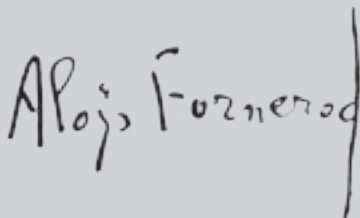




Alois Fornerod

UN PORTRAIT

A handwritten signature in black ink that reads "Alois Fornerod". The letters are cursive and somewhat stylized, with a long vertical line extending downwards from the end of the name.

(1890-1965)

UN COMPOSITEUR SUISSE
ROMAND EN QUÊTE
D'IDENTITÉ

PRÉLUDE

Un musicien de la Suisse romande aborde la composition avec une inquiétude que ne connaissent pas le Français ou l'Italien. Son origine glisse dans son esprit un doute stérilisant. Va-t-il chercher ses modèles dans l'œuvre des grands musiciens de France? Ou bien tentera-t-il une sorte de fusion de l'art latin et de l'art germanique? La plupart du temps, il hésite, et son hésitation entretenue par les préjugés courants, le promène de Paris à Berlin, de Berlin à Munich, de Munich à Vienne. Il meuble son esprit, mais la culture qu'il acquiert, au lieu de l'exciter à produire, le fige dans l'attitude d'un auditeur averti et impuissant. Car on ne forme pas un créateur d'art en lui offrant le spectacle d'une exposition universelle. Et notre musicien aura tout vu, mais l'essentiel, qui est de savoir se borner, ne lui aura pas été enseigné: il comprendra beaucoup de choses mais ne saura point écrire.

Des mots forts couchés sur le papier en 1928 par le compositeur vaudois Aloÿs Fornerod et légués à la postérité au sein d'un opuscule de 48 pages publié dans les cahiers « Ordre et Tradition » du Mouvement de la Renaissance vaudoise sous le titre *La Musique et le Pays*. Qui offrent un arrêt sur image de la pensée d'un créateur suisse romand au tournant du siècle et posent plus globalement la question du lien entre création musicale et ancrage géographique dans un territoire charnière et polymorphe tel que celui-ci, au carrefour d'influences multiples et parfois contradictoires.

La France ? L'Allemagne ? L'Italie ? Le romantisme ? Le classicisme ? Le dodécaphonisme ? Le folklorisme ? Entre « néo » et « post », entre nord et sud, entre épaisseur et clarté, entre tradition et avant-garde, le compositeur romand du début du 20^e siècle ne sait où donner de la tête et du cœur. Le débat est vif, les positions tranchées, les réponses (forcément) subjectives. Le Romand plus encore que son confrère suisse alémanique est déboussolé. Durant tout le 19^e siècle, c'est d'Allemagne qu'il reçoit l'essentiel de sa nourriture musicale. Et voilà soudain que certains, de retour de Paris, disent que c'est en France qu'il faut aller s'abreuver, à la source « naturelle » de sa langue. Qui croire ? Comment ne pas en perdre son latin... ?

Ce questionnement est à l'origine d'un projet de recherche autour de « l'identité du musicien romand au tournant du siècle », mené par la Haute

Ecole de Musique de Lausanne (HEMU) durant l'année 2015. Une année marquée par le double anniversaire des 125 ans de la naissance et des 50 ans de la disparition d'Aloÿs Fornerod, qui a vu la production de plusieurs concerts par les forces vives de l'école, captés par les micros de la Radio Télévision Suisse et dont les meilleurs moments se retrouvent aujourd'hui sur ce disque. Pour mettre en perspective cette musique méconnue, nous vous proposons ici quelques extraits des éléments issus de cette recherche, venant compléter la présentation des œuvres et du compositeur.

L'HOMME

par Antonin Scherrer

Né le 16 novembre 1890 à la cure de Montet-Cudrefin dans le district d'Avenches, Aloÿs Fornerod est issu d'une ancienne famille vaudoise. Comme beaucoup de musiciens de ce canton, il est fils de pasteur. Ses racines sont profondes et terriennes, mais également ouvertes sur le monde des idées et leur « discussion » : à côté de son ministère, son père est professeur extraordinaire de théologie à l'Université de Lausanne. Sa mère, née Mathilde Dupertuis, donne le jour à un fils et deux filles après lui. La famille s'établit au bord du Léman lorsque le pasteur Fornerod est appelé à Lausanne, puis habite la cure de Pully lorsque celui-ci reprend le poste paroissial de cette localité. Le jeune Aloÿs, largement autodidacte,

oriente sa formation générale vers les humanités classiques gréco-latines. Il étudie le violon et la théorie au Conservatoire de Lausanne, avant de partir élargir son horizon à Paris (1909-1911) puis à Strasbourg (1912-1913), sentant l'appel de plus en plus pressant de la musique.

Ces années de formation le mettent en contact très tôt avec les deux grands courants esthétiques qui s'affrontent alors en terre vaudoise : l'influence allemande – à travers son professeur de violon Max Frommelt (exemple type de ces « Musikanten » qui ont *fait* les premiers orchestres et institutions musicales de ce coin de pays, à commencer par le Conservatoire de Lausanne fondé par le Zurichois Gustave-Adolphe Koëlla) et son professeur d'harmonie Alexandre Denéréaz, formé à Dresde chez Felix Draeseke, dont il suit l'enseignement au Conservatoire de Lausanne, puis à travers ses six mois à Strasbourg où il suit les cours d'orchestration de Hans Pfitzner – et l'influence française, qui chez lui l'emportera haut la main. Celle-ci s'incarne dans les professeurs de la Schola Cantorum de Paris, qu'il fréquente durant deux ans. Le directeur et fondateur Vincent d'Indy fait forte impression sur son jeune esprit, de même qu'Auguste Sérieyx, professeur de contrepoint et bras droit du maître; celui-ci s'installera par la suite à Veytaux où Fornerod continuera à aller le trouver, et il sera également son parrain lors de sa conversion au catholicisme en 1926.

La Schola Cantorum vient d'ouvrir ses portes à la fin du 19^e siècle sous l'impulsion de Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant et Charles Bordes, fondateur lui-même d'une Société pour la renaissance de la musique palestrinienne et la diffusion du chant grégorien (tel qu'il venait d'être restauré par les Bénédictins). L'une des raisons d'être de l'école est d'élargir le cercle des « convertis » à cette nouvelle approche de la musique, et les adeptes ne tardent pas à affluer : parmi les premiers inscrits figurent Albert Roussel, Déodat de Séverac et Erik Satie. À l'instar d'Aloÿs Fornerod, de nombreux Suisses font le voyage et en reviennent profondément marqués : ils s'appellent Henri Gagnebin, Carlo Boller, Fritz Bach, Emile de Ribaupierre... Installée dans les murs d'un ancien couvent de Bénédictins anglais, l'école de la rue Saint-Jacques incarne un idéal à la fois artistique – fondé sur un retour aux sources de la grande tradition française du Moyen Age et de la Renaissance – et pédagogique, marqué par une émulation très forte dans le rapport entre le *magister* et le *discipulus*, et dans le partage du savoir au sein même de la congrégation d'élèves.

