloved joins the hero). After that, offbeat accents and phrases unexpectedly repeated suggest slight tension. In less than half a minute we find ourselves engrossed in the proceedings, however we like to interpret them. Structure in the larger sense is also Gounod's concern, for instance in the return of the introductory bars at the end of the exposition – a welcome infusion of stability after some slyly executed modulations that are, at least momentarily, disturbing.

Gérard Condé, a biographer of Gounod, remarks that the move from D major to D minor for the next movement mirrors that from A major to A minor in Beethoven's Seventh Symphony and wonders whether the composer had in mind Pasdeloup's injunction: 'Write me symphonies like Beethoven's and I'll play them.' But Condé also acknowledges this movement's debt to the *Andante con moto*, also in D minor, in Mendelssohn's 'Italian' Symphony (published in 1851) and perhaps even more to the 'Marche de pèlerins' (Pilgrims' March)

in Berlioz's *Harold en Italie* (published in 1848). Entirely his own, though, are the extended sequences that would become a hallmark of his style, and his use of a solo bassoon, an instrument which he praised as being 'variously passionate, comical, tender, sorrowful; in a word it successfully renders every possible feeling'. The third movement is headed 'Scherzo', but its true character is found at the end in the indication 'Da Capo il minuetto'. Here Gounod's admiration for Haydn is manifest, not only in the gracefulness of the melodic line but in the delightful surprise of the 'wrong' key that begins the second half of the minuet. The Trio looks back earlier in the eighteenth century in being based on a drone, like the pastoral *musettes* that were then popular; Gounod's scoring of the tune for oboe and bassoon also conforms to that genre.

A slow introduction to the Finale provides a brief change of tempo. In the Finale itself Gounod again revels in Haydnesque high spirits, and short fanfares on trumpets bear out his belief that 'a single trumpet note, even *pianissimo*, casts an extraordinary shaft of light over the whole orchestra'. Amid all the bustle, sudden halts on surprise chords testify to the composer's dramatic instincts, especially the one that begins the

development section. But around these the flow of ideas is seamless and it is hard to decide whether this or the perfect balance of the movement is the more impressive. The movement ends without Gounod's overegging the pudding, even if the final page does include a few more chromatic surprises. The seventeen-year-old Bizet, charged with making a piano reduction of the work, took it as a model for his own Symphony in C.

Symphony No. 2

A reviewer of the first performance of Symphony No. 1, addressing Gounod, felt 'circulating through your rush of ideas an impulse that calls for a larger scene. And why not, one day?' Although this was to ignore the fact that Gounod had already had two operas performed in Paris, both the critic and Pasdeloup must have been pleased with the appearance of the Second Symphony a year later. The introductory *Adagio* in the key of E flat speaks of Beethoven's 'Eroica' and there are now more passages that remain on the same chord for longer, with variety supplied by rhythm and orchestration. The development again begins with the unexpected and in dramatic vein (upstage, the villain enters unseen), but Gounod sticks to the rules of sonata form. The final bars are pure Beethoven.

The *Larghetto* is the heart of the work. If its opening bars look forward to *Faust* (1859), the general tenor is rather that of the more lyrical moments in *Roméo et Juliette* (1867). The chorale-like first theme is undoubtedly a tribute to Mendelssohn's Bachian enthusiasm and acts as a marvellous foil to the delicately pirouetting dotted notes that follow. The form is a simple ABA, but in the final section not only are the two ideas combined, but extra motifs are added, often in Gounod's favourite bassoon, which also delights in a brief pirouetting solo. This time the Scherzo really is a scherzo, and very much in the Beethovenian manner, the creeping chromatics on the strings answered casually by the woodwind, as if to say, 'You can't scare us'. Then, as in the *Larghetto*, the two ideas are combined and the mood of the movement becomes enigmatic, until balm is applied by the Trio, copying the *musette* pattern of the First Symphony. The Finale remembers from time to time that the symphony began in Beethovenian seriousness, but superficial jollity keeps breaking out until the final pages when order is restored – though the last few bars, as often in the case of Gounod, are decidedly quirky. A reviewer of the first performance congratulated the composer on not wanting to go further than

Beethoven. But against this, one must note that when Mme Gounod wanted to go to that performance, she took Saint-Saëns's mother with her to ease the strain: yet it was Mme Saint-Saëns who, after the final notes, 'fainted at the tumult, shouts, and whistles from the audience'. Truly the path of the Parisian symphonist was a prickly one.

© 2019 Roger Nichols

Having given its first concert in 1950, the Iceland Symphony Orchestra has since expanded from a part-time ensemble of forty players to an internationally renowned orchestra of eighty-five full-time musicians. As Iceland's national orchestra, resident at Harpa concert hall in Reykjavík and funded in large part by the Icelandic state and the city of Reykjavík, it gives around sixty concerts each season, its repertoire ranging from traditional classical works to contemporary and film music. It has worked with such renowned musicians as Daniel Barenboim, Anne-Sophie Mutter, Joshua Bell, Hilary Hahn, Jonas Kaufmann, Isabelle Faust, and Evelyn Glennie. Currently Conductor Laureate, Vladimir Ashkenazy has conducted the Orchestra regularly since the early 1970s. Rumon Gamba was its Chief Conductor and

Music Director from 2002 to 2010, succeeded by Ilan Volkov and then, in September 2016, by Yan Pascal Tortelier. Osmo Vänska is Conductor Laureate, having worked closely with the Orchestra since his tenure as Chief Conductor in the 1990s, and the highly acclaimed Icelandic composer Anna Þorvaldsdóttir is Composer-in-Residence.

