



ENTREZ DANS LA DANSE ...

- | | |
|---|------|
| 1. Federico Mompou
Canción y Danza 4 | 4'34 |
| 2. Maurice Ravel
Pavane pour une infante défunte | 7'06 |
| 3. Maurice Ravel
Valse noble et sentimentale n°2 | 2'39 |
| 4. Claude Debussy
The snow is dancing (La Neige danse), extrait des <i>Children's Corner</i> | 2'49 |
| 5. Emmanuel Chabrier
Feuillet d'album, extrait des <i>Cinq morceaux pour piano</i> | 2'11 |
| 6. Guy Ropartz
Ronde, extrait de <i>Dans l'ombre de la montagne</i> | 4'40 |
| 7. Reynaldo Hahn
Danse de l'Amour et de l'Ennui, extrait de <i>Le Rossignol éperdu</i> | 4'08 |
| 8. Florent Schmitt
Ronde des lettres boiteuses, extrait de <i>Une semaine du petit elfe Ferme-l'Œil opus 58 *</i> | 1'38 |
| 9. Francis Poulenc
Bransle de Champagne, extrait de <i>Suite française</i> | 2'30 |
| 10. Jules Massenet
Valse folle | 2'58 |
| 11. Francis Poulenc
Pavane, extrait de <i>Suite française</i> | 3'08 |
| 12. Claude Debussy
Ballet, extrait de <i>Petite Suite *</i> | 3'05 |

13. Maurice Ravel Menuet antique	6'39
14. Claude Debussy Danse, extrait du ballet <i>Khamma</i> , réduction par l'auteur	4'14
15. Camille Saint-Saëns Valse nonchalante en ré bémol majeur opus 110	4'21
16. Eric Satie Danse de travers (avant-première en forme d'Air à faire fuir)	2'39
17. Gabriel Pierné Valse-Impromptu opus 27 *	3'24
18. Reynaldo Hahn Danse de l'Amour et du Danger, extrait de <i>Le Rossignol éperdu</i>	3'23
19. Francis Poulenc Le bal fantôme, extrait des <i>Nocturnes</i>	1'58
20. Gabriel Fauré Le pas espagnol, extrait de <i>Suite Dolly opus 56</i> *	2'04
21. César Franck Danse lente	2'34
22. Claude Debussy Pour la danseuse aux crotales, extrait des <i>Epigraphes antiques</i> *	2'34
23. Francis Poulenc Sicilienne, extrait de <i>Suite française</i>	1'59
24. Ernest Chausson Pavane, extrait de <i>Quelques Danses pour piano opus 26</i>	5'02

* Pièces pour piano à quatre mains avec **Gaspard Dehaene**

Enregistrement réalisé à l'Arsenal de Metz en octobre 2016 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Couverture : Jeanne en terrasse © Gibrat / Photo Anne Queffélec : Caroline Doutre / Piano Steinway D : Regie Pianos / Accordeur : Michaël Bargues / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2016 MIRARE, MIR 320

« Entrez dans la danse... Voyez comme on danse ! » et puis « Embrassez qui vous voudrez ! » Rien de moins sûr...

« Ma mère n'veut pas que j'aïlle au bal danser », Adèle en robe blanche et ceinture dorée, désobéit et se noie du pont du Nord où un bal était donné.*

« Entrez dans la danse... » Suspension des points, suspension des pas, des espoirs, des désirs, des regrets, que de chants déguisés en danses disent ici les cœurs à la peine!

Infantes défuntes, infantes vivantes se croisent dans ce parcours choisi.

Grâce nostalgique de la *Valse nonchalante* de Saint-Saëns, jeunesse enfuie du *Bal fantôme* de Poulenc, du *Feuillet d'album* de Chabrier, *The Snow is Dancing*, cette neige d'enfance qui danse de Debussy, sœur des neiges d'antan de Villon, interrogation déchirante de la *Danse lente* de Franck, amour troublé d'ennui et de danger chez Hahn, gaucherie harmonique inquiète de Satie qui *Danse de travers...* Bien au-delà de la grâce, du divertissement, du charme, auxquels le seul mot « danse » fait songer, dès qu'un grand musicien se fond dans une forme, pavane, valse, il nous emmène ailleurs qu'au bal, ou plutôt nous fait réaliser que tout bal est masqué. Eros et Thanatos s'enlacent et virevoltent.

Depuis que le monde est monde, on danse pour une naissance, une mort, des noces, une bataille, pour défier, pour séduire. Et la parade nuptiale des flamants roses est ballet originel. Dans le ventre maternel, le fœtus découvre avec enthousiasme l'usage de ses membres. David dansait devant l'arche d'alliance, et dans l'extase lui aussi, Mr Jourdain, le Bourgeois Gentilhomme de Molière s'efforçait à la grâce sous la houlette de son maître de ballet.

La musique peut se passer de la danse mais la danse ne peut se passer longtemps de la musique.

Leur alliance est libération et célébration de la vie. L'allégresse de la *Ronde des lettres boiteuses* de Schmitt, le trépigement du *Pas espagnol*, l'énergie jubilatoire de la *Ronde* de Ropartz, la griserie du valseur fou de Massenet ivre de quel alcool, amour, musique ? Tous disent la joie d'être.

Oui, « Entrons dans la danse ! » point d'exclamation ! Fût-ce sur un volcan... Et à la perfidie vengeresse de la fourmi de La Fontaine : « Vous chantiez, ne vous déplaît ? Eh bien, dansez maintenant ! »... qui dit surtout sa jalousie, répondons par ces vers aimés de Debussy :

« Qui reste à sa place
Et ne danse pas
De quelque disgrâce
Fait l'aveu tout bas »**

Anne Queffélec

PS Dans cette mosaïque française, j'ai introduit un invité surprise ; on doit toujours garder une place à table pour l'étranger ! Il faut reconnaître que celui-ci, Federico Mompou, catalan, est un proche voisin et que Fauré lui ouvrait la porte avec le *Pas espagnol*. Sa quatrième *Canción y danza* m'est chère à titre personnel ; je la dédie à ma lumineuse mère qui me l'avait fait découvrir et rêvait que je la joue. J'espère qu'elle l'entend.

* rappel de la chanson *Sur l'pont du nord*

** cités en exergue du premier mouvement de la Suite pour 2 pianos *En blanc et noir*

ENTREZ DANS LA DANSE...



Héritier des leçons de Saint-Saëns, Gabriel Fauré, devenu à son tour maître de composition au Conservatoire de Paris en succédant à Massenet, compte parmi ses disciples Ravel et Florent Schmitt. Massenet, quant à lui, aura eu pour élève Guy Ropartz - lequel développe aussi son art auprès de César Franck - et donné des leçons privées de composition à Reynaldo Hahn. Lorsque, six ans après la mort de Debussy, est jouée pour la première fois la musique du ballet *Khamma*, l'orchestre est dirigé par Gabriel Pierné, à qui Debussy aura été très lié ; comme aussi à Chausson : la correspondance des deux hommes témoigne d'une affection réciproque profonde. Quelques années plus tard, le jeune Poulenc fera ses premières gammes, en déchiffrant avidement la musique de Debussy et de Satie. Mompou, lors d'un entretien, dit vouloir, sur l'île déserte, emporter des mélodies de Fauré et de Poulenc. Les compositeurs rassemblés ici se sont connus, reconnus, côtoyés, mutuellement admirés (dans *Gil Blas*, le 23 février 1903, Debussy écrit, à propos des *Quelques danses* de Chausson, entendues en concert : « On doit les aimer toutes, ces danses ») ; leurs œuvres ont dialogué, se sont nourries les unes des autres, et interpénétrées : comment ne pas entendre le *Pas*

espagnol comme un hommage rendu par Fauré à Emmanuel Chabrier ? Et c'est bien l'ombre sonore de la musique de Fauré que l'on devine tapie dans la souple mélodie de la *Pavane pour une infante défunte* ou bien encore dans les circonlocutions de la *Valse nonchalante* de Saint-Saëns - le maître s'étant bien souvent inspiré du disciple.

Ces affinités, tant personnelles que stylistiques, n'ont rien de fortuit : un destin commun - humain et artistique - les fonde et les éclaire.