Ce rapport vivant entre le maître et l'élève, Aloÿs Fornerod le perpétuera dans son propre engagement pédagogique. Il enseignera à l'Institut de Ribaupierre à Lausanne de 1922 à 1949 (harmonie, contrepoint, fugue, histoire de la musique et analyse) et donnera en parallèle des cours d'histoire de la musique, de basse chiffrée, d'harmonie pratique et de composition au Conservatoire de

Lausanne, qu'il quittera en 1947 – fâché, dit-on, de ne pas avoir été choisi pour succéder à son maître Denéréaz à la tête de la classe d'harmonie. Il sera également chargé de cours à l'Université de Lausanne. Il finira sa carrière à Fribourg, où il dirigera le Conservatoire de 1954 jusqu'à sa mort en 1965. Très proche des chanoines (mélomanes !) de l'Abbaye de Saint-Maurice en Valais (où il donne également quelques cours à partir de 1930), il se sera dans l'intervalle converti au catholicisme et remarié avec une enfant du pays de Fribourg, Marie von der Weid, dont il aura quatre enfants. À travers son enseignement, son influence s'est à son tour exercée sur plusieurs compositeurs romands : Jean Apothéloz, Pierre Chatton, Bernard Chenux, Oscar Moret, ou encore le chanoine Marius Pasquier.

LE COMPOSITEUR

par Jacques Viret

Pour définir l'identité musicale de Fornerod, il convient de la situer dans le cadre général du vaste mouvement culturel qui s'est développé au lendemain de 1918 et qu'on peut appeler *néoclassicisme* en un sens très général. Aux yeux des historiens, la guerre de 1914-1918 marque la fin réelle du 19^e siècle, et cela se vérifie aussi sur le plan culturel : si le 19^e siècle fut celui du romantisme, le 20^e est, du moins dans la période de l'entre-deux-guerres, celui d'un retour aux valeurs classiques comme réaction

antiromantique. En France, l'antagonisme franco-allemand restait alors vivace, et le romantisme était assimilé à l'Allemagne, non sans raison. Faire retour au classicisme signifiait donc pour les Français se démarquer de l'influence allemande, en particulier s'agissant de la musique de Wagner, le romantique allemand par excellence – déjà honni par Debussy qui l'avait pourtant admiré dans sa jeunesse – et à exalter le génie français tel qu'il s'est manifesté aux 17^e et 18^e siècles. La grandiloquence affectonnée par Wagner, la charge expressive et émotionnelle qu'il insuffle à sa musique – en rapport avec le drame qu'elle double –, l'opulence de son orchestration sont en effet aux antipodes de l'idéal esthétique recherché par les Français des années 1920. Cependant le mouvement néoclassique n'est pas spécifiquement musical : il est intellectuel avec Henri Massis et Julien Benda, littéraire avec André Gide et l'équipe de la NRF (Nouvelle Revue Française), théologique et philosophique avec Jacques Maritain, politique avec Charles Maurras. Tous ces auteurs, et d'autres encore, constituent une nébuleuse multiforme, unie par le souci commun de rejeter l'héritage de ce que Léon Daudet a appelé « le stupide dix-neuvième siècle ».

Le néoclassicisme musical est incarné en France par Igor Stravinski, alors résidant à Paris, qui a changé radicalement sa manière depuis le « sauvage » *Sacre du printemps* de 1913. En 1920, Ernest Ansermet dirige la création, avec les Ballets Russes de Diaghilev, de *Pulcinella*, œuvre phare du néoclassicisme

puisqu'il s'agit de transcriptions libres de pièces du compositeur italien baroque Pergolèse. Un écrit de Stravinski, la *Poétique musicale* parue en 1952, défend une conception *artisanale* de la création artistique semblable à celle qu'a exposée en 1920 Maritain, selon la ligne de saint Thomas d'Aquin, dans son célèbre opuscule *Art et Scolastique*. Chez les Français, le courant néoclassique est illustré par les œuvres tardives de Maurice Ravel et Albert Roussel, ainsi que par les jeunes compositeurs de la même génération que Fornerod qui constituent un peu artificiellement le Groupe des Six – hormis Arthur Honegger qui se qualifiait lui-même de néoromantique. Les plus en vue sont Honegger, Darius Milhaud et Francis Poulenc. Ils ont un mentor en la personne de l'écrivain Jean Cocteau, du même âge qu'eux et qui ralliera bientôt le cercle de Maritain. Cocteau publie en 1918 un recueil d'aphorismes, *Le Coq et l'Arlequin*, considéré comme le manifeste du groupe. Y sont prônés pour tourner la page du romantisme wagnérien et de l'impressionnisme debussyste, la simplicité d'Erik Satie et la musique légère – music-hall, jazz. Au-delà de l'effet de mode lié à l'atmosphère superficielle des « années folles », il y a dans cet écrit l'affirmation d'une volonté de décantation, économie des moyens, objectivité, clarté qui sont bien les caractères du classicisme pérenne. Fornerod, quoique n'adhérant pas au culte de Satie et de la musique légère, partage cet idéal esthétique. Il aurait pu être l'un des Six.

L'esprit néoclassique français a des adeptes suisses, plus précisément vaudois. Ils constituent

dès le milieu des années 1920 le cercle « Ordre et Tradition », appelé ensuite « Mouvement de la Renaissance Vaudoise » et se réclamant notamment de Maurras. Ils ont comme leader le jeune avocat Marcel Regamey. Fornerod est l'un des leurs. Marcel Regamey, humaniste et fervent mélomane, restera sa vie durant un supporteur enthousiaste de l'homme comme de sa musique. Il accueillera dans la collection des Cahiers de la Renaissance Vaudoise la monographie, parue en 1982, que l'auteur de ces lignes consacrera à Fornerod, et la préfacera. Un parallèle avec Ramuz lui permet de caractériser avec pertinence l'esthétique de Fornerod : « En écrivant *La Musique et le Pays* [...], Fornerod faisait pour la musique ce que Ramuz fit pour nos lettres dans *Raison d'être* : il se détachait de l'officialité suisse ou plutôt *suissarde* pour affirmer notre appartenance à la langue et à la civilisation françaises. Mais, tandis que Ramuz se formait un style comme tiré de notre sol et même d'un coin particulier de notre terre, pour atteindre, par cet étroit cheminement, l'universel, Fornerod adhère de tout son cœur à l'esprit français de la musique de son temps et, si les œuvres qu'il compose ont, en fait, une légère coloration romande qui ne trompe pas, ce fut comme à son corps défendant. »

Y aurait-il ambiguïté, puisque Fornerod pensait afficher une identité suisse romande en composant une musique de style français ? Non, car selon son point de vue l'identité musicale d'un compositeur reflète sa langue maternelle. Le passeport est une

choses, l'esthétique une autre ! Certes, explique Fornerod, les lois de l'harmonie sont internationales, identiques pour tous, mais il n'en va pas de même pour la mélodie : la mélodie est essentiellement le chant, et le chant implique des paroles ; il se moule sur les accents, les inflexions, le rythme de la langue. On chante autrement en français, allemand, italien, russe ; voilà pourquoi Gounod, Wagner, Verdi, Moussorgski ont chacun leur style propre, y compris dans leurs œuvres instrumentales, tout en utilisant le langage harmonique du 19^e siècle.