The Orchestra's wide-ranging international discography includes highly praised cycles of the symphonies of Sibelius and orchestral works by Jón Leifs. The first volume in the series devoted to orchestral works by Vincent d'Indy with Rumon Gamba was nominated for a Grammy award in 2008, and the second volume was an Editor's Choice in *Gramophone*. The Iceland Symphony Orchestra has appeared widely throughout Europe, giving performances at the BBC Proms and Wiener Musikverein, among others, and in 2018, with Ashkenazy, embarked on a highly successful three-week tour of Japan. It has also appeared twice in Carnegie Hall, New York. Writing in *The New York Times*, the critic Alex Ross described its performance under Osmo Vänskä as 'sensational... one of the finest Sibelius performances I have encountered'.

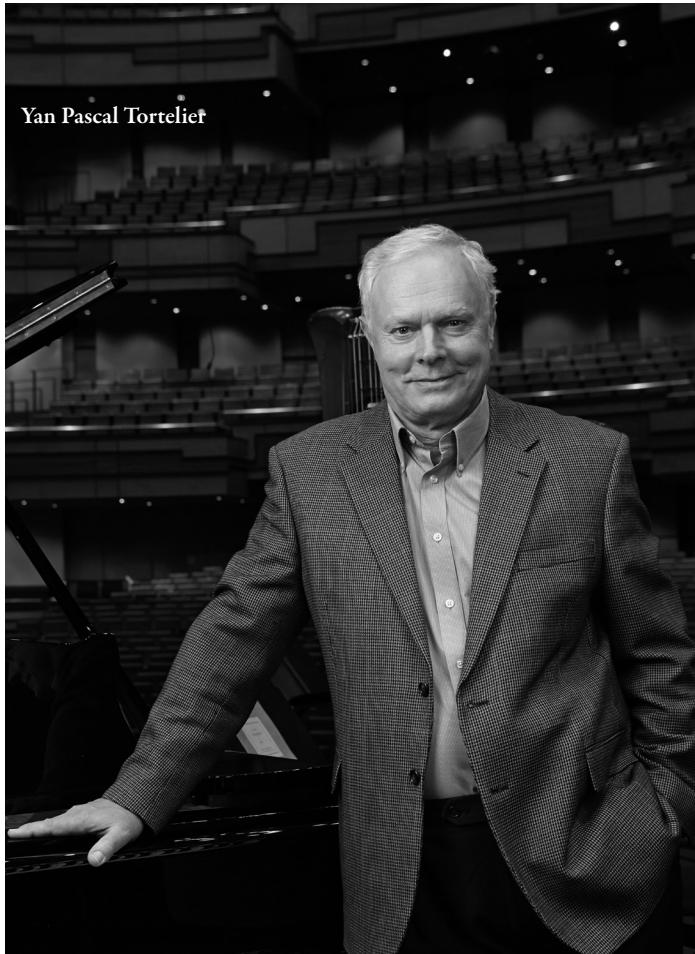
Yan Pascal Tortelier began his musical career as a violinist, winning first prize for

violin at the Paris Conservatoire at fourteen and making his debut as soloist, with the London Philharmonic Orchestra, shortly afterwards. Following general musical studies with Nadia Boulanger, he studied conducting with Franco Ferrara at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. Chief Conductor of the Iceland Symphony Orchestra since 2016, he has been Principal Conductor and Artistic Director of the Ulster Orchestra (1989 – 92), Principal Guest Conductor of the Pittsburgh Symphony Orchestra (2005 – 08), and Principal Conductor of the São Paulo Symphony Orchestra (2009 – 11). He is currently Conductor Emeritus of the BBC Philharmonic, having served as its Chief Conductor from 1992 to 2003. He has conducted major orchestras such as the London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Royal Concertgebouw Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Minnesota Orchestra, and the Boston and Chicago symphony orchestras. His long association with Chandos Records has resulted in an extensive catalogue of recordings, notably with the BBC Philharmonic and Ulster Orchestra, which includes award-winning

cycles of the orchestral music of Debussy, Ravel, Franck, Roussel, and Dutilleux. Most recently, with the pianist Jean-Efflam Bavouzet, Yan Pascal Tortelier has released

recordings of Ravel's Piano Concertos with the BBC Symphony Orchestra and Stravinsky's *Pétrouchka* and other works with the São Paulo Symphony Orchestra.