À la Belle Époque comme pendant les Années Folles (qui, dans une certaine mesure, en prolongent les tendances culturelles par-delà la césure tragique de la guerre), l'art a voulu offrir un contrepoint fait d'euphorie, insouciant ou débridé, à l'angoisse inhérente au climat d'extrême tension qui régnait alors. Les pièces de ce programme, dont la composition s'échelonne de 1885 aux années 1930, participent à leur manière de cette aspiration. « L'humanité est entrée résolument dans l'âge de la Danse », s'enthousiasme Emile Vuillermoz dans *Les Feuilles d'Art*, luxueux périodique Art-Déco publié entre 1919 et 1922. Avec l'arrivée du jazz en Europe, le vertige du rythme s'empare, en effet, de tous les lieux festifs où les jeunes générations peuvent s'adonner à la passion de la danse ; mais la musique savante avait, dès la fin

du siècle précédent, (re)trouvé dans l'univers de la danse une source d'inspiration privilégiée. Il est vrai que vers 1900, la danse connaît une véritable révolution, et se révèle particulièrement apte à donner corps à cette « ivresse d'art » (selon le mot de Mallarmé découvrant les chorégraphes de Loïe Fuller) dont l'humanité a besoin. La collaboration entre musique et danse se fait de plus en plus étroite : Diaghilev crée en Espagne *Les Jardins d'Aranjuez*, ballet empruntant à la fois à des œuvres de Ravel, Fauré et Chabrier ; les élèves de Loïe Fuller dansent sur le *Children's Corner* de Debussy, Natacha Trouhanowa sur les *Valses nobles et sentimentales*. Et puis, en ces temps troublés où le monde bascule, les musiciens ressentent la nécessité de consolider la salutaire fraternité qui les lie par la reconnaissance d'un passé originel commun et - partant - de rendre hommage aux formes musicales héritées de ce passé aux strates plurielles (dix-huitième siècle mais aussi Renaissance ou Antiquité recrée par l'imaginaire sonore d'un Ravel ou d'un Debussy). Des formes procédant bien souvent de la danse, dans son volet traditionnel et populaire, qui, après avoir déjà irrigué la musique savante pendant des siècles, inspire encore à nos compositeurs valse, pavanés ou rondes.

On comprend dès lors que les enjeux existentiels associés à l'écriture de la danse entraînent celle-ci bien loin des salons et des places de village où elle est née. Puisant aux sources d'un passé vénéré, les danses qui composent le programme de ce disque sont bel et bien de leur temps... un temps où « ni

la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont ce qu'ils étaient depuis toujours » (Paul Valéry). Outre la conscience d'un présent chaotique et d'un avenir incertain, une philosophie du vivant nouvelle investit les esprits dans la France des années 1900 : celle de Bergson, qui envisage le réel comme un « jaillissement ininterrompu de nouveautés » (*L'Évolution créatrice*, 1907). Et en musique aussi l'« élan vital » dont parle le philosophe fait parfois craquer les cadres des formes traditionnelles où la danse se tenait depuis des siècles. À l'heure où Rodin et Degas sculptent les mouvements des danseurs qui les fascinent tant, c'est moins la dimension formelle de la danse qui paraît intéresser Debussy, dans sa pièce *Pour la danseuse aux crotales*, que la danseuse elle-même, dont il transcrit les élans, les hésitations... et qui semble improviser sa danse, plus que se soumettre à une chorégraphie soigneusement codifiée : la musique se construit au fil du déroulement de la pièce ; ici, plus de reprises à l'identique, comme dans les danses d'antan. C'est que, par ailleurs, Debussy, comme ses pairs, a lu et relu la poésie de Verlaine - Saint-Saëns, Fauré, Hahn, Chabrier... : tous l'ont mise en musique, et pris acte des facéties de l'auteur du « Sonnet boiteux », qui s'est fait fort de déstabiliser notre oreille en préférant aux classiques alexandrins le vers impair. Nos musiciens eux aussi s'autoriseront quelques « danses de travers » ou autres rondes « boiteuses » : ils savent la vie fragile, et le traduisent en outre dans des danses qui disent l'éphémère, par leur brièveté. Dans la *Ronde des lettres boiteuses*, le thème de la valse, sitôt

qu'énoncé, s'envole déjà. Associée, comme dans la *Valse folle*, à une vélocité hautement virtuose, la concision des développements exprime un sentiment d'urgence tel celui qui habite la Salomé d'Apollinaire (*Alcools*), dont la danse éperdue est une ultime tentative pour ranimer un passé fuyant : « Pour que sourie encore une fois Jean-Baptiste / Sire je danserais mieux que les séraphins ». Du reste, il semble que les danses de ce programme, toutes chargées qu'elles sont du poids du passé, aient voulu se délester de celui du corps. Aussi bien imagine-t-on danser, en écoutant les pièces de Satie, Hahn ou Chabrier, quelque être à peine incarné, tout droit sorti, là encore, de l'univers de Verlaine, où tout bouge, tremble, et où ceux qui s'adonnent à la danse, qui gesticulent et tourbillonnent - Scaramouche ou Pulcinella - ne vivent pas plus de quelques vers. Et chez Florent Schmitt, où les lettres se mettent à danser, comme chez Debussy (*The Snow is dancing*), la danse est celle de l'immatériel. Il est vrai que nombre de nos musiciens éprouvent pour l'élément liquide une véritable fascination - Debussy, Ravel, Fauré, Saint-Saëns en ont cherché des équivalents musicaux ; et l'on songe ici que leur musique accompagnerait à merveille les pas de danse de figures pouvant s'apparenter aux créatures que Paul Valéry considère comme les plus souples des danseuses, et qui ne sont autres que... les grandes méduses (*Degas Danse Dessin*) : « Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues ; point de planches ; mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers

où l'on veut ». Le plancher s'estompe ici d'autant plus que tout se joue - et se danse - volontiers dans l'ombre : s'il est vrai qu'on entend le *Bal fantôme* comme une valse lente, la pièce s'inscrit bel et bien dans la série des huit *Nocturnes* de Poulenc ; et d'autres danses de ce programme - le *Feuillet d'Album* de Chabrier ou la *Danse lente* de César Franck - sont aussi des danses du soir.

Or, à cette heure du jour, la valse se teinte des couleurs de la mélancolie : le bal crépusculaire auquel nous sommes conviés est moins résolument festif, peut-être, que profondément méditatif. Des Esseintes, le personnage de Huysmans (*À rebours*, 1884), s'abîme littéralement dans la contemplation de la Salomé de Gustave Moreau. Quelques années plus tard, Proust réinvente l'écriture romanesque en tissant savamment observation et introspection : dans *À la recherche du temps perdu*, les soirées les plus mondaines, les bals les plus virevoltants se vivent d'autant plus intensément qu'ils sont recréés par le souvenir ; de même, nos musiciens nous invitent, plus qu'à danser, à plonger en nous-mêmes pour écouter les rêves que suscite la danse. Ainsi, la citation du *Visionnaire* de Julien Green qui coiffe la partition du *Bal fantôme* pourrait-elle servir d'épigraphe à bien des pièces du programme : « Pas une note des valse ou des scottishes ne se perdait dans toute la maison, si bien que le malade eut sa part de la fête et put rêver sur son grabat aux bonnes années de sa jeunesse ».

Quand le plancher se dérobe, le rêve demeure... mais aussi le chant : la *Danse de l'amour et de*

l'ennui, dont le début, privé de basse, évoque la solitude d'une âme abandonnée à elle-même, se joue et se chante loin des salons mondains ; la *Valse nonchalante*, en ses premières mesures, paraît aussi fredonner pour elle seule plutôt que vouloir inviter à la danse ; et la deuxième des *Valses nobles et sentimentales*, détachée d'un cahier où Ravel l'avait encadrée de deux pièces qui affirmaient franchement les trois temps de la danse, s'offre ici dans le dessin sinueux d'une main droite qui lui fait perdre son ancrage terrestre pour pénétrer tous les replis de l'âme...

Pour autant, les danses de ce bal contemplatif ne sont pas absolument désincarnées : l'on y pleure, parfois... et l'on y pleure une enfance perdue, que la musique dansante sait si bien retrouver : dans l'allégresse, la vitalité débordante de la *Valse folle*, du *Pas espagnol* ou de la *Ronde* de Ropartz ; mais aussi dans la transparence d'écriture, l'innocence, des pièces de Poulenc ou de Satie. Le passé enfui que les artistes du premier vingtième siècle cherchent à ressusciter se confond ici avec cette quête de l'esprit d'enfance à laquelle les « grands enfants » que sont Ravel, Satie, Poulenc, Hahn ou Saint-Saëns, se livrent patiemment tout au long de leur cheminement d'artistes - se rejoignant tous, du reste, dans leur admiration pour la figure tutélaire de Mozart, dont l'enfance ne fait « qu'augmenter » avec la maturité - selon le mot de P.J. Jouve.