Dans le cas du compositeur romand, un argument de poids était l'appartenance française : la quasi-totalité des chansons populaires collectées en Romandie proviennent du fonds français – voir les volumineuses études que leur a consacrées Jacques Urbain –, presque aucune n'est autochtone (fait évidemment exception le *Ranz des vaches*). Ceci dit il est vrai que, comme le remarque Marcel Regamey, « une légère coloration romande qui ne trompe pas » imprègne la musique de Fornerod. On s'en rend compte si l'on compare cette musique à celle d'un membre du Groupe des Six apprécié de Fornerod et stylistiquement proche de la sienne, à savoir Poulenc. Incontestablement, la musique de Poulenc sonne français autrement que celle de Fornerod ; ce dernier n'aurait pu signer *Les Biches*, alors que Poulenc n'aurait point écrit *Le Voyage de printemps*. De même, les grandes pages chorales de Gustave Doret dans la Fête des Vignerons de 1905 – les Incantations à Palès, Cérés, Bacchus – se

rattachent à la tradition française de Gounod et Saint-Saëns, avec un cachet spécial qui leur est propre. Ce sont là choses subtiles, affaire de sensibilité. Dans le cas de Fornerod, c'est son *Concerto pour piano* qui nous semble le plus dégager un parfum helvétique, notamment à travers la poésie pénétrante de son mouvement lent, dont les lignes paraissent calquées sur les courbes doucement ondoyantes de quelque campagne vaudoise ou fribourgeoise...

LES ŒUVRES

par Jacques Viret

L'apport « scholiste », intégré à un style très personnel, se dévoile de la façon la plus évidente dans les **œuvres religieuses**, axe central de la production de Fornerod : une dizaine de motets, trois messes à cappella ou avec orgue, et trois œuvres avec orchestre dont le *Te Deum* et la *Messe solennelle « Ancilla Domini »*. Entre elles passe la ligne de partage que l'on tracera entre deux « périodes » successives de la carrière créatrice de Fornerod : celle premièrement d'avant 1940, vouée surtout à la musique sacrée à cappella et à la musique de chambre ; celle deuxièmement d'après 1940, où naissent des œuvres de vaste envergure (mais pas forcément longues !) tels le *Concerto pour piano*, l'opéra *Geneviève*, la *Messe solennelle* [créée en 1957 à la cathédrale de Fribourg sous la direction de l'abbé Pierre Kaelin pour célébrer le 800^e anniver-

saire de la fondation de la ville de Fribourg], sans oublier la superbe ouverture **Prométhée enchaîné** qui pourrait être d'un Beethoven francisé.

Les motets et messes se destinent à la liturgie et à un chœur paroissial. Fornerod occupa en effet pendant de longues années le poste de maître de chapelle à l'église lausannoise du Sacré-Cœur, et voulut mettre sa plume au service du *motu proprio* du pape Pie X qui en 1903 proposait aux musiciens catholiques le chant grégorien et la polyphonie de Palestrina comme modèles de composition. [...]

Dans le domaine symphonique, la première création importante de Fornerod (après deux symphonies de jeunesse qu'il a reniées) est son

Concerto pour piano. Esquissé dès 1934 mais achevé en 1944 seulement, l'œuvre fut créée cette même année par la grande virtuose Jacqueline Blancard (qui avait enregistré en France avec Charles Munch, quelques années auparavant, la première gravure du *Concerto pour la main gauche* de Ravel), et à la tête du tout jeune Orchestre de Chambre de Lausanne Victor Desarzens, l'un des interprètes dévoués de Fornerod. Trois mouvements concis font dialoguer l'instrument soliste et un orchestre léger selon un discours clair, lumineux, plein de poésie.

Extraits du livret du triple CD édité en 2000 par Cascavelle et la Radio Suisse Romande sous l'égide de la Fondation Marcel Regamey.

LES INTERPRÈTES

LE CHŒUR DE L'HEMU

La musique chorale est pratiquée au sein de l'institution depuis sa création en 1861. Le Conservatoire de Lausanne a pu en effet compter tout au long de son histoire sur la présence dans ses murs de professeurs et de directeurs actifs dans le monde choral vaudois, du fondateur Gustave-Adolphe Koëlla à Carlo Hemmerling, d'Alexandre Denéréaz à Paul-André Gaillard, de Charles Troyon à Jean-Jacques Rapin. Si l'environnement étudiantin s'est nettement internationalisé, l'empreinte reste forte et le Chœur de l'HEMU est un passage obligé pour tous les étudiants en bachelor, qu'ils soient chanteurs ou non. Une expérience guidée longtemps par Véronique Carrot et animée depuis 2009 par Dominique Tille et Jean-Pierre Chollet : expérience jugée essentielle pour les instrumentistes même les plus inexpérimentés – pour apprendre à respirer ensemble, pour vivre l'émotion grésillante des grands chœurs... et pour perdre au besoin ses *a priori* sur un monde choral pas si poussiéreux et plein de surprises ! Organisé en sessions, le calendrier alterne les grands projets « rassembleurs » – *Requiem* de Brahms sous la direction de Michel Corboz, *Passion selon saint Jean* avec Ton

Koopman – les concerts a cappella et les expériences « crossover » comme celle des *Concerts sacrés* de Duke Ellington présentés en février 2014 aux côtés de l'HEMU Jazz Orchestra.