Courtesy of Iceland Symphony Orchestra

Gounod: Sinfonien Nr. 1 und 2

Gounod und die Sinfonie

Die Aufführungen von Beethovens Sinfonien in den 1820er-Jahren und von Berlioz' *Symphonie fantastique* 1830 hatten nicht den Effekt, die französische Sinfonik insgesamt zu stimulieren – ob sie wohl französische Komponisten aus Furcht verstummen ließen? Noch in den 1860er-Jahren beschwerte sich Édouard Lalo, ein Zeitgenosse von Charles-François Gounod (1818 – 1893), dass von jemandem, der Sinfonien schrieb, irgendwie angenommen wurde, er könne keine Opern schreiben, und dass Konzertveranstalter seine eigenen Kompositionen mieden, weil sie nicht fröhlich genug seien. Zugleich galten die Sinfonien von Mendelsohn und Schumann als akzeptabel, weshalb das Problem womöglich in der Vorstellung davon begründet lag, wie französische Musik zu sein hatte: Sie hatte Feierlichkeit und Langeweile unter allen Umständen zu vermeiden – eine Vorstellung, die sich bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hielt, als ein Werk wie Messiaens *Turangalila-symphonie* als bombastisch, schwülstig und völlig unfranzösisch verdammt wurde.

Die Gründe, die Gounod dazu veranlassten, seine Erste Sinfonie zu schreiben, sind nicht bekannt. Im Jahre 1839 war ihm mit gerade erst einundzwanzig Jahren für seine Kantate *Fernand* der Prix de Rome mit dreiundzwanzig von fünfundzwanzig möglichen Stimmen zugesprochen worden. Nach zwei Jahren in Rom hätte er eigentlich seine Studien in Deutschland fortsetzen sollen, aber einem Bericht zufolge gelang es ihm 1842, die zuständigen Behörden zu überzeugen, dass er in Rom bleiben solle, um auf eigene Kosten an einer Sinfonie zu arbeiten. Wie alle vorherigen Preisträger hatte er jährliche Kompositionen (*envois*) einzureichen, um zu beweisen, dass er Fortschritte machte und nicht allzu viel Zeit darauf verschwendete, die Ruinen der italienischen Hauptstadt zu bewundern, doch statt der Sinfonie oder zum mindesten Teilen davon, und womöglich in Anbetracht der Einschätzung von Sinfonien durch die etablierte Musikwelt Frankreichs, reichte er 1843 als seine dritte *envoi* eine *Hymne sacrée* ein. Ein möglicher Impetus für das Verfassen einer Sinfonie ist anderswo

zu finden. Im Mai 1843 hatte er in Leipzig vier Tage von morgens bis abends mit Mendelssohn verbracht, der für ihn Bach auf der eigenen Orgel jenes Komponisten in der Thomaskirche spielte und, während er ihn davon abzubringen versuchte, seine Zeit auf Goethes *Faust* zu verschwenden (ein Ratschlag, der glücklicherweise ignoriert wurde), ihn drängte, eine *weitere* Sinfonie zu schreiben. Wir wissen nicht, wieviel von der Ersten Sinfonie Gounod damals schon fertig hatte oder seinem neuen Freund zeigte, doch kann es nicht überraschen, dass Mendelssohn als einer der Einflüsse auf beide Werke vorkommt.

Bezüglich der Fertigstellungsdaten beider Sinfonien sind wir auf Vermutungen angewiesen, denn wir erfahren als nächstes von Aufführungen einzelner Sätze im Jahre 1855, die zu vollständigen Darbietungen der Ersten am 4. März jenes Jahres und der Zweiten am 13. Februar 1856 führten. Sie wurden beide von der Société des jeunes artistes unter der Leitung von Jules Pasdeloup gegeben, eine besondere Gunstbezeugung, denn Pasdeloup konzentrierte sich mindestens bis 1870 auf die deutschen Klassiker. Er verteidigte seine Aufführungen, indem er sich an die Brust klopfte und behauptete, dass jemand, der Musik so tief

empfand wie er, Recht behalten musste, doch Saint-Saëns führte den Erfolg des Dirigenten auf die allzu resonante Akustik des Cirque d'Hiver zurück, wo Pasdeloup spielte. Wie auch immer, er war jedenfalls ein Enthusiast und erkannte die Qualität der Musik des jungen Gounod.

Sinfonie Nr. 1

Da wir Gounod heute in erster Linie als Opernkomponisten kennen, liegt es nahe, die Sinfonien nach dramatischen Prinzipien zu beurteilen – es liegt nahe und ist durchaus gerechtfertigt. Die einleitenden Takte des *Allegro molto* der Ersten Sinfonie packen viel Charakteristisches auf engstem Raum zusammen: eine abrupte Introduktion mit Pausen (der Vorhang geht auf), ein Hauptthema auf der Basis schlichter Harmonien (der Held tritt auf), dann eine eher lyrische Phrase, die sich wie so viele von Gounod verführerisch windet (die Geliebte gesellt sich zum Helden). Danach deuten Akzente auf dem unbetonten Taktteil und unerwartet wiederholte Phrasen auf eine gewisse Spannung hin. In weniger als einer halben Minute sehen wir uns in den Ablauf einbezogen, wie auch immer wir ihn interpretieren wollen. Die Struktur im weiteren Sinne ist ebenfalls Gounods

Anliegen, beispielsweise in der Rückkehr der einleitenden Takte am Ende der Exposition – eine willkommene Infusion von Stabilität nach einigen listig eingeführten Modulationen, die zumindest momentan beruhigend wirken.