Car enfin, danser, c'est se livrer, entier et sans calcul, au mouvement de la vie : « Quand je danse, je danse », disait Montaigne ; et, plus récemment,

dans ses mémoires, la danseuse Martha Graham : « Le mouvement ne ment jamais ». Et c'est bien ce mouvement-là - « mouvement perpétuel » qui fascina Poulenc, ou « élan vital » pensé par Bergson - qui confère son unité organique à ce programme de miniatures dansantes aspirant tantôt à l'ivresse rythmique, tantôt, non au repos - qui, dans l'univers de la danse, n'a point de place - mais à la méditation.

Ce mouvement, c'est aussi le souffle qui anime ce bal imaginaire, et le hisse à une hauteur de vue permettant à Anne Queffélec de nous offrir, à travers les mille visages d'un objet musical unique, une métaphore de la vie dans sa dimension superlative et contrastée : une démarche initiée par la musicienne dans de précédents programmes d'enregistrement consacrés à l'œuvre de Bach (*Contemplation*, Mirare, 2009), de Chopin (*De l'enfance à la plénitude*, Mirare, 2010), ou encore à la redécouverte d'une pléiade de compositeurs français des premières décennies du vingtième siècle (*Satie et Compagnie*, Mirare, 2012).

Julie Sandler

Anne Queffélec

Considérée comme l'une des grandes personnalités du piano d'aujourd'hui, Anne Queffélec jouit d'un rayonnement exceptionnel sur la vie musicale. Fille et sœur d'écrivains, passionnée elle-même de littérature, c'est vers la musique qu'elle se tourne dès son plus jeune âge. Après avoir étudié au conservatoire de Paris, Anne Queffélec reçoit à Vienne l'enseignement d'Alfred Brendel.

Les succès remportés dans les concours internationaux de Munich (premier prix à l'unanimité en 1968) et Leeds (prix en 1969) ne tardent pas à faire d'elle une soliste en vue invitée à travers le monde. Elle se produit alors dans les plus importantes salles d'Europe, du Japon, Hong Kong, Canada, Etats-Unis... Les plus grandes formations orchestrales l'invitent - London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Academy of St Martin in the Fields, Tokyo NHK Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Sinfonia Varsovia, Kremerata Baltica... sous la direction de chefs tels que Boulez, Gardiner, Armin Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Casadesu, Eschenbach...

Nommée « Meilleure interprète de l'année » aux Victoires de la Musique 1990, elle est invitée à plusieurs reprises aux « Proms » de Londres. Elle est aussi régulièrement à l'affiche des festivals français tels que Montpellier, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, La Roque d'Anthéron où elle a donné en 2003 l'intégrale des sonates de Mozart au cours de six concerts

diffusés en direct sur France Musique, confirmant son affinité passionnée avec l'univers mozartien. Elle a pris part à l'enregistrement de la bande sonore du film *Amadeus* sous la direction de Neville Marriner.

A la scène comme au disque, Anne Queffélec cultive un répertoire éclectique comme en témoigne sa discographie chez Mirare : Haendel, Mozart, Beethoven, Haydn, Chopin, Bach. Ses derniers disques « Satie et compagnie » et « Scarlatti, ombre et lumière » ont été couronnés par deux Diapasons d'or.

Gaspard Dehaene

Né en 1987, Gaspard Dehaene obtient en 2012 son Master au CNSMD de Paris, dans les classes de Bruno Rigutto et Denis Pascal. Après avoir ensuite étudié auprès de Jacques Rouvier au Mozarteum de Salzbourg, il approfondit son art avec Rena Shereshevskaya à l'École Normale de Musique et Anne Le Bozec, pour l'accompagnement vocal, au CNSMD de Paris. Gaspard Dehaene se produit dans de nombreux festivals en France - La Roque d'Anthéron (concerto à quatre pianos de Bach en 2012 et récitals en 2015 et 2016), Radio France Montpellier, Flâneries musicales de Reims (filmé par Medici), Orangerie de Sceaux, 1001 Notes à Limoges, - ainsi qu'à l'étranger, Suisse, Allemagne, Autriche, Belgique, Maroc, Nouvelle-Calédonie, festival des Jeunes Artistes de Pékin... Chambrieste passionné partageant la scène avec P. Génisson, R. Guyot, S. Païdassi, V. Julien-Lafferrière, G. Caussé ou A. La Marca, Gaspard Dehaene est un partenaire privilégié d'Adrien Boisseau, altiste du quatuor Ebène. Après la parution de leur premier disque en 2012, ils sont invités à l'Académie de Prussia Cove en Angleterre, où ils bénéficient des conseils de Steven Isserlis. Leur deuxième album, consacré à Schumann, publié par OehmsClassics en 2015, a été salué chaleureusement par la presse.

Son premier disque solo, dédié à la forme "Fantaisie", présenté en récital au Festival de La Roque d'Anthéron, est sorti à l'automne 2016 chez 1001 Notes, dans la collection Envol.



'Join in the dance . . . See how we dance!' And then 'Kiss whoever you like!' Well, that remains to be seen . . .

'My mother doesn't want me to go dancing': Adèle, in her white dress and golden waistband, disobeys and drowns beneath the Pont du Nord, which collapses while a dance is going on.¹

'Join in the dance . . .' The points of suspension in that ellipsis suggest the suspension of dance steps, of hopes, desires, regrets: how many songs disguised as dances here tell us of sorrowing hearts!

Dead and living Infantas cross paths in this anthology.

Nostalgic grace in the *Valse nonchalante* of Saint-Saëns, vanished youth in Poulenc's *Le Bal fantôme* and Chabrier's *Feuillet d'album*, the childhood snow that dances in Debussy's *prélude* as if recalling Villon's poem lamenting the 'snows of yesteryear', the heartrending uncertainty of Franck's *Danse lente*, love disturbed by ennui and danger in Hahn, the uneasily awkward harmonies of Satie's *Danse de travers* . . .

Over and above the grace, the diversion, the charm that the mere word 'dance' calls to mind, as soon as a great composer merges with a form, the pavan or the waltz, he takes us elsewhere than to a ball, or rather makes us realise that every ball is a masquerade. Eros and Thanatos clasp each other and twirl about the dance floor.

Since the dawn of time, people have danced at a birth, a death, a wedding, a battle, to defy or seduce. And the courtship ritual of pink flamingos is a primeval ballet. In the womb, the foetus enthusiastically discovers the use of its limbs. David danced before the Ark of the Covenant, and, in similar ecstasy, Monsieur Jourdain, Molière's *Bourgeois*

Gentilhomme, aspired to grace under the tutelage of his dancing master.

Music can dispense with dance, but dance cannot dispense with music for long.

Their alliance is liberation and celebration of life. The gaiety of Schmitt's ill-assorted letters, the stamping feet of the *Pas espagnol*, the jubilatory energy of Ropartz's *Ronde*, the intoxication of Massenet's 'wild waltzer' (drunk on what? alcohol, love, music?): all these pieces speak of the joy of existence.

Yes, let's 'join in the dance' and add an exclamation mark! Even if we're on the edge of a volcano . . . And let's answer the vengeful perfidy of La Fontaine's ant (which after all was mostly expressing its envy of the grasshopper's insouciance) - 'Vous chantiez, ne vous déplaît? Eh bien, dansez maintenant!² - with these lines which so delighted Debussy:

Qui reste à sa place
Et ne danse pas
De quelque disgrâce
Fait l'aveu tout bas.³

Anne Queffélec

Translation: Charles Johnston

PS I have invited a surprise guest to take part in this mosaic of French music; one should always set an extra place at table for a stranger! Especially as this one, the Catalan Federico Mompou, is a near neighbour, and Fauré has already opened the door to him with the *Pas espagnol*. His fourth *Canción y danza* is close to my heart for personal reasons; I dedicate it to my radiant mother who introduced me to the piece and dreamt I would play it one day. I hope she can hear it.

1- The sad story of Adèle comes from the French children's song *Sur l'pont du nord*.

2- 'So you sang, did you? Well, now you can dance!' (from La Fontaine's fable *The Grasshopper and the Ant*).

3- 'He who stays in his place / and does not dance / makes whispered confession / to some disgrace.' Debussy placed these lines from Barbier and Carré's libretto for Gounod's *Roméo et Juliette* at the head of the first movement of his suite for two pianos *En blanc et noir*.