JEAN-PIERRE CHOLLET *direction*

Chef de chœurs, enseignant, responsable pédagogique pour l'éducation musicale durant de nombreuses années, Jean-Pierre Chollet est actuellement directeur de l'HEMU – site de Fribourg. Dans ce cadre de formation musicale tertiaire, il assure la coordination de plusieurs filières de niveau master, dont celles de direction d'orchestre et de direction d'ensembles d'instruments à vent. En parallèle à cette fonction de gouvernance, il a assumé l'enseignement de la direction et la conduite de l'atelier choral de la Haute Ecole. Très actif dans le monde de la musique, Jean-Pierre Chollet s'est engagé depuis de nombreuses années dans des cadres divers : création d'œuvres contemporaines, formation des chefs, animation de formations continues dans le domaine choral. Il entretient des contacts étroits avec l'art choral comme juré de concours de composition et au titre d'expert lors de rencontres régionales, suisses et internationales.

OXANA SHEVCHENKO *piano*

Née à Almaty, au Kazakhstan, en 1987, Oxana Shevchenko est diplômée du Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où elle a étudié chez Elena Kuznetsova. Elle a poursuivi ses études chez Dmitri Alexeev au Royal College of Music puis chez Jean-François Antonioli à la Haute Ecole de Musique de Lausanne, soutenue par une bourse d'excellence de la Confédération suisse pour artistes étrangers. Elle suit actuellement un cours de perfectionnement chez Benedetto Lupo à l'Academia Santa Cecilia de Rome. En 2010, elle remporte le 1^{er} Prix du Concours international d'Ecosse, qui lui permet d'enregistrer son premier disque l'année suivante chez Delphian Records. Dédié à Chostakovitch, Ravel, Liszt et Mozart, il est couronné par un « Editor's Choice » du prestigieux magazine *Gramophone*. Oxana se distingue également dans de nombreux autres concours : Ferruccio Busoni (4^e Prix et Prix de la critique internationale), Sendai (3^e Prix), Shanghai (3^e Prix), ainsi qu'au Concours Tchaïkovski 2011 où elle décroche le Prix du meilleur accompagnateur. Elle a donné son premier concert avec orchestre à l'âge de neuf ans et depuis se produit aux quatre coins du monde, sous la direction de chefs tels que Vladimir Ashkenazy, Martyn Brabbins et Pascal Verrot.

L'ORCHESTRE DE L'HEMU

On raconte que le premier chef à avoir dirigé un orchestre constitué d'étudiants de ce qui s'appelait alors l'Institut de Musique de Lausanne était... Ernest Ansermet ! La formation connaît des fortunes diverses au cours du 20^e siècle avant d'asseoir son activité à la fin des années 1980 sous la direction d'Hervé

Klopfenstein, à l'origine notamment d'une dissociation claire des pôles amateur et professionnel. Sous la baguette de personnalités telles que Ton Koopman, Jesús López Cobos, Ralph Weikert, Christian Zacharias, Bertrand de Billy, Jukka Pekka Saraste ou Benjamin Lévy, l'Orchestre de l'HEMU embrasse un répertoire très vaste couvrant près de quatre siècles de création musicale de 1650 à nos jours. Il a à son actif – avec à la clé plusieurs gravures discographiques – l'interprétation de grandes fresques du répertoire comme la *Symphonie fantastique* de Berlioz, les *5^e Symphonies* de Tchaïkovski et de Mahler, la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak et la *11^e Symphonie* de Chostakovitch, mais également la création d'une œuvre de Caroline Charrière, l'animation de soirées 100% Gershwin ou Michel Legrand et la participation à plusieurs programmes d'oratorio aux côtés des Vocalistes de l'HEMU. Grâce à une mise en commun régulière de ses forces avec celles de l'Orchestre de Chambre de Lausanne depuis 2007, il lui est possible de monter sur la scène de la Salle Métropole à Lausanne des programmes de haut vol, comme l'interprétation de symphonies de Bruckner ou de chefs-d'œuvre comme *La Mer* de Debussy et *La Valse* de Ravel. L'Orchestre de l'HEMU se profile également depuis plusieurs années sur la scène lyrique, participant à des productions remarquées de *Don Giovanni*, *Postcard from Morocco* (Argento), *Transformations* (Susa), *Le Songe d'une nuit d'été* (Britten) ou *La Petite renarde rusée* (Janacek), hôte de théâtres de premier plan tels que l'Opéra de Lausanne, le Crochetan à Monthey et le Théâtre du Jorat à Mézières.

EMMANUEL SIFFERT *direction*

Emmanuel Siffert (www.emmanuelriffert.com) est chef titulaire de l'Orchestre symphonique de San Juan en Argentine, et chef d'orchestre de ballet au Teatro Colón à Buenos Aires. Il a été chef titulaire de l'Orchestre symphonique national de l'Equateur, du European Chamber Opera à Londres et de l'Orchestre de Chambre Suisse. Il est professeur dans divers séminaires de direction d'orchestre. Il était violoniste à la Camerata Academica Salzbourg sous Sándor Végh. Il a étudié la direction d'orchestre avec Horst Stein, Jorma Panula et Carlo Maria Giulini. Il a travaillé avec l'Englisch National Ballet, le Royal Ballet de Covent Garden, l'Opéra de Lima et l'Opéra de Nuremberg. Il a dirigé des orchestres tels que l'Orchestre de la Suisse Italienne, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre symphonique national de Chine, l'Orchestre symphonique de la Radio de Saarbruck et les London Mozart Players. Il est l'auteur d'une méthode de préparation à la direction d'orchestre consultable en ligne (www.approachtconducting.com).

Messe du 7^e ton

pour 4 voix mixtes, a cappella.

Aloÿs Fornerod
op. 25

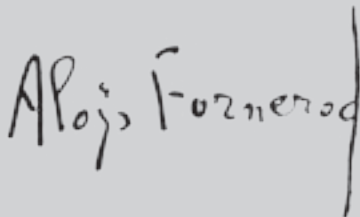
Kyrie

Large

Soprano

Alto

Ky-ri-e, e-lei-son. Ky-ri-e, e-lei-son.



(1890-1965)

EIN WESTSCHWEIZER
KOMPONIST AUF DER SUCHE
NACH EINER EIGENEN IDENTITÄT

PRÄLUDIUM

Ein Musiker aus der französischen Schweiz geht nicht mit der gleichen Gelassenheit an die Komposition heran wie ein Franzose oder ein Italiener. Seine Herkunft lässt in seinem Geist einen Zweifel aufkeimen, der seine Schöpferkraft hemmt. Soll er seine Vorbilder im Werk der grossen Musiker Frankreichs suchen? Oder soll er eine Art Verschmelzung der romanischen und der deutschen Kunst anstreben? Meist zögert er, und sein Zögern, durch die herkömmlichen Vorurteile noch verstärkt, lenkt ihn von Paris nach Berlin, von Berlin nach München und von München nach Wien. Er führt seinem Geist Nahrung zu, doch statt ihn zum Schaffen anzuregen, lässt ihn die Kultur, die er sich aneignet, in der Haltung eines gebildeten, machtlosen Zuhörers erstarren. Denn man formt einen Kunstschöpfer nicht, indem man ihm das Schauspiel einer Weltausstellung bietet. Unser Musiker hat schliesslich alles gesehen, doch das Wesentliche, nämlich die Fähigkeit, sich abzugrenzen, hat er nicht erworben; er wird viele Dinge verstehen, ohne jedoch schreiben zu können.