Gérard Condé, der eine Biographie von Gounod verfasste, merkt an, dass der Wechsel von D-Dur nach d-Moll im nächsten Satz den von A-Dur nach a-Moll in Beethovens Siebter Sinfonie widerspiegelt, als habe der Komponist Pasdeloups Appell im Sinn: „Schreib mir Sinfonien wie Beethoven, dann spiele ich sie.“ Doch Condé erkennt auch an, dass dieser Satz dem ebenfalls in d-Moll stehenden *Andante con moto* in Mendelsohns „Italienischer“ Sinfonie (von 1851) einiges verdankt, und womöglich noch mehr dem „Marche de pèlerins“ in Berlioz’ *Harold en Italie* (1848 veröffentlicht). Ganz ihm eigen sind jedoch die ausgedehnten Sequenzen, die ein Merkmal seines Stils werden sollten, und die Verwendung eines Solofagotts, eines Instruments, das er mit den Worten lobte, es sei „abwechselnd leidenschaftlich, komisch, zärtlich, kummervoll; kurz gesagt setzt es erfolgreich jedes mögliche Gefühl um“. Der dritte Satz ist mit „Scherzo“ überschrieben, aber sein wahrer Charakter enthüllt sich am Ende in der Anweisung „Da

Capo il minuetto“. Hier kommt Gounods Bewunderung für Haydn zum Ausdruck, nicht nur in der Anmut der Melodielinie, sondern auch in der reizenden Überraschung der „falschen“ Tonart am Anfang der zweiten Hälfte des Menuetts. Das Trio blickt noch weiter zurück ins achtzehnte Jahrhundert, da es auf einem Bordun beruht, ähnlich den damals populären pastoralen *musettes*; Gounods Instrumentierung der Melodie für Oboe und Fagott entspricht ebenfalls diesem Genre.

Eine langsame Introduktion zum Finale bietet einen kurzen Tempowechsel. Im Finale selbst ergeht sich Gounod wiederum in Haydnscher Ausgelassenheit, und kurze Fanfaren der Trompeten zeugen von seiner Meinung, dass „ein einzelner Trompetenton, und sei es auch *pianissimo*, das ganze Orchester in einen außerordentlichen Lichtstrahl taucht“. Inmitten all der Betriebsamkeit zeugen unvermittelte Verhalte auf überraschenden Akkorden von den dramatischen Instinkten des Komponisten, insbesondere der, mit dem die Durchführung beginnt. Doch der Ideenfluss darum herum ist nahtlos, und es ist schwer zu entscheiden, ob dies oder die perfekte Ausgewogenheit des Satzes eindrucksvoller ist. Der Satz endet, ohne dass Gounod zu dick aufgetragen hätte,

auch wenn das letzte Blatt einige weitere chromatische Überraschungen enthält. Der siebzehnjährige Bizet, damit beauftragt, einen Klavierauszug des Werks zu erstellen, nahm es als Vorbild für seine eigene Sinfonie in C-Dur.

Sinfonie Nr. 2

Ein Rezentsent der Uraufführung der Sinfonie Nr. 1 meinte, an Gounod gewandt, "Ihre Vielfalt an Motiven ist von einem Impuls durchzogen, der eine größer angelegte Szenerie erwarten lässt. Und warum nicht, eines Tages?" Obwohl das die Tatsache außer Acht ließ, dass zwei von Gounods Opern bereits in Paris aufgeführt worden waren, muss es sowohl den Kritiker als auch Pasdeloup erfreut haben, dass ein Jahr später die Zweite Sinfonie in Erscheinung trat. Das einleitende *Adagio* in Es-Dur zeugt von Beethovens "Eroica", und es gibt nun mehr Passagen, die länger auf dem gleichen Akkord verharren, wobei Rhythmus und Orchestrierung für Abwechslung sorgen. Die Durchführung beginnt wiederum mit dem Unerwarteten und voller Dramatik (der Schurke tritt ungesehen im Bühnenhintergrund auf), doch Gounod hält sich an die Regeln der Sonatensatzform. Die letzten Takte sind reiner Beethoven.

Das *Larghetto* ist das Herzstück des Werks. Wenn die einleitenden Takte auch auf *Faust* (1859) vorausblicken, erinnert der allgemeine Tonfall doch mehr an die eher lyrischen Momente in *Roméo et Juliette* (1867). Das chorallartige Hauptthema ist zweifellos ein Tribut an Mendelssohns Bach-Enthusiasmus und dient als wunderbarer Kontrast zu den grazil pirouettierenden punktierten Noten, die nun folgen. Von der Form her handelt es sich um die schlichte Abfolge A-B-A, doch im letzten Abschnitt werden nicht nur die beiden Motive miteinander verbunden, sondern es kommen weitere hinzu, oft für Gounods geliebtes Fagott gesetzt, das sich auch eines kurzen pirouettierenden Solos erfreut. Diesmal ist das Scherzo tatsächlich ein solches, und zwar ganz in Beethovens Manier, wobei die einschleichende Chromatik der Streicher gelassen von den Holzbläsern beantwortet wird, als wollten sie sagen: "Wir lassen uns nicht einschüchtern." Dann werden die beiden Motive wie im *Larghetto* miteinander verbunden und die Stimmung des Satzes wird rätselhafter, bis das Trio Linderung schafft und das *musette*-Muster der Ersten Sinfonie imitiert. Das Finale erinnert sich gelegentlich, dass die Sinfonie in Beethovenscher Ernsthaftigkeit begann, doch bricht immer wieder oberflächlicher Frohsinn