JOIN IN THE DANCE . . .



Himself the heir to the teachings of Saint-Saëns, Gabriel Fauré, who in his turn became professor of composition at the Paris Conservatoire in succession to Massenet, counted among his disciples Ravel and Florent Schmitt. Massenet, for his part, taught Guy Ropartz - who also honed his skills with César Franck - and gave private composition lessons to Reynaldo Hahn. When the music of the ballet *Khamma* was first performed, six years after the death of Debussy, the orchestra was conducted by Gabriel Pierné, to whom the older composer had been very close; and Debussy was on similar terms with Chausson - the correspondence between the two men bears witness to a deep and mutual affection. A few years later, the young Poulenc cut his musical teeth eagerly sightreading the music of Debussy and Satie. Mompou said in an interview that he would like to take songs by Fauré and Poulenc to a desert island. The composers assembled here knew, frequented and admired each other (in *Gil Blas*, on 23 February 1903, Debussy wrote in his review of a concert performance of Chausson's *Quelques danses*: 'One must love all these dances'); their works engaged in dialogue, nourished and interpenetrated each other: how can one not hear the *Pas espagnol* as a tribute from Fauré to Emmanuel Chabrier? And yes, that is the

musical shade of Fauré which lurks concealed in the supple melody of the *Pavane pour une infante défunte* or indeed in the circumlocutions of Saint-Saëns's *Valse nonchalante* - for the master was very often inspired by the pupil.

These affinities, both personal and stylistic, owe nothing to chance: a common human and artistic destiny lies at their basis and illuminates them.

In both the Belle Époque and the Années Folles (which to a certain extent pursued the cultural tendencies of the earlier period, despite the tragic hiatus of the Great War), art sought to offer a euphoric counterpoint, carefree or unbridled, to the anguish inherent in the prevailing climate of extreme tension. The pieces on this programme, composed in the years between 1885 and the 1930s, reflect this aspiration in their own way. 'Humanity has resolutely entered the age of the Dance', enthused Émile Vuillermoz in *Les Feuilles d'Art*, a luxurious Art Deco periodical published between 1919 and 1922. With the arrival of jazz in Europe, the giddiness of rhythm took hold of all the festive venues where the younger generation could indulge its passion for dancing; but, at the end of the previous century, art music had already (re)discovered a key source of inspiration in the universe of the dance. It is true that, around 1900, the art of dance had undergone a veritable

revolution, and shown itself to be peculiarly apt to embody the 'exhilaration of art' (as Mallarmé termed it when he became acquainted with the choreography of Loïe Fuller) which humanity needed. The collaboration between music and dance grew ever closer: Diaghilev created in Spain *Les Jardins d'Aranjuez*, a ballet using pieces by Ravel, Fauré and Chabrier; Loïe Fuller's students danced to Debussy's *Children's Corner*, Natasha Trouhanova to Ravel's *Valses nobles et sentimentales*. Moreover, in those troubled times in which the world was plunged into chaos, musicians felt the need to consolidate the salutary fraternity that linked them by acknowledging their shared origins and history, and consequently by paying tribute to the musical forms inherited from that multi-layered past (the eighteenth century, but also Renaissance and Antiquity as recreated by the musical imagination of composers such as Ravel and Debussy). And those forms very often derived from the traditional and folk elements in the dance, which, having already irrigated art music for centuries, inspired the composers we are dealing with here to write waltzes, pavans and round dances.

In this context, it will be understood that the existential issues associated with the writing of dances took that art far from the salons and the village squares where it had been born. While drawing on the sources of a venerated past, the dances that make up the programme of this disc are very much of their time - an era when 'neither matter, nor space, nor time are what

they have always been until now' (Paul Valéry). In addition to the awareness of a chaotic present and an uncertain future, a new philosophy of life permeated French minds in the first decade of the twentieth century: that of Bergson, who saw reality as 'a ceaseless upspringing of something new' (*Creative Evolution*, 1907). And in music, too, the *élan vital* expounded by the philosopher sometimes created fissures in the traditional formal frameworks to which dance had confined itself for centuries. At a time when Rodin and Degas were sculpting the movements of the dancers who so fascinated them, it is less the formal dimension of the dance that seems to interest Debussy, in his piece *Pour la danseuse aux crotales*, than the dancer herself, whose bursts of movement and hesitations he transcribes . . . and who seems to improvise her dance, rather than submit to a carefully codified choreography: the music takes shape as the piece unfolds; here there are no more identical repeats, as in the dances of a bygone era. Nor should it be forgotten that Debussy, like his contemporaries, had read and reread the poetry of Verlaine: Saint-Saëns, Fauré, Hahn, Chabrier and others too all set him to music, and noted the practical jokes of the author of the *Sonnet boiteux* (Limping sonnet), which deliberately destabilised nineteenth-century ears by favouring imparisyllabic verse over the classical alexandrine. Subsequently, composers too allowed themselves pieces like Satie's *Danses de travers* (Crooked dances) or Florent Schmitt's *Ronde des lettres boiteuses* (Dance of the ill-assorted letters): they knew that life is fragile, and conveyed

that idea in dances which, moreover, emphasise its ephemeral nature by their brevity. In Schmitt's piece, the waltz theme vanishes into thin air almost as soon as it has been stated. When combined, as in Massenet's *Valse folle*, with highly virtuosic velocity, the concision of these developments conveys a sentiment of urgency of the kind that possesses Apollinaire's *Salome* (in his collection *Alcools*), whose frantic dance is a final attempt to revive an elusive past: 'Pour que sourie encore une fois Jean-Baptiste / Sire je danserais mieux que les séraphins'.⁴

It would seem, too, that the dances of this programme, burdened as they are with the weight of the past, wished to jettison the weight of the body. Hence, when listening to the pieces of Satie, Hahn or Chabrier, one imagines that the dancer is some barely incarnate creature, once again straight out of the universe of Verlaine, where everything moves and trembles, and those who indulge in the dance, who whirl and gesticulate - Scaramouche or Pulcinella - live for no more than a few lines. And in Florent Schmitt, where the letters of the alphabet start to dance, as in Debussy (*The Snow is dancing*), their dance is an immaterial one. It is true that many of these composers were genuinely fascinated by the liquid element - Debussy, Ravel, Fauré and Saint-Saëns all sought musical equivalents for it; and here it occurs to us that their music would form an ideal accompaniment to the steps of figures akin to the creatures that Paul Valéry regarded as the most flexible of dancers, which are

none other than . . . jellyfish (*Degas Danse Dessin*): 'No floor, no solid ground for these supreme dancers; no floorboards; but a milieu in which one places one's weight on all the points that give way towards wherever one wishes.' The floor becomes all the more indistinct here because everything is so frequently played out - and danced - in the shadows: although one undoubtedly hears *Le Bal fantôme* as a slow waltz, the piece is nonetheless part of Poulenc's set of Eight Nocturnes; and other dances in this programme - Chabrier's *Feuillet d'album* or César Franck's *Danse lente* - are also dances of the evening.

Now, at that time of day, the waltz takes on the colours of melancholy: the crepuscular ball to which we are invited is less resolutely festive, perhaps, than deeply meditative. Huysmans's character Des Esseintes, in *À rebours* (*Against Nature*, 1884), is literally lost in contemplation of Gustave Moreau's *Salome*. Some years later, Proust reinvented novel-writing by skilfully interweaving observation and introspection: in *À la recherche du temps perdu*, the most fashionable soirées, the most exhilaratingly swirling balls are experienced all the more intensely because they are recreated from memory; in the same way, our composers invite us not to dance so much as to plunge within ourselves to listen to the dreams aroused by the dance. Hence the quotation from Julien Green's *Le Visionnaire* that heads the score of *Le Bal fantôme* might serve as epigraph for many of the pieces in our programme: 'Not a note of the waltzes or the

4- To see John the Baptist smile once more, / Sire, I would dance better than the seraphim.

schottisches was lost anywhere in the house, so that the sick man had his share in the party and could dream on his deathbed of the happy years of his youth.’

When the floor slips away, the dream remains . . . but also the tune: Hahn’s *Danse de l’amour et de l’ennui*, the opening of which, deprived of a bass line, evokes the solitude of a soul abandoned to itself, is played and sung far from the fashionable salons; the *Valse nonchalante* of Saint-Saëns, in its first bars, also seems to hum to itself rather than invite anyone to dance; and the second of the *Valses nobles et sentimentales*, detached from the complete set in which Ravel flanked it with two pieces that unambiguously asserted the triple time of the dance, stands exposed here with its sinuous right-hand motif which robs the piece of its foothold on terra firma, the better to penetrate the innermost reaches of the soul . . .