Diese eindrucksvollen Worte wurden 1928 vom Waadtländer Komponisten Aloÿs Fornerod zu Papier gebracht und unter dem Titel *La Musique et le Pays* (Die Musik und das Land) in einer 48 Seiten umfassenden Schrift im Heft «Ordre et Tradition» der Bewegung *Mouvement de la Renaissance Vaudoise* veröffentlicht. Sie sind eine Art Momentaufnahme der Gedanken eines Westschweizer Komponisten an der Jahrhundertwende und werfen ganz allgemein die Frage auf nach der Verbindung zwischen dem Musikschaffen und der geographischen Verankerung in einer polymorphen Region am Schnittpunkt verschiedener und bisweilen gegensätzlicher kultureller Einflüsse.

Frankreich? Deutschland? Italien? Romantik? Klassik? Zwölfkloppentechnik? Folklorismus? «Neo» und «Post», Norden und Süden, Dichte und Klarheit, Tradition und Avantgarde: Der Westschweizer Komponist des beginnenden 20. Jahrhunderts weiss nicht, wo ihm der Kopf – und das Herz – steht. Die Debatte ist lebhaft, die Positionen sind gegensätzlich, die Antworten (zwangsläufig) subjektiv. Der Westschweizer ist noch stärker verunsichert als sein Deutschschweizer Kollege. Während des ganzen 19. Jahrhunderts erhielt er den wichtigsten Teil seiner musikalischen Nahrung von Deutschland. Und da kehren plötzlich welche aus Paris zurück und erklären, man müsse sich Frankreich zuwenden und aus der «natürlichen» Quelle seiner Sprache schöpfen. Wem soll man glauben? Woran soll man sich orientieren?

Diese Fragestellung liegt einem Forschungsprojekt zum Thema «Die Identität des Westschweizer Musikers um die Jahrhundertwende» zugrunde, das 2015 an der Haute Ecole de Musique de Lausanne (HEMU) durchgeführt wurde. 2015, das Jahr des 125. Geburtstags und gleichzeitig des 50. Todestages von Aloÿs Fornerod, gab Anlass zu mehreren Konzerten im Rahmen der Schule, die von Radio Télévision Suisse verewigt wurden und deren Höhepunkte auf der vorliegenden CD zusammengefasst sind. Um diese verkannte Musik ins rechte Licht zu rücken, stellen wir Ihnen nachfolgend einige Auszüge aus dem Forschungsbericht vor und runden das Bild mit der Präsentation der Werke und des Komponisten ab.

DER MENSCH

von Antonin Scherrer

Aloÿs Fornerod wurde am 16. November 1890 in Montet-Cudrefin, im ehemaligen Bezirk Avenches, in eine alte Waadtländer Familie hinein geboren. Wie so viele Musiker dieses Kantons ist er der Sohn eines Pastors. Obschon tief in der bäuerlichen Tradition verwurzelt, ist sein näheres Umfeld auch offen für die Welt der Ideen und ihre «Diskussion»: Neben seinem Pastorenamt ist der Vater ausserordentlicher Professor für Theologie an der Universität von Lausanne. Seine Mutter, geborene Mathilde Dupertuis, schenkt ihrem Mann nach Aloÿs noch einen Sohn und zwei Mädchen. Die Familie lässt sich am Genfersee nieder, als Pastor Fornerod nach Lausanne

berufen wird, und als er das Pfarramt von Pully übernimmt, zieht sie ins dortige Pfarrhaus. Der junge Aloÿs, zum grossen Teil Autodidakt, genießt eine von der klassischen Philologie geprägte Allgemeinbildung. Er nimmt am Konservatorium von Lausanne Geigenunterricht und studiert Musiktheorie, bevor er, dem drängenden Ruf der Musik folgend, nach Paris (1909-1911) und nach Strassburg (1912-1913) geht, um seinen Horizont zu erweitern.

In diesen Lehrjahren wird er sehr früh mit den zwei grossen ästhetischen Strömungen konfrontiert, die sich zu dieser Zeit im Waadtland gegenüberstehen: dem deutschen Einfluss – über seinen Geigenlehrer Max Frommelt (typisches Beispiel für jene «Musikanten», die die ersten Orchester und Musikschulen dieser Region *gegründet* haben, allen voran das Lausanner Konservatorium und sein Gründer, der Zürcher Gustave-Adolphe Koëlla), und seinen in Dresden von Felix Draeseke ausgebildeten Harmonielehrer Alexandre Denéréaz, bei dem er am Konservatorium von Lausanne studiert, sowie über einen sechsmonatigen Aufenthalt in Strassburg, wo er einen Kurs für Orchestrierung bei Hans Pfitzner belegt –, und dem französischen Einfluss, der für ihn prägend sein wird. Dieser wird von den Lehrern der Pariser Schola Cantorum verkörpert, die er zwei Jahre lang besucht. Der Leiter und Gründer der Schule, Vincent d'Indy, macht einen starken Eindruck auf den jungen Musiker, genau wie Auguste Sérieyx, Lehrer für Kontrapunkt und rechte Hand des Meisters, der sich später in Veytaux niederlässt, wo Fornerod ihn

weiterhin besucht (Sérieyx ist sein Pate, als er 1926 zum Katholizismus übertritt).

Die Schola Cantorum wird Ende des 19. Jahrhunderts von Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant und Charles Bordes gegründet, der ausserdem eine Gesellschaft für die Wiederbelebung der Musik Palestrinas und die Verbreitung des gregorianischen Gesangs (wie er von den Benediktinern wieder eingeführt wurde) ins Leben ruft. Eines der Ziele der Schule ist die Erweiterung des Kreises der an dieser neuen musikalischen Ausrichtung Interessierten, und diese lassen nicht auf sich warten: Zu den Ersten, die sich einschreiben, gehören Albert Roussel, Déodat de Séverac und Erik Satie. Wie Aloÿs Fornerod, unternehmen auch zahlreiche andere Schweizer die Reise nach Paris und sind bei ihrer Rückkehr stark von dieser Erfahrung geprägt: Henri Gagnebin, Carlo Boller, Fritz Bach, Emile de Ribaupierre... Die in einem alten Kloster englischer Benediktiner in der Rue Saint-Jacques eingerichtete Schule verkörpert ein künstlerisches Ideal, das auf der Rückkehr zu den Quellen der grossen französischen Tradition des Mittelalters und der Renaissance beruht. Gleichzeitig steht sie aber auch für ein pädagogisches Ideal, das durch einen starken Wettstreit in der Beziehung zwischen *Magister* und *Discipulus* und das gemeinschaftliche Streben nach Wissen im Rahmen der Schüलगemeinschaft geprägt ist.