aus, bis gegen Schluss hin wieder Ordnung herrscht – obwohl die letzten Takte wie so oft bei Gounod eindeutig verschroben klingen. Ein Rezendent der Uraufführung gratulierte dem Komponisten dazu, nicht weiter gehen zu wollen als Beethoven. Doch dagegen muss angemerkt werden, dass Madame Gounod, als sie jene Aufführung besuchen wollte, Saint-Saëns' Mutter mitnahm, um die Strapazen besser ertragen zu können: Doch es war Madame Saint-Saëns, die nach den letzten Tönen „ob des Tumults, der Rufe und Pfiffe aus dem Publikum in Ohnmacht fiel“. Der Pfad des Pariser Sinfonikers war wahrhaft ein dorniger.

© 2019 Roger Nichols
Übersetzung: Bernd Müller

Seit seinem ersten Konzert im Jahre 1950 hat sich das **Isländische Sinfonieorchester** von einem aus vierzig Musikern bestehenden Teilzeit-Ensemble zu einem international bekannten Orchester mit fünfundachtzig hauptamtlichen Musikern entwickelt. Als Islands Nationalorchester, mit Hauptsitz in Reykjaviks Harpa-Konzerthalle und zu einem großen Teil vom isländischen Staat und der Stadt Reykjavik finanziert, spielt das Orchester etwa sechzig Konzerte pro

Spielzeit, und sein Repertoire reicht von traditioneller Klassik über zeitgenössische Musik bis zu Filmmusik. Das Isländische Sinfonieorchester hat mit so bekannten Musikern wie Daniel Barenboim, Anne-Sophie Mutter, Joshua Bell, Hilary Hahn, Jonas Kaufmann, Isabelle Faust und Evelyn Glennie zusammengearbeitet. Vladimir Ashkenazy hat das Orchester seit Anfang der 1970er regelmäßig geleitet und bleibt ihm als Ehrendirigent verpflichtet. Von 2002 bis 2010 war Rumon Gamba Chefdirigent und Musikdirektor des Ensembles; ihm folgten 2011 Ilan Volkov und im September 2016 Yan Pascal Tortelier. Osmo Vänska, der seit seiner Amtszeit als Chefdirigent in den neunziger Jahren eng mit dem Orchester zusammenarbeitet, ist Ehrendirigent, und die renommierte isländische Komponistin Anna Þorvaldsdóttir ist Gastkomponistin.

Die umfangreiche internationale Diskographie des Orchesters schließt hochgelobte Zyklen der Sinfonien Sibelius' sowie der Orchesterwerke Jón Leifs' ein. Der erste Teil der den Orchesterwerken Vincent d'Indys gewidmeten Reihe mit Rumon Gamba wurde 2008 für einen Grammy nominiert, und der zweite war Editor's Choice der Fachzeitschrift *Gramophone*. Das Isländische Sinfonieorchester ist in

ganz Europa aufgetreten und stand unter anderem bei den BBC-Proms und dem Wiener Musikverein auf dem Programm. Es ist zweimal in der Carnegie Hall New York aufgetreten und hat 2018 mit Ashkenazy eine höchst erfolgreiche dreiwöchige Japan-Tournee unternommen. In der *New York Times* beschrieb der Kritiker Alex Ross den Auftritt des Orchesters unter Osmo Vänskä als “sensationell ... eine der hervorragendsten Sibelius-Darbietungen, die ich je erlebt habe”.

Yan Pascal Tortelier begann seine Musikerlaufbahn als Geiger; im Alter von vierzehn Jahren gewann er am Pariser Conservatoire den ersten Preis für Violine und wenig später feierte er sein Debüt als Solist mit dem London Philharmonic Orchestra. Nach einer allgemeinen Musikausbildung bei Nadia Boulanger studierte er Dirigieren bei Franco Ferrara an der Accademia Musicale Chigiana in Siena. Seit 2016 ist er Chefdirigent des Isländischen Sinfonieorchesters, davor war er Erster Dirigent sowie Künstlerischer Direktor des Ulster Orchestra (1989 – 1992), Erster Gastdirigent des Pittsburgh Symphony Orchestra (2005 – 2008) und Erster

Dirigent des São Paulo Sinfonieorchesters (2009 – 2011). Gegenwärtig ist er Conductor Emeritus des BBC Philharmonic, nachdem er von 1992 bis 2003 dessen Chefdirigent war. Er hat zahlreiche große Orchester dirigiert, darunter das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre de Paris, das Königliche Concertgebouw Orchester, das St. Petersburger Philharmonieorchester, das Osloer Philharmonieorchester, das Philadelphia Orchestra, das Los Angeles Philharmonic, das Minnesota Orchestra sowie das Boston und das Chicago Symphony Orchestra. Seine langjährige Zusammenarbeit mit Chandos Records hat zu einem umfassenden Katalog von Einspielungen geführt, in dem besonders das BBC Philharmonic und das Ulster Orchestra häufig vertreten sind, darunter preisgekrönte Zyklen der Orchestermusik von Debussy, Ravel, Franck, Roussel und Dutilleux. In jüngerer Zeit hat Yan Pascal Tortelier gemeinsam mit dem Pianisten Jean-Efflam Bavouzet Ravels Klavierkonzerte mit dem BBC Symphony Orchestra sowie Strawinskys *Pétrouchka* und andere Werke mit dem São Paulo Sinfonieorchester aufgenommen.