For all that, the dances at this contemplative ball are not entirely disembodied. Sometimes there is weeping in them - weeping for a lost childhood, which dance music is so good at conjuring up: in the elation, the overflowing vitality of the *Valse folle*, the *Pas espagnol* or Ropartz’s *Ronde*; but also in the transparency of texture, the innocence, of the pieces of Poulenc and Satie. The vanished past that the artists of the early twentieth century sought to revive merges here with this quest for the spirit of childhood to which the ‘overgrown children’ Ravel, Satie, Poulenc, Hahn and Saint-Saëns patiently devoted themselves throughout their artistic careers - and all of them, incidentally, were

united in their admiration for the tutelary figure of Mozart, whose childlike nature ‘only increased’ with maturity, as Pierre-Jean Jouve remarked.

For, in the end, to dance is to abandon oneself, wholly and uncalculatedly, to the movement of life: ‘When I dance, I dance’, said Montaigne; more recently, the dancer Martha Graham wrote in her autobiography that ‘Movement never lies’. And it is that movement - the ‘mouvement perpétuel’ that fascinated Poulenc, or the ‘élan vital’ theorised by Bergson - that confers organic unity on this programme of dancing miniatures, aspiring sometimes to rhythmic frenzy, sometimes, not to repose - which has no place in the universe of the dance - but to meditation.

Such movement is also the breath that animates this imaginary ball, and elevates it to a perspective that enables Anne Queffélec to offer us, through the myriad aspects of a single musical object, a metaphor of life in its superlative and contrasted dimension: an approach the pianist inaugurated in earlier recorded programmes devoted to the œuvre of Bach (‘Contemplation’, Mirare, 2009) and of Chopin (‘From Childhood to Plenitude’, Mirare, 2010), and to the rediscovery of a host of French composers from the first decades of the twentieth century (‘Satie et Compagnie’, Mirare, 2012).

Julie Sandler

Translation: Charles Johnston

Anne Queffélec

Anne Queffélec is regarded as one of today's leading pianistic personalities, and is a radiant presence on the musical scene. The daughter and sister of writers, and herself a passionate lover of literature, she chose to devote herself to music at an early age. After studying at the Paris Conservatoire, she was taught by Alfred Brendel in Vienna.

Her success in the international competitions of Munich (First Prize by unanimous decision of the jury in 1968) and Leeds (prize in 1969) soon made her a prominent soloist with invitations to perform all over the world. She went on to appear in the leading concert halls of Europe, Japan, Hong Kong, Canada and the United States as a guest of the foremost orchestras, including the London Symphony Orchestra, the Philharmonia Orchestra, the Academy of St Martin in the Fields, the NHK Orchestra Tokyo, the Hong Kong Philharmonic, the Orchestre Philharmonique de Radio France, Sinfonia Varsovia and Kremerata Baltica, under such conductors as Boulez, Gardiner, Armin Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Casadesu and Eschenbach.

Voted 'Performer of the Year' at the Victoires de la Musique in 1990, she is a frequent guest at the BBC Proms in London and appears regularly at such French festivals as Montpellier, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, and La Roque d'Anthéron, where in 2003 she gave a complete cycle of the Mozart sonatas in

six concerts broadcast live on France Musique, thus confirming her profound affinity with that composer's world. She also took part in the recording of the original soundtrack of the film *Amadeus* under the direction of Neville Marriner. Both on the concert platform and on record, Anne Queffélec cultivates an eclectic repertory, as is demonstrated by her discography on Mirare, featuring works by Handel, Mozart, Beethoven, Haydn, Chopin, and Bach. Her most recent recordings, 'Satie et compagnie' and 'Scarlatti, ombre et lumière' were both awarded a Diapason d'Or.

Gaspard Dehaene

Gaspard Dehaene was born in 1987. In 2012 he was awarded his Master's degree at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, in the classes of Bruno Rigutto and Denis Pascal. After postgraduate study with Jacques Rouvier at the Salzburg Mozarteum, he did advanced training with Rena Shereshevskaya at the École Normale de Musique and Anne Le Bozec (for vocal accompaniment) at the CNSMD in Paris.

Gaspard Dehaene has appeared at many festivals in France - La Roque d'Anthéron (Bach's Concerto for four pianos in 2012 and recitals in 2015 and 2016), Radio France-Montpellier, Flâneries Musicales de Reims (filmed by Medici TV), Orangerie de Sceaux, 1001 Notes in Limoges - and in Switzerland, Germany, Austria, Belgium, Morocco, New Caledonia and China (Young Artists Festival in Beijing). He is an enthusiastic chamber musician, appearing with Pierre Génisson, Romain Guyot, Solenne Païdassi, Victor Julien-Laferrrière, Gérard Caussé and Adrien La Marca among others, and enjoys a privileged partnership with Adrien Boisseau, violist of the Quatuor Ébène. After the release of the duo's first disc in 2012, they were invited to the International Musicians Seminar at Prussia Cove in England, where they received the guidance of Steven Isserlis. Their second album, a Schumann programme released by OehmsClassics in 2015, was greeted warmly by the press.

His first solo disc, devoted to the fantasia form, was presented in concert at the Festival de La Roque d'Anthéron and subsequently issued in autumn 2016 by 1001 Notes in the 'Envol' series.



„Kommt, tanzt mit uns! ... Seht, wie wir tanzen!“
Und dann: „Küsst, wen Ihr wollt!“

Nichts ist weniger sicher als das...

„Meine Mutter möchte nicht, dass ich zum Tanz gehe.“ Adèle im weißen Kleid und mit güldenem Gürtel ist ungehorsam und ertrinkt unter dem Pont du Nord, auf dem ein Ball veranstaltet wird.¹

„Kommt, tanzt mit uns!“... Da wird nicht alles gesagt, Tanzschritte, Hoffnungen, Wünsche, Bedauern, wie viele hier als Tanz verkleidete Lieder erzählen doch vom „Herzschmerz“!

Verstorbene Infantinnen² und auch lebende begegnen sich hier auf diesem Weg. Nostalgische Anmut der „Valse nonchalante“ von Camille Saint-Saëns, entschwundene Jugend in Francis Poulencs „Bal fantôme“, ebenso in Chabriers „Feuillet d’album“ wie in „The Snow is dancing“, diesem Schnee aus der Kindheit, welchen Debussy zum Tanzen bringt, ähnlich dem „Schnee von gestern“ in François Villons berühmtem Gedicht, herzerreißendes Nachfragen in César Francks „Danse lente“, von Ärger und Gefahr getrübt Liebe bei Reynaldo Hahn, besorgte harmonische Unbeholfenheit in Erik Saties „Danse de travers“... Weit weg von der allein durch das Wort „Tanz“ evozierten Anmut, Unterhaltung oder Charme entführt einen ein großer Musiker, sobald er eins wird mit einer Form, sei dies nun eine Pavane oder ein Walzer, anderswohin als zum Tanzball oder vielmehr, er macht einem bewusst, dass jeder Ball

eine Maskerade ist. Eros und Thanatos umfassen sich und wirbeln gemeinsam im Tanz.

Seit die Welt besteht, wird getanzt, bei Geburt, Tod, Vermählung, bei einer Schlacht, zur Herausforderung oder Verführung. So ist das ritualisierte Imponierverhalten bei der Balz der Flamingos eine Art „Urballett“. Im Bauch seiner Mutter entdeckt der Fötus mit Begeisterung den Gebrauch seiner Arme und Beine. David tanzte vor der Bundeslade, und der ebenso ekstatische Monsieur Jourdain, Molières „Bürger als Edelmann“, versuchte unter Anleitung seines Tanzmeisters Grazie zu erlangen.

Musik kann ohne Tanz auskommen, aber Tanz nicht lange ohne Musik. Ihre Verbindung ist Befreiung und Feier des Lebens zugleich. Die freudige Heiterkeit der „Ronde des lettres boiteuses“ (Reigen der hinkenden Lettern) von Florent Schmitt, das Stampfende des „Pas espagnol“, die jubelnde Energie der „Ronde“ von Guy Ropartz, der Taumel des toll-betrunkenen (es ist nicht sicher, ob von Alkohol, Liebe oder Musik berauschten) Walzertänzers Massenets: All diese Werke legen Zeugnis ab von der Freude des Daseins. Ja, „lassen Sie uns tanzen!“, gefolgt von einem Ausrufezeichen! Und sei es auch auf einem Vulkan... Und der auf Rache sinnenden Hinterlist der neidischen Ameise in La Fontaines Fabel „Die Grille und die Ameise“ „Die Ameise, die wie manche lieben / Leut‘ ihr Geld nicht gern verleiht, / fragt‘ die Borgerin: »Zur Sommerzeit, / sag doch, was

1- Anspielung auf ein französisches Kinderlied, „Sur l’pont du nord“ (Auf der Nordbrücke). Die Brücke, auf der der Ball stattfindet, stürzt ein und das ungehorsame Mädchen Adèle ertrinkt in den Fluten. Anm. d. Ü.