Diese lebendige Beziehung zwischen Meister und Schüler führt Aloÿs Fornerod später in seinem

eigenen pädagogischen Engagement weiter. Er unterrichtet von 1922 bis 1949 am Institut de Ribaupierre in Lausanne Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Musikgeschichte und Musikanalyse. Parallel dazu lehrt er Musikgeschichte, Generalbass, praktische Harmonielehre und Komposition am Konservatorium von Lausanne (das er 1947 verlässt, weil er nicht zum Nachfolger seines Lehrers Denéréaz als Leiter der Harmonieklasse ernannt wurde, wie man sagt) und hat ausserdem einen Lehrauftrag an der Universität Lausanne. Er beendet seine Karriere in Freiburg, wo er von 1954 bis zu seinem Tod im Jahre 1965 das Konservatorium leitet. Der grosse Freund der (musikbegeisterten) Augustiner-Chorherren der Abtei Saint-Maurice (wo er ab 1930 ebenfalls einige Unterrichtsstunden gibt) ist in der Zwischenzeit zum Katholizismus übergetreten und hat in zweiter Ehe die Freiburgerin Marie von der Weid geheiratet, mit der er vier Kinder hat. Über seinen Unterricht hat Aloÿs Fornerod mehrere Westschweizer Komponisten beeinflusst: etwa Jean Apothélos, Pierre Chatton, Bernard Chenaux, Oscar Moret und den Chorherrn Marius Pasquier.

DER KOMPONIST

von Jacques Viret

Um Fornerods musikalische Identität zu definieren, muss man sie in den allgemeinen Rahmen der breiten kulturellen Bewegung stellen, die sich nach

1918 entwickelt hat und die man in einem sehr allgemeinen Sinn als *Neoklassizismus* bezeichnen kann. In den Augen der Historiker bildet der 1. Weltkrieg (1914-1918) den eigentlichen Abschluss des 19. Jahrhunderts, und das bestätigt sich auch auf kultureller Ebene: Während das 19. Jahrhundert die Periode der Romantik war, so ist das 20. Jahrhundert, zumindest in der Zwischenkriegszeit, die Periode einer Rückkehr zu klassischen Werten als Gegenreaktion auf die Romantik. In Frankreich war der französisch-deutsche Antagonismus noch wach, und die Romantik wurde, nicht zu Unrecht, mit Deutschland gleichgesetzt. Sich auf die Klassik zurückzubedenken hiess für die Franzosen also, sich vom deutschen Einfluss zu befreien, insbesondere was die Musik Wagners betraf, den Inbegriff der deutschen Romantik (die schon Debussy verabscheute, obschon er sie in seiner Jugend bewundert hatte), und den französischen Geist hochzuhalten, wie er im 17. und 18. Jahrhundert zum Ausdruck gekommen war. Der Bombast, für den Wagner eine Vorliebe hatte, der expressive und emotionale Ausdruck seiner Musik – entsprechend dem Drama, das ihr zugrunde liegt –, und die Grossartigkeit seiner Orchestrierung laufen dem ästhetischen Ideal, nach dem die Franzosen in den 1920er-Jahren strebten, diametral entgegen. Doch die neoklassizistische Bewegung beschränkt sich nicht auf die Musik, sie kommt auch in anderen Bereichen zum Ausdruck: bei Intellektuellen wie Henri Matisse und Julien Benda, in der Literatur bei André Gide und der Gruppe rund um die Literaturzeitschrift NRF

(Nouvelle Revue Française), in der Theologie und Philosophie bei Jacques Maritain und in der Politik bei Charles Maurras. Alle diese Autoren, und noch weitere, bilden eine vielgestaltige Bewegung, die geprägt ist von der gemeinsamen Bemühung, sich vom Erbe « des dummen 19. Jahrhunderts » zu befreien, wie Léon Daudet es nannte.

Der musikalische Neoklassizismus wird in Frankreich von Igor Stravinsky verkörpert, der in diesen Jahren in Paris lebt und nach dem « wilden » *Sacre du printemps* von 1913 einen radikalen Wechsel vollzogen hat. 1920 dirigiert Ernest Ansermet die Uraufführung seines Balletts *Pulcinella* mit den Ballets Russes von Djagilew, ein für den Neoklassizismus charakteristisches Werk, handelt es sich doch um eine freie Bearbeitung von Stücken des italienischen Barockkomponisten Pergolesi. In einem Essay aus dem Jahre 1952, *Poétique musicale*, unterstreicht Stravinsky den *handwerklichen* Aspekt des künstlerischen Schaffens, ähnlich dem Konzept, das Maritain 1920, der Linie des heiligen Thomas von Aquin folgend, in seiner berühmten Schrift *Art et Scolastique* darlegte. Bei den Franzosen findet die neoklassizistische Strömung ihren Niederschlag in den späten Werken von Maurice Ravel und Albert Roussel sowie bei den jungen Komponisten der Generation von Fornerod, die, ein wenig künstlich, die Groupe des Six bilden – mit Ausnahme von Arthur Honegger, der sich selbst als neoromantisch bezeichnete. Die bekanntesten sind Honegger, Darius Milhaud und Francis Poulenc. Sie besitzen

einen Mentor im gleichaltrigen Schriftsteller Jean Cocteau, der sich bald dem Kreis von Maritain anschliesst. Cocteau veröffentlicht 1918 die Aphorismensammlung *Le Coq et l'Arlequin* (Hahn und Harlekin), die als Manifest der Gruppe gilt. Darin verteidigt er die Einfachheit der Musik von Erik Satie und der Unterhaltungsmusik – Varietee, Jazz –, um sich von der Wagner'schen Romantik und vom Impressionismus eines Debussy zu lösen. In dieser Schrift wird nicht nur die Stimmung der Goldenen Zwanziger deutlich, sondern kommt auch die Bemühung um Sparsamkeit der Mittel und um Objektivität und Klarheit zum Ausdruck, wie sie für den Klassizismus bezeichnend sind. Fornerod hängt zwar nicht dem Kult um Satie und die Unterhaltungsmusik an, doch er teilt dieses ästhetische Ideal. Er hätte durchaus einer der Sechs sein können.