Ari Magg



Gounod: Symphonies nos 1 et 2

Gounod et la Symphonie

Les exécutions des symphonies de Beethoven pendant les années 1820 et de la *Symphonie fantastique* de Berlioz en 1830 n'eurent pas pour effet de stimuler la création des symphonies françaises en général – peut-être effrayaient-elles les compositeurs français, les réduisant au silence? Aussi tard que dans les années 1860, un contemporain de Charles-François Gounod (1818–1893), Édouard Lalo, se plaignait du fait que si l'on écrivait des symphonies, il était en quelque sorte supposé que l'on ne pouvait pas écrire d'opéras, et que les sociétés de concerts dédaignaient ses propres compositions, les jugeant insuffisamment légères. Dans le même temps, les symphonies de Mendelssohn et de Schumann étaient acceptables, le problème résidait donc probablement dans la perception de ce que la musique française devait être: éviter la solennité et l'ennui à tout prix – une perception qui dura jusqu'au vingtième siècle, une œuvre telle que la *Turangalila-symphonie* de Messiaen fut condamnée comme étant grandiloquente, ampoulée, et entièrement contraire à l'esprit français.

Les raisons qui poussèrent Gounod à écrire sa Première Symphonie nous sont inconnues. En 1839, alors âgé de vingt-et-un ans, il remporta le Prix de Rome avec sa cantate *Fernand*, obtenant vingt-trois des vingt-cinq votes. Après deux ans à Rome, il aurait dû aller étudier en Allemagne, mais selon un témoignage, il réussit en 1842 à convaincre les autorités qu'il devrait rester à Rome, à ses frais, pour travailler à une symphonie. Comme tous les lauréats avant lui, il devait soumettre des compositions annuelles (envois) afin de prouver qu'il faisait des progrès et ne gaspillait pas trop de temps à admirer les ruines de la capitale italienne. Mais au lieu d'une symphonie, ou d'une partie de celle-ci, et gardant peut-être à l'esprit comment les symphonies étaient considérées par l'establishment musical français, en 1843, il soumit comme troisième envoi une *Hymne sacrée*. L'impulsion d'écrire une symphonie se trouve probablement ailleurs. À Leipzig, en mai 1843, il avait passé quatre jours du matin au soir avec Mendelssohn, qui lui joua des œuvres de Bach sur l'orgue du compositeur dans l'église Saint-Thomas, et qui, tout en

tentant de le dissuader de perdre son temps sur le *Faust* de Goethe (un conseil heureusement ignoré), le pressa d'écrire *une autre symphonie*. Nous ne savons pas jusqu'à quel point Gounod avait progressé dans la composition de sa Première Symphonie à cette date, ou s'il la montra à son nouvel ami, mais il n'est pas surprenant que Mendelssohn figure parmi les influences qui transparaissent dans les deux partitions.

Nous sommes obligés de deviner les dates de composition des deux symphonies, car ce n'est pas avant 1855 que nous apprenons l'existence de l'exécution de mouvements individuels conduisant à la première exécution intégrale de la Première Symphonie le 4 mars, et de la Seconde Symphonie le 13 février 1856. Ces deux créations furent données par la Société des jeunes artistes, sous la direction de Jules Pasdeloup, une véritable faveur car, jusqu'à 1870, ce dernier se concentra sur les classiques allemands. Il défendit ces exécutions en se frappant la poitrine et déclarant que celui qui ressentait la musique aussi profondément que lui devait avoir raison, mais Saint-Saëns attribua le succès du chef d'orchestre à l'acoustique trop résonnante du Cirque d'Hiver où Pasdeloup se produisait. Malgré tout, il était enthousiaste et reconnaissait la qualité de la musique du jeune Gounod.

Symphonie no 1

Gounod est aujourd'hui connu avant tout comme compositeur d'opéras, et il est tentant de juger ses symphonies selon des principes dramatiques – tentant, et parfaitement justifié. Les premières mesures de l'*Allegro molto* de la Première Symphonie comprennent beaucoup de caractère en très peu d'espace: une introduction abrupte avec des pauses (le rideau se lève), un premier thème équilibré sur des harmonies simples (le héros entre), puis une phrase plus lyrique, s'enroulant avec séduction comme tant des mélodies de Gounod (sa bien-aimée rejoint le héros). Après cela, des accents décalés et des phrases répétées de manière inattendue suggèrent une légère tension. En moins d'une demi-minute, nous sommes plongés dans l'action, quelle que soit notre interprétation. La structure au sens large est aussi une préoccupation du compositeur, par exemple le retour des mesures de l'introduction à la fin de l'exposition – une infusion de stabilité bienvenue après quelques modulations sournoisement exécutées qui sont, au moins momentanément, troublantes.