2- Anspielung auf Maurice Ravels Klavierstück „Pavane pour une infante défunte“ (Pavane für eine tote Prinzessin). Anm. d. Ü.

hast du da getrieben?« / »Tag und Nacht hab‘ ich
ergötzt / durch mein Singen alle Leut‘.« / »Durch
dein Singen? Sehr erfreut! / Weißt du was? Dann
tanze jetzt!«³ sollte man folgende, aus Barbiers
und Carrés Libretto zu Gounods Oper „Roméo et
Juliette“ stammenden Verse, die Debussy so gefielen,
als Antwort entgegenhalten: „Qui reste à sa place /
Et ne danse pas / De quelque disgrâce / Fait l‘aveu
tout bas“⁴.

Anne Queffélec

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

PS In dieses französische Musikmosaik habe
ich einen Überraschungsgast eingeladen, denn
man sollte immer einen Platz am Tisch für einen
Fremden bereithalten! Zugegebenermaßen ist
dieser „Fremde“, Federico Mompou, ein Katalane,
ein enger Nachbar und Gabriel Fauré öffnete ihm
schon die Türe mit seinem „Pas espagnol“. Seine
vierte „Canción y danza“ liegt mir persönlich sehr
am Herzen. Ich widme sie meiner Mutter, einer
wahren Lichtgestalt, durch die ich diese Musik
entdeckt habe; sie hatte davon geträumt, dass ich
sie dereinst spielen werde. Ich hoffe, sie hört es.

3- Jean de la Fontaine, *Lafontaines Fabeln*, übersetzt von Ernst Dohm, mit einer Einleitung von Paul Lindau, Georg Bondi,
Berlin 1913. Anm. d. Ü.

4- „Wer an seinem Platze bleibt / und nicht tanzt, / gesteht ganz leise / seinen Mangel an Anmut ein“. Motto über dem
ersten der drei Sätze von Claude Debussys Suite für zwei Klaviere „En blanc et noir“.

AUFFORDERUNG ZUM TANZ...



Gabriel Fauré, geistiger Erbe seines Lehrers Camille Saint-Saëns, und ebenfalls Professor für Komposition am Pariser Konservatorium als Nachfolger Jules Massenets, zählte Maurice Ravel und Florent Schmitt zu seinen Schülern. Guy Ropartz studierte seinerseits bei Massenet und vervollkommnete seine Kunst auch bei César Franck; zudem gab er Reynaldo Hahn Privatunterricht in Komposition. Als sechs Jahre nach Debussys Tod zum ersten Mal die Musik zu dem Ballett „Khamma“ gespielt wurde, stand das Orchester unter der Leitung von Gabriel Pierné, dem Debussy eng verbunden war ebenso wie Ernest Chausson: Die Korrespondenz der beiden Musiker spiegelt die tiefe gegenseitige Wertschätzung wider. Ein paar Jahre später erlernte der junge Francis Poulenc das Klavierspiel, indem er eifrig Debussys und Saties Kompositionen vom Blatt spielte. Federico Mompou sagte in einem Interview, dass er die Melodien von Fauré und Poulenc auf die sog. einsame Insel mitnehmen würde. Die auf dieser CD vertretenen Komponisten haben sich gekannt, auch gegenseitig geschätzt und bewundert (Debussy etwa schrieb am 23. Februar 1903 in „Gil

Blas“ über Chaussons „Quelques danses“, welche er in einem Konzert gehört hatte, man müsse all diese Tänze lieben); ihre Werke standen miteinander im Zwiegespräch, sie haben einander genährt und durchdrungen. Wie kann man Faurés „Pas espagnol“ nicht als Hommage des Komponisten an Emmanuel Chabrier hören? Und man ahnt den versteckten Nachklang von Faurés Musik in der geschmeidigen Melodie der „Pavane pour une infante défunte“ oder sogar in den Windungen der „Valse nonchalante“ von Saint-Saëns - denn der Meister hat sich oft von seinem Schüler inspirieren lassen.

Diese Affinitäten, sowohl persönlich als auch stilistisch, entsprangen nicht dem Zufall: ein gemeinsames menschlich-künstlerisches Schicksal liegt ihnen zugrunde und erhellt sie.

Während der sog. „Belle Époque“⁵ wie auch während der „Années Folles“⁶ (welche bis zu einem gewissen Grad die kulturellen Strömungen über die tragische Zäsur des Krieges hinaus weitertrugen), suchte die Kunst der damals herrschenden, extrem angespannten angstvollen Atmosphäre einen Kontrapunkt aus unbekümmerter oder

5- Zeit des gesteigerten Lebensgefühls in Frankreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Anm. d. Ü.

6- »Die stürmischen Zwanziger(jahre)«, die 1920er-Jahre in Frankreich. Anm. d. Ü.

ungezügelter Euphorie entgegenzusetzen. Die Stücke des Programms, deren Entstehung von 1885 bis 1930 reicht, haben auf ihre ganz eigene Art und Weise Anteil an diesem Streben. So schwärmte Émile Vuillermoz in „Les Feuilles d'art“, einer zwischen 1919 und 1922 verlegten luxuriösen Art-déco-Zeitschrift: „Die Menschheit ist entschlossen in das Zeitalter des Tanzes eingetreten“. Mit dem Aufkommen des Jazz in Europa ergreift der Taumel des Rhythmus in der Tat alle Orte, an denen junge Menschen der Tanzleidenschaft frönen; aber die ernste Musik hatte ab dem Ende des vorigen Jahrhunderts in der Welt des Tanzes (wieder) eine privilegierte Quelle der Inspiration gefunden. Es stimmt, dass der Tanz ab 1900 eine wahre Revolution durchmachte und besonders geeignet war, diesem der Menschheit notwendigen „Kunstrausch“, wie Stéphane Mallarmé nach der Entdeckung der Choreographien Loïe Fullers⁷ schrieb, Substanz zu verleihen. Das Zusammenspiel zwischen Musik und Tanz wird immer enger: Diaghilev kreierte in Spanien das Ballett „Les Jardins d'Aranjuez“, mit Anleihen sowohl bei den Werken Ravels und Faurés als auch Chabriers; Loïe Fullers Schüler tanzten auf Debussys „Children's Corner“ und Natalja Truhanowa auf Ravels „Valses nobles et sentimentales“. Und in diesen unruhigen Zeiten, als die Welt im Umbruch war, verspürten die Musiker die Notwendigkeit, die heilsame Brüderlichkeit zu festigen, welche sie durch die Anerkennung einer gemeinsamen Vergangenheit verband und folglich

das Vermächtnis dieser musikalischen Formen der Vergangenheit mit ihren mannigfaltigen Schichten zu ehren (so etwa das 18. Jahrhundert, aber auch die Renaissance oder die durch die imaginäre Klangwelt eines Ravel oder Debussy neu belebte Antike). Formen, welche oft genug aus dem Tanz in seiner traditionellen und volkstümlichen Erscheinungsweise hervorgegangen sind, Tanz, der, nachdem er bereits die Kunstmusik seit Jahrhunderten inspiriert hatte, auch noch die hier vertretenen Komponisten zu Walzern, Pavanen oder „Rondes“ (Rundtänzen) anregte.

Es ist daher verständlich, dass die wesentlichen Aspekte im Zusammenhang mit Tanzkompositionen letztere weit aus den Salons und von den Dorfplätzen wegführten, in und auf denen die Tanzkunst eigentlich entstanden war. Auch wenn sie ihre Inspiration einer verehrungswürdigen Vergangenheit entnehmen, gehören die das Programm dieser CD bildenden Tänze in der Tat in ihre Zeit, eine Epoche, in der „weder Materie noch Raum noch Zeit das sind, was sie von jeher waren“ (Paul Valéry). Neben dem Bewusstsein für eine chaotische Gegenwart und eine ungewisse Zukunft, erfasste eine neue Lebensphilosophie das Geistesleben in Frankreich um 1900 durch Henri Bergson, welcher im Jahr 1907 die Wirklichkeit als ein „ununterbrochenes Emporschießen von Neuheiten“⁸ definierte. Und auch in der Musik sprengte der von dem Philosophen als „Élan vital“ bezeichnete „Lebensschwung“ manchmal den

7- Loïe Fuller, geborene Marie Louise Fuller (* 15. Januar 1862 in Fullersburg, Illinois; † 1. Januar 1928 in Paris) war eine amerikanische Tänzerin, Schlangentänzerin und Erfinderin. Anm. d. Ü.