Der französische neoklassizistische Geist hat auch Anhänger in der Schweiz, genauer gesagt im Waadtland. Sie bilden ab Mitte der 1920er-Jahre den Kreis « Ordre et Tradition », später « Mouvement de la Renaissance Vaudoise » genannt, und berufen sich insbesondere auf Maurras. Ihr Anführer ist der junge Anwalt Marcel Regamey. Fornerod gehört diesem Kreis an. Regamey, ein Humanist und grosser Musikfreund, wird sein Leben lang ein begeisterter Verehrer Fornerods und seiner Musik sein. So nimmt er die 1982 vom Verfasser dieser Zeilen herausgegebene Monografie über Fornerod in die Reihe der *Cahiers de la Renaissance*

Vaudoise auf und verfasst ein Vorwort dazu. Er charakterisiert Fornerods Ästhetik treffend, indem er eine Parallele zu Ramuz zieht: «Als Fornerod *La Musique et le Pays* schrieb [...], tat er für die Musik das Gleiche, was Ramuz in *Raison d'être* für unsere Literatur tat: Er löste sich vom offiziellen Schweizer Geist, um unsere Zugehörigkeit zur französischen Sprache und Kultur zu bekräftigen. Doch während Ramuz sich einen Stil aneignete, der gleichsam von unserem Boden und sogar von einem bestimmten Fleck unserer Region geprägt zu sein schien, um über diesen engen Weg das Universelle zu erreichen, hängt Fornerod mit seinem ganzen Herzen dem französischen Geist der Musik seiner Zeit an, und wenn die von ihm komponierten Werke eine leichte Westschweizer Färbung aufweisen, die nicht zu leugnen ist, so lag das nicht in seiner Absicht.»

Liegt ein Widerspruch in der Tatsache, dass Fornerod seine Westschweizer Identität behaupten wollte, indem er eine Musik in französischem Stil komponierte? Nein, denn seiner Meinung nach widerspiegelte die musikalische Identität eines Komponisten seine Muttersprache. Der Pass ist etwas, die Ästhetik etwas Anderes! Die Gesetze der Harmonie, erklärt Fornerod, sind zwar international, für alle gleich, doch das gilt nicht für die Melodie: Die Melodie ist im Wesentlichen ein Gesang, und der Gesang beinhaltet Wörter; er passt sich dem Akzent, dem Tonfall und dem Rhythmus der Sprache an. Man singt anders auf Französisch, Deutsch, Italienisch oder Russisch. So haben

Gounod, Wagner, Verdi und Mussorgski denn auch jeder seinen eigenen Stil, einschliesslich in ihren Instrumentalwerken, obschon sie alle die Sprache der Harmonie des 19. Jahrhunderts verwenden.

Im Fall des Westschweizer Komponisten wird die französische Zugehörigkeit von einem gewichtigen Argument untermauert: Fast alle in der Romandie gesammelten Volkslieder stammen aus dem französischen Bestand (vgl. die umfangreichen Untersuchungen, die Jacques Urbain dem Thema gewidmet hat); es gibt praktisch keine einheimischen Lieder (abgesehen natürlich vom *Ranz des vaches*, dem Kuhreihen). Dennoch weist Fornerods Musik tatsächlich «eine leichte Westschweizer Färbung auf, die nicht zu leugnen ist» wie Marcel Regamey schreibt. Das zeigt sich, wenn man seine Musik mit derjenigen eines Mitglieds der Groupe des Six vergleicht, die Fornerod schätzte und die seiner eigenen Musik stilistisch nahe ist, nämlich mit der Musik von Poulenc. Diese klingt unbestreitbar auf eine andere Art französisch als die Musik von Fornerod, der nicht *Les Biches* hätte komponieren können, während Poulenc nicht *Le Voyage de printemps* geschrieben hätte. Desgleichen fügen sich die grossen Chorkompositionen von Gustave Doret für die Fête des Vignerons von 1905 – *Incantations à Palès, Cérès, Bacchus* – in die französische Tradition von Gounod und Saint-Saëns ein, jedoch mit einem ihnen ganz eigenen Charakter. Es sind subtile Eigenheiten, eine Sache der Sensibilität. Im Falle von Fornerod ist unserer

Meinung nach sein *Klavierkonzert* am stärksten von einer schweizerischen Note geprägt, die vor allem in der eindringlichen Poesie des langsamen Satzes zum Ausdruck kommt: Die Melodielinie scheint den sanften Hügelzügen des Waadtlands oder des Freiburgerlands zu folgen ...

DIE WERKE

von *Jacques Viret*

Der Einfluss der Schola Cantorum, vermischt mit einem sehr persönlichen Stil, zeigt sich am deutlichsten in den **religiösen Werken**, dem Schwerpunkt in Fornerods Wirken; dazu zählen etwa zehn Motetten, drei Messen a capella oder mit Orgel sowie drei Orchesterwerke, darunter das *Te Deum* und die *Messe solennelle* «*Ancilla Domini*». Dazwischen verläuft die Trennlinie zwischen zwei aufeinanderfolgenden «Perioden» in Fornerods schöpferischer Karriere: die erste Periode der Jahre vor 1940, die vor allem der geistlichen Musik a capella und der Kammermusik gewidmet ist; die zweite der Jahre nach 1940, in der Werke von grossem Umfang (die nicht unbedingt lang sind!) entstehen, etwa das *Klavierkonzert*, die *Oper Geneviève*, die *Messe solennelle* (uraufgeführt in der Kathedrale von Freiburg unter der Leitung von Abbé Pierre Kaelin zur 800-Jahr-Feier der Gründung der Stadt Freiburg), nicht zu vergessen die wunderschöne Ouvertüre **Prométhée enchaîné**, die von einem französisierten Beethoven stammen könnte.

Die Motetten und Messen sind für die Liturgie und einen Kirchenchor bestimmt. Tatsächlich bekleidete Fornerod während Jahren das Amt des Kapellmeisters in der Lausanner Kirche Sacré-Cœur und folgte dem *Motu proprio* von Papst Pius X., der den katholischen Musikern 1903 den Gregorianischen Gesang und die Polyphonie von Palestrina als Kompositionsmodell empfahl. [...]

Was die Symphonien betrifft, so ist das erste wichtige Werk Fornerods (nach zwei Symphonien aus der Jugendzeit, von denen er sich distanziert hat) sein **Klavierkonzert**. Das 1934 in Angriff genommene Werk wurde erst 1944 vollendet und im gleichen Jahr von der grossen Virtuosin Jacqueline Blancard uraufgeführt (die ein paar Jahre zuvor in Frankreich mit Charles Munch die erste Schallplattenaufnahme von Ravels *Klavierkonzert für die linke Hand* gemacht hatte); an ihrer Seite spielte das noch ganz junge Orchestre de Chambre de Lausanne unter der Leitung von Victor Desarzens, einem ergebnen Interpreten Fornerods. In drei knappen Sätzen führen das Solisteninstrument und ein leichtes Orchester einen klaren, heiteren Dialog voller Poesie.