Gérard Condé, un biographe de Gounod, remarque que le passage de ré majeur à ré mineur pour le mouvement suivant reflète celui de la majeur à la mineur dans la

Septième Symphonie de Beethoven, et se demande si le compositeur avait à l'esprit l'injonction de Pasdeloup: "Écrivez-moi des symphonies comme Beethoven et je les joueraï." Mais Condé reconnaît par ailleurs que ce mouvement est redévable à l'*Andante con moto*, également en ré mineur, de la Symphonie "Italienne" de Mendelssohn (publiée en 1851), et peut-être encore plus de la "Marche des pèlerins" de *Harold en Italie* de Berlioz (publiée en 1848). Cependant, entièrement personnelles sont les longues séquences qui allaient devenir l'une des caractéristiques du style de Gounod, ainsi que son utilisation d'un basson solo, un instrument qu'il appréciait particulièrement, le décrivant comme étant "tour à tour pathétique, comique, tendre, douloureux; en un mot il revêt toutes les expressions avec un égal bonheur". Le troisième mouvement est intitulé "Scherzo", mais son véritable caractère se trouve à la fin dans l'indication "Da Capo il minuetto". Ici, l'admiration de Gounod pour Haydn est manifeste, non seulement dans la grâce de la ligne mélodique, mais aussi dans la ravissante surprise de la "mauvaise" tonalité qui ouvre la seconde partie du menuet. Le Trio se tourne vers le début du dix-huitième siècle en se basant sur un bourdon, à la manière des musettes

pastorales alors populaires; l'instrumentation de Gounod de la mélodie du hautbois et du basson se conforme également à ce genre.

L'introduction lente du Finale apporte un bref changement de tempo. Dans le Finale proprement dit, Gounod se délecte de retrouver l'humeur enjouée de Haydn, et de brèves fanfares aux trompettes démontrent sa conviction selon laquelle "Une seule note de trompette, même *pianissimo*, jette sur tout l'orchestre un rayon extraordinaire". Au milieu de toute cette activité, des haltes soudaines sur des accords surprenants démontrent l'instinct dramatique du compositeur, en particulier celle qui commence la section du développement. Mais autour de celles-ci, l'enchaînement des idées est d'une parfaite fluidité, et il est difficile de décider si c'est cet aspect ou l'équilibre parfait du mouvement qui est le plus impressionnant. Gounod termine le Finale sans effets exagérés, même si les dernières pages présentent encore quelques surprises chromatiques. Chargé de faire une réduction pour piano de l'œuvre, le jeune Bizet de dix-sept ans la prendra pour modèle de sa propre Symphonie en ut.

Symphonie no 2

Un critique de la première exécution de la Symphonie no 1, s'adressant à Gounod, sentit

“...circuler à travers vos rapides inspirations un souffle qui voudrait animer une scène plus vaste. Et pourquoi pas un jour?” Mais si cela ignorait le fait que Gounod avait déjà eu deux opéras représentés à Paris, le critique et Pasdeloup durent se réjouir de l’apparition de la Seconde Symphonie un an plus tard. L’introduction *Adagio* dans la tonalité de mi bémol majeur parle de l’“Eroica” de Beethoven, et maintenant les passages qui restent sur le même accord sont plus nombreux, la variété étant créée par le rythme et l’orchestration. Le développement commence de nouveau de manière inattendue et dans une veine dramatique (en haut de la scène, le méchant entre sans être vu), mais Gounod s’en tient aux règles de la forme sonate. Les dernières mesures sont du pur Beethoven.

Le *Larghetto* est le cœur de l’œuvre. Si ses premières mesures annoncent *Faust* (1859), le ton général est davantage celui des passages plus lyriques de *Roméo et Juliette* (1867). Le premier thème en forme de choral est sans aucun doute un hommage à l’enthousiasme de Mendelssohn pour la musique de Bach, et met merveilleusement en valeur les notes pointées pirouettant avec délicatesse qui suivent. La forme est un simple ABA, mais dans la section finale non seulement les deux idées sont

combinées, mais des motifs supplémentaires sont ajoutés, souvent par le basson tant apprécié de Gounod, qui enchanterait également en exécutant un bref solo pirouettant. Cette fois, le Scherzo est vraiment un scherzo, tout à fait à la manière de Beethoven, les chromatismes rampants des cordes suscitant des réponses désinvoltes des bois, comme pour dire, “vous ne pouvez pas nous faire peur”. Ensuite, comme dans le *Larghetto*, les deux idées sont combinées, et le caractère du mouvement devient énigmatique, jusqu’au moment où le Trio applique un baume, copiant le motif de musette de la Première Symphonie. Le Finale se souvient de temps en temps que la symphonie a commencé dans un sérieux beethovénien, mais une gaité superficielle continue à jaillir jusque dans les dernières pages où l’ordre est rétabli – bien que les dernières mesures, comme souvent dans le cas de Gounod, soient assurément excentriques. Un critique de la première exécution félicita le compositeur de ne pas vouloir aller plus loin que Beethoven. Mais contre cela, il faut noter que lorsque Mme Gounod voulut assister à cette exécution, elle s’y rendit accompagnée de la mère de Saint-Saëns pour alléger la tension: cependant, c’est Mme Saint-Saëns qui, après les notes finales, “s’évanouit devant le

tumulte, les cris et les sifflets de l'auditoire". En vérité, le chemin du symphoniste parisien était épineux.