Rahmen der traditionellen Formen, in denen sich der Tanz seit Jahrhunderten bewegte. Während Rodin und Degas die Bewegungen der sie so faszinierenden Tänzer in ihrer Kunst festhielten, interessierte Debussy bei seinem Stück „Pour la danseuse aux crotales“ wohl weniger die formale Dimension des Tanzes als die Tänzerin selbst, deren Elan, aber auch Zaudern er in die Musik übertrug; eine Tänzerin, welche ihren Tanz eher zu improvisieren scheint, als ihn einer sorgfältig kodifizierten Choreographie zu entnehmen; die Musik entwickelt sich im Verlaufe des Stückes. Hier gibt es keine identischen Wiederholungen mehr, wie dies bei den Tänzen in früherer Zeit der Fall war. Denn Debussy, wie seine Kollegen auch, hat immer wieder Verlaines Gedichte gelesen, auch Saint-Saëns, Fauré, Hahn, Chabrier u. a., all diese Komponisten haben sie vertont, und den Schalk des Dichters des „Sonnet boiteux“ (hinkenden Sonnetts) wohl zur Kenntnis genommen, der es sich zum Anliegen gemacht hatte, den Leser zu verwirren, in dem er dem klassischen Alexandriner Verse mit ungerader Silbenzahl vorzog. Die hier vertretenen Komponisten haben sich auch einige „verquere Tänze“ (etwa Saties „Danses de travers“) oder andere „hinkende“ Reigentänze genehmigt (Florent Schmitts „Ronde des lettres boiteuses“), denn sie wussten um die Zerbrechlichkeit des Daseins, und brachten dieses Wissen in den Tänzen zum Ausdruck, die durch ihre Kürze die

existenzielle Flüchtigkeit betonen.

In Schmitts „Ronde des lettres boiteuses“ verfliegt das Walzerthema schon wieder, kaum ist es vorgestellt. Die mit einer höchst virtuosen Geschwindigkeit (wie etwa in der „Valse folle“) verbundene Konzision der Durchführungen vermittelt ein Gefühl der Dringlichkeit, wie es etwa Salome aus Guillaume Apollinaires Gedichtsammlung „Alcools“ (Alkohol) innewohnt, deren frenetischer Tanz ein letzter Versuch ist, eine entfliehende Vergangenheit neu zu beleben: „Auf daß noch einmal lächle der Mund Johann Baptists, / tanz, König, ich vor dir nun als wie die Seraphim.“⁹ Darüber hinaus scheint es, dass die Tänze dieser Einspielung, die alle mit dem Gewicht der Vergangenheit befrachtet sind, sich der Last des Leiblichen zu entledigen versucht haben. So verspürt man in Saties, Hahns oder Chabriers Stücken, wie einige kaum fleischlich zu nennende Wesen tanzen, welche direkt aus Verlaines Welt zu stammen scheinen, in der sich alles bewegt oder erbebt, und in der diejenigen, die sich gestikulierend und herumwirbelnd dem Tanz hingeben, - Skaramuz und Pulcinella -, nicht mehr als ein paar Verszeilen überdauern. Und bei Florent Schmitt, bei dem die Buchstaben zu tanzen beginnen, wie in Debussys „The Snow is dancing“, ist der Tanz etwas Immaterielles. Es stimmt, dass viele dieser Komponisten eine Faszination für das nasse Element empfanden, auch Debussy, Ravel, Fauré, Saint-Saëns haben nach entsprechenden

8- Henri Bergson, *Schöpferische Evolution*. Aus dem Französischen von Margarethe Drewsen. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2013. Anm. d. Ü.

9- Paul Celan, *Apollinaire, Guillaume: Gedichte* [d. i. Salome, Schinderhannes, Der Abschied]. In: *Neue Rundschau* 65 (1954), S. 316. Anm. d. Ü.

musikalischen Ausdrucksmitteln dafür gesucht; und man bedenke hier, dass ihre Musik wunderbar Tanzschritte begleiten könnte von Figuren ähnlich den Kreaturen, die Paul Valéry als die geschmeidigsten Tänzerinnen überhaupt ansieht, welche aber nichts anderes sind als... eine „große Meduse“ (Paul Valéry in seinem Essay „Tanz, Zeichnung und Degas“¹⁰): „Keinerlei Boden, nichts Festes für diese absoluten Tänzerinnen; keine Bretter; aber eine Umgebung, in der man sich lauter Stützpunkten überlässt, die nach jeder beliebigen Richtung zurückweichen.“¹¹ Der Boden verblasst hier vor allem, weil sich alles - so auch der Tanz - vorzugsweise im Dunklen vollzieht. Auch wenn man den „Bal fantôme“ durchaus als langsamen Walzer hört, ist das Stück doch in der Tat Teil von Poulencs acht „Nocturnes“; andere Tänze dieses Programms - so Chabriers „Feuillet d’album“ oder die „Danse lente“ von César Franck - sind ebenfalls Abendtänze.

Nun, zu dieser Tageszeit färbt sich der Walzer mit Melancholie: Der Ball in der Abenddämmerung, zu dem wir geladen sind, ist vielleicht weniger rundherum festlich als zutiefst meditativ. Die Hauptperson in Joris-Karl Huysmans‘ 1884 erschienenem Werk „À rebours“¹², Jean Floressas Des Esseintes, verliert sich buchstäblich in der

Betrachtung von Gustave Moreaus „Salomé“. Einige Jahre später erfand Marcel Proust den Roman neu, indem er geschickt Beobachtung und Introspektion miteinander verknüpfte: In „À la recherche du temps perdu“ (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit) erfahren die mondänsten Abende, die berauschendsten wirbelnden Tänze eine noch intensivere Steigerung, da sie aus der Erinnerung neu geschaffen werden. Ebenso laden diese Komponisten weniger zum eigentlichen Tanz ein als zum Insichgehen, um so die durch den Tanz hervorgerufenen Träume wahrzunehmen. Das dem „Bal fantôme“ vorangestellte Zitat aus Julien Greens Roman „Le Visionnaire“¹³ könnte auch sehr gut als Motto zu den anderen Stücken dieses Albums passen: „Nicht eine Note der Walzer oder Schottischen ging im ganzen Haus verloren, sodass der Sieche seinen Anteil an dem Fest hatte und auf seinem Krankenlager von den schönen Jahren seiner Jugend träumen konnte.“

Wenn sich der Boden entzieht, bleibt der Traum, aber ebenso die Melodie: Reynaldo Hahns „Danse de l’amour et de l’ennui“, deren Einleitung ohne Bass an die Einsamkeit der sich selbst überlassenen Seele gemahnt, wird fernab von den mondänen Salons gespielt und gesungen; die „Valse nonchalante“

10- Paul Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas*, aus dem Franz. übers. von Werner Zemp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 19f. Anm. d. Ü.

11- Ebd.

12- Dt.: *Gegen den Strich* (Alternativtitel: *Gegen alle* oder *Wider die Natur*) ist das bekannteste Werk des französischen Autors Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Anm. d. Ü.

13- *Der Geisterseher*, aus dem Franz. übersetzt von Franz Hessel, Kittl, Leipzig, Mährisch Ostrau 1934. Hier in eigener Übersetzung. Anm. d. Ü.

scheint in ihren ersten Takten auch nur für sich selbst zu summen, anstatt zum Tanz zu laden; und die zweite der „Valse nobles et sentimentales“, losgelöst von einem Notenheft, in welchem Ravel sie mit zwei, frank und frei den Dreiertakt des Tanzes für sich in Anspruch nehmenden Stücken umrahmt hatte, bietet sich hier in dem gewundenen Motiv einer rechten Hand, die das Stück seiner irdischen Verankerung beraubt, dafür aber umso mehr die innersten Tiefen der Seele durchdringt ... Allerdings sind die Tänze dieses kontemplativen Balles nicht unbedingt rein geistiger Natur: Manchmal gibt es da ein Weinen... um eine verlorene Kindheit, die die Tanzmusik wieder so wunderbar zum Leben zu erwecken weiß: in der Fröhlichkeit und überschießenden Vitalität der „Valse folle“, des „Pas espagnol“ oder in Ropartz' „Ronde“; aber auch in der Transparenz des Tonsatzes, in der Unschuld der Stücke Poulencs oder Saties. Die entschwundene Vergangenheit, welche die Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts neu zu beleben suchten, verschmilzt hier mit der Suche nach dem Geist der Kindheit, welcher sich die „großen Kinder“ Ravel, Satie, Poulenc, Hahn und Saint-Saëns ihr ganzes Künstlerleben hindurch geduldig hingaben - und die sich dabei alle in ihrer gemeinsamen Bewunderung für die Vaterfigur Mozart zusammenfanden, dessen kindliches Naturell mit der Reife „nur immer stärker wurde“, wie der französische Schriftsteller Pierre-Jean Jouve einmal sagte.

Und schließlich bedeutet Tanz auch völlige Hingabe, bar jeder Berechnung, an die Bewegung

des Lebens: „Wenn ich tanze, tanze ich“, bemerkte Montaigne; und in jüngerer Zeit schrieb die Tänzerin Martha Graham in ihren Memoiren: „Bewegung lügt nie.“ Und es ist diese Bewegung - das „Mouvement perpétuel“ (frz. für Perpetuum mobile), welches Poulenc so faszinierte, oder der von Bergson erdachte „Élan vital“ -, welche diesem Programm mit Tanzminiaturen seine organische Einheit verleiht, mal nach rhythmischem Rausch strebend, dann wieder, nein, nicht nach Ruhe, denn in der Welt des Tanzes hat diese keinen Platz, wohl aber nach Meditation. Diese Bewegung ist auch der Atem, der dem imaginären Ball Leben einhaucht und eine Perspektive verleiht, die es Anne Queffélec ermöglicht, dem Zuhörer mittels der zahllosen Facetten eines einzigartigen musikalischen Objektes eine Metapher für das Leben in seiner allerbesten und kontrastreichsten Dimension zu liefern, und somit ihre in vorangegangenen Einspielungen begonnene Arbeit fortzusetzen, darunter Aufnahmen von Bachwerken („Contemplation“, Mirare 2009) sowie Werke von Chopin („De l'enfance à la plénitude“, Mirare 2010), oder auch die Wiederentdeckung zahlreicher französischer Komponisten aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts („Satie et Compagnie“, Mirare 2012).

Julie Sandler

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Anne Queffélec

Anne Queffélec gehört heutzutage zu den großen Persönlichkeiten des Klaviers, mit starker Ausstrahlung auf das Musikleben weltweit. Als Tochter und Schwester von Schriftstellern ist sie auch der Literatur verbunden, doch entschied sie sich bereits in jungen Jahren für die Musik. Nach ihrem Studium am Pariser Konservatorium vervollkommnete Anne Queffélec ihre Ausbildung in Wien bei Alfred Brendel.

Nach ihren Erfolgen bei internationalen Klavierwettbewerben wie etwa in München (1. Preis beim ARD-Wettbewerb 1968) sowie Leeds (1969) startete sie kurz darauf eine internationale Solokarriere. Sie trat bisher in den großen Konzertsälen Europas, in Japan, Hongkong, Kanada, den USA u. a. in Erscheinung und gastierte dort mit den renommiertesten Orchestern, so etwa dem London Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, mit der Academy of St. Martin in the Fields, dem NHK Orchestra Tokio, dem Hong Kong Philharmonic, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, der Sinfonia Varsovia sowie der Kremerata Baltica, unter der Leitung von Dirigenten wie Boulez, Gardiner, Armin Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Casadesu sowie Christoph Eschenbach.

1990 wurde Anne Queffélec im Rahmen der Victoires de la Musique zur „Besten Interpretin des Jahres“ gewählt. Sie gastierte schon oftmals bei den Londoner BBC „Proms“ sowie bei französischen Festivals, so etwa in Montpellier,

La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes und in La Roque d'Anthéron. Ihre besondere Affinität zu Mozarts Musik stellte sie einmal mehr unter Beweis, als sie 2003 beim dortigen Klavierfestival den gesamten Zyklus mit Mozartsonaten bei sechs live im Radiosender France Musique übertragenen Konzerten darbot. Sie wirkte zudem bei der Einspielung der Filmmusik von „Amadeus“ unter der Leitung von Sir Neville Marriner mit.

Anne Queffélec's pianistisches Repertoire ist weit gespannt, sowohl im Konzert als auch bei ihren Alben, wie ihre bei Mirare erschienenen Aufnahmen mit Werken von Händel, Mozart, Beethoven, Haydn, Chopin und Bach belegen. Ihre derzeit jüngsten Alben „Satie et compagnie“ sowie „Scarlatti, ombre et lumière“ wurden beide mit einem Diapason d'Or ausgezeichnet.

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Gaspard Dehaene

Der Pianist Gaspard Dehaene (*1987) studierte am Pariser Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse bei Bruno Rigutto und Denis Pascal (Masterdiplom 2012), ehe er sein Studium zunächst am Mozarteum Salzburg bei Jacques Rouvier sowie anschließend bei Rena Shereshevskaya an der École Normale de Musique und Anne Le Bozec (Liedbegleitung) am Pariser CNSMD vertiefte. Gaspard Dehaene trat bisher bei zahlreichen französischen sowie internationalen Festivals in Erscheinung, etwa in La Roque d'Anthéron (2012 mit J. S. Bachs Konzert für vier Klaviere sowie Klavierabenden 2015 und 2016), Radio France-Montpellier, Flâneries Musicales Reims (Fernsehaufnahme durch Medici TV), Orangerie de Sceaux, 1001 Notes Limoges - aber auch in der Schweiz, in Deutschland, Österreich, Belgien, Marokko, Neukaledonien und China (Young Artists Festival in Beijing). Gaspard Dehaene widmet sich der Kammermusik mit Leidenschaft, zu seinen Partnern zählen dabei etwa Pierre Génisson, Romain Guyot, Solenne Païdassi, Victor Julien-Laferrrière, Gérard Caussé und Adrien La Marca, aber vor allem Adrien Boisseau, Viola, Mitglied des Ébène-Quartetts. Nach dem Erscheinen ihres ersten Duo-Albums 2012 wurden die beiden Künstler zu dem International Musicians Seminar in Prussia Cove/England eingeladen, bei dem sie von Steven Isserlis musikalische Anregungen erhielten. 2015 erschien ihre zweite CD bei OehmsClassics, ein Schumann-Album,

welches von der Kritik einhellig gelobt wurde. Gaspard Dehaenes erste Soloeinspielung mit Werken rund um die Gattung „Fantaisie“ wurde nach der Konzertpremiere beim Festival in La Roque d'Anthéron im Herbst 2016 bei 1001 Notes in der Reihe „Envol“ veröffentlicht.



ARSENAL

C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement en octobre 2016. Avec l'Arsenal réinventé par Ricardo Bofill dans un ancien arsenal militaire du XIX^e siècle, Metz offre à l'Europe une des plus belles salles pour la musique que le génie actuel de l'architecture ait produite. Ouvert à toutes les musiques, l'Arsenal l'est aussi à toute la danse, à toutes les cultures. Un public éclectique y croise les plus grands artistes du moment.
www.arsenal-metz.fr

It was in this prestigious setting that this recording was made in October 2016. With the Arsenal, reinvented by Ricardo Bofill in 1989 in a former military arsenal of the nineteenth century, Metz offers Europe one of the finest concert halls that this genius of modern architecture and acoustics has produced. The Arsenal is open to every kind of music, but also to every kind of dance and every kind of culture. An extremely diversified audience encounters the world's finest artists there.
www.arsenal-metz.fr

Diese Aufnahme entstand im Oktober 2016 im großen Saal des renommierten Arsenal in Metz. L'Arsenal wurde 1989 von Ricardo Bofill aus einem alten Militärarsenal aus dem 19. Jahrhundert gestaltet und bildet eine ideale Synthese von moderner Architektur und Musik. L'Arsenal ist allen Musik- und Tanzstilen aus den verschiedensten Kulturen gleichermaßen verpflichtet und bildet einen idealen Begegnungsort für ein bunt gemischtes Publikum und Künstlerinnen und Künstlern aus der ganzen Welt.
www.arsenal-metz.fr