© 2019 Roger Nichols
Traduction: Francis Marchal

Depuis son premier concert en 1950, l'Orchestre symphonique d'Islande s'est agrandi, la formation de quarante musiciens à temps partiel devenant un orchestre de renommée internationale de quatre-vingt-cinq musiciens à temps complet. En tant qu'orchestre national d'Islande, rattaché à la salle de concert Harpa de Reykjavík et financé en grande partie par l'État islandais et la ville, il donne une soixantaine de concerts par saison, son répertoire allant des œuvres classiques traditionnelles à la musique contemporaine et à la musique de film. Il a travaillé avec des musiciens renommés comme Daniel Barenboim, Anne-Sophie Mutter, Joshua Bell, Hilary Hahn, Jonas Kaufmann, Isabelle Faust ou Evelyn Glennie. L'actuel chef lauréat, Vladimir Ashkenazy, dirige l'orchestre régulièrement depuis le début des années 1970. Rumon Gamba a été le premier chef et le directeur musical de 2002 à 2010, suivi d'Ilan Volkov, puis d'Yan Pascal Tortelier en septembre 2016. Osmo Vänska est

chef lauréat, ayant travaillé étroitement avec l'Orchestre depuis les années 1990, époque où il était chef principal, et la très acclamée compositrice islandaise Anna Þorvaldsdóttir est compositrice en résidence.

La vaste discographie internationale de l'orchestre inclut des cycles très appréciés des symphonies de Sibelius et des œuvres orchestrales de Jón Leifs. Le premier volume de la série consacrée aux œuvres orchestrales de Vincent d'Indy, dirigé par Rumon Gamba, a été nommé pour un Grammy en 2008, et le deuxième volume a été élu "Choix du rédacteur en chef" de *Gramophone*. L'Orchestre symphonique d'Islande s'est produit à travers toute l'Europe, notamment aux Proms de la BBC de Londres et au Wiener Musikverein, et a effectué avec Vladimir Ashkenazy une tournée de concerts de trois semaines au Japon en 2018 qui a remporté un très grand succès. Il a également joué deux fois au Carnegie Hall de New York. Dans le *New York Times*, le critique Alex Ross a décrit le concert dirigé par Osmo Vänska comme "sensationnel [...] l'une des meilleures interprétations de Sibelius que j'aie jamais entendues".

Yan Pascal Tortelier a commencé sa carrière musicale comme violoniste, avec un premier prix de violon au Conservatoire de Paris

à l'âge de quatorze ans, faisant ensuite bientôt ses débuts en soliste avec le London Philharmonic Orchestra. Après des études musicales générales avec Nadia Boulanger, il a travaillé la direction d'orchestre avec Franco Ferrara à l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne. Premier chef de l'Orchestre symphonique d'Islande depuis 2016, il a été premier chef et directeur artistique de l'Ulster Orchestra (1989 – 1992), principal chef invité du Pittsburgh Symphony Orchestra (2005 – 2008) et premier chef de l'Orchestre symphonique de São Paulo (2009 – 2011). Il est actuellement chef émérite du BBC Philharmonic, dont il a été premier chef entre 1992 et 2003. Il dirige des orchestres importants comme le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre

royal du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, le Philadelphia Orchestra, le Los Angeles Philharmonic, le Minnesota Orchestra et les orchestres symphoniques de Boston et de Chicago. Un long partenariat avec Chandos Records a donné lieu à un abondant catalogue d'enregistrements, notamment avec le BBC Philharmonic et l'Ulster Orchestra, comprenant des cycles de musique pour orchestre de Debussy, Ravel, Franck, Roussel et Dutilleux qui ont été primés. Très récemment, avec le pianiste Jean-Efflam Bavouzet, Yan Pascal Tortelier a publié des enregistrements des concertos pour piano de Ravel avec le BBC Symphony Orchestra, et de *Pétrouchka* et d'autres œuvres de Stravinsky avec l'Orchestre symphonique de São Paulo.

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Microphones
Thuresson: CM 402 (main sound)
Schoeps: MK22/MK4/MK6
DPA: 4006 & 4011
Neumann: U89
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



Recording producer Brian Pidgeon
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Georg Magnússon
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Eldborg, Harpa, Reykjavík, Iceland; 30 April and 2 – 4 May 2018
Front cover Photograph of Yan Pascal Tortelier in the harbour at Reykjavík, with Harpa in the background, courtesy of Iceland Symphony Orchestra
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2019 Chandos Records Ltd
© 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

Yan Pascal Tortelier



Courtesy of Iceland Symphony Orchestra

CHANDOS

Iceland Symphony Orchestra/Tortelier

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5231

CHARLES-FRANÇOIS GOUNOD (1818–1893)

1-4 SYMPHONY NO. 1 (completed by 1855) 25:43
in D major · in D-Dur · en ré majeur

5-8 SYMPHONY NO. 2 (completed by 1856) 35:54
in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur

TT 61:47

ICELAND SYMPHONY ORCHESTRA
SIGRÚN EDVALDSDÓTTIR leader
YAN PASCAL TORTELIER

© 2019 Chandos Records Ltd © 2019 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

 SUPER AUDIO CD

SA-CD and its logo are trademarks of Sony.

 Multi-ch Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

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

GOUNOD: SYMPHONIES NOS 1 AND 2

CHANDOS

CHSA 5231