Auszug aus dem Booklet des 2000 von Cascavella und Radio Suisse Romande unter der Ägide der Fondation Marcel Regamey veröffentlichten Dreifachalbums.

DIE INTERPRETEN

DER CHOR DER HEMU

Die Chormusik wird in der Haute Ecole de Musique seit ihrer Gründung im Jahre 1861 gepflegt. Tatsächlich konnte das Lausanner Konservatorium in seiner ganzen Geschichte auf Lehrer und Leiter zählen, die sich im Waadtländer Chorleben engagierten, vom Gründer Gustave-Adolphe Koëlla über Carlo Hemmerling, Alexandre Denéréaz, Paul-André Gaillard und Charles Troyon bis zu Jean-Jacques Rapin. Auch wenn das studentische Umfeld mit der Zeit international geworden ist, bleibt die Prägung erhalten, und der Chor der HEMU ist eine obligate Erfahrung für alle Bachelor-Studenten, ob Sänger oder nicht. Er wurde lange von Véronique Carrot geleitet, bevor 2009 Dominique Tille und Jean-Pierre Chollet ihr Amt übernahmen. Das Mitwirken in einem Chor gilt auch für die Instrumentalisten als wichtige Erfahrung – hier lernen sie, gemeinsam zu atmen, und erleben die berauschende Atmosphäre der grossen Chöre; und wenn nötig, verlieren sie ihre Vorurteile gegen eine Welt, die gar nicht so verstaubt ist, wie sie dachten, und überdies zahlreiche Überraschungen bietet! Auf dem Programm, das in verschiedene Perioden gegliedert ist, stehen abwechselnd wichtige «einigende» Projekte – etwa das *Requiem* von Brahms unter der Leitung von Michel Corboz oder die *Johannespassion* mit Ton Koopman –, a cappella-Konzerte und «Crossover» – Erfahrungen wie die Aufführung der *Sacred Concerts* von Duke Ellington an der Seite des HEMU Jazz Orchesters (Februar 2014).

JEAN-PIERRE CHOLLET *Leitung*

Der Chorleiter, Lehrer und langjährige pädagogische Verantwortliche für Musikerziehung Jean-Pierre Chollet ist gegenwärtig Leiter der HEMU – site de Fribourg. In diesem Rahmen der Musikausbildung auf Tertiärstufe betreut er die Koordination mehrerer Master-Studiengänge, darunter diejenige der Orchesterleitung und der Leitung von Bläserensembles. Parallel zu dieser administrativen Funktion war er Lehrer für Orchesterleitung und führte das Chor-Atelier der Hochschule. Jean-Pierre Chollet, der äusserst aktiv ist in der Welt der Musik, engagiert sich seit vielen Jahren in verschiedenen Bereichen: Uraufführung von zeitgenössischen Werken, Ausbildung der Dirigenten, Leitung von Weiterbildungen im Bereich der Chormusik. Er ist Jurymitglied mehrerer Kompositionswettbewerbe und Experte bei regionalen, nationalen und internationalen Treffen.

OXANA SHEVCHENKO *Klavier*

Die 1987 in Almaty, Kasachstan geborene Pianistin Oxana Shevchenko absolvierte das Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau, wo sie bei Elena Kuznetsova studierte. Mit Unterstützung eines Bundes-

Exzellenz-Stipendiums der Schweiz für ausländische Künstler setzte sie ihre Ausbildung bei Dmitri Alexeev am Royal College of Music und bei Jean-François Antonioli an der Haute Ecole de Musique von Lausanne fort. Sie besucht gegenwärtig einen Weiterbildungskurs bei Benedetto Lupo an der Academia Santa Cecilia in Rom. 2010 gewinnt sie beim Internationalen Klavierwettbewerb von Schottland den 1. Preis, dank dem sie im Jahr darauf ihre erste CD bei Delphian Records aufnimmt. Die Schostakowitsch, Ravel, Liszt und Mozart gewidmete Aufnahme wird mit einem «Editor's Choice» der namhaften Musikzeitschrift *Gramophone* ausgezeichnet. Oxana gewinnt in zahlreichen weiteren Wettbewerben Preise: Ferruccio Busoni (4. Preis und Preis der internationalen Kritik), Sendai (3. Preis), Shanghai (3. Preis) sowie den Preis für die beste Klavierbegleitung beim Tschairowsky-Wettbewerb 2011. Sie gab ihr erstes Konzert mit Orchester im Alter von 9 Jahren und trat seither auf der ganzen Welt auf, unter der Leitung von Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Martyn Brabbins und Pascal Verrot.

DAS ORCHESTER DER HEMU

Man sagt, der erste Dirigent, der ein Studentenorchester des Institut de Musique de Lausanne leitete, wie die HEMU damals hiess, sei niemand Geringerer als Ernest Ansermet gewesen! Das Orchester kennt im Laufe des 20. Jahrhunderts Höhen und Tiefen, bis Ende der 1980er-Jahre Hervé Klopfenstein die Leitung übernimmt, der insbesondere eine klare Trennung zwischen Amateur- und Berufsniveau vornimmt. Mit Persönlichkeiten wie Ton Koopman, Jesús López Cobos, Ralph Weikert, Christian Zacharias, Bertrand de Billy, Jukka Pekka Saraste oder Benjamin Lévy am Dirigentenpult eignet sich das Orchester der HEMU ein breites Repertoire an, das Werke aus nahezu vier Jahrhunderten umfasst, von 1650 bis heute. So interpretierte es verschiedene grosse Fresken des Orchesterrepertoires, etwa die *Symphonie fantastique* von Berlioz, die *Sinfonien Nr. 5* von Tschairowsky und von Mahler, Dvoraks *Sinfonie Aus der neuen Welt* sowie die *11. Sinfonie* von Schostakowitsch, und brachte ausserdem das Werk von Caroline Charrière zur Uraufführung. Es gab Konzerte, die z. B. Gershwin oder Michel Legrand gewidmet waren, und nahm an der Seite der *Vocalistes* der HEMU an mehreren Oratorium-Programmen teil. Dank der regelmässigen Zusammenarbeit mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne seit 2007 ist es dem Orchester möglich, auf der Bühne der Salle Métropolitaine von Lausanne erstklassige Programme aufzuführen, darunter Sinfonien von Bruckner oder Meisterwerke wie Debussys *La Mer* und Ravel's *La Valse*. Das Orchester der HEMU profiliert sich seit mehreren Jahren auch im Bereich der Oper und war an vielbeachteten Produktionen beteiligt – *Don Giovanni* (Mozart), *Postcard from Morocco* (Argento), *Transformations* (Susa), *Ein Sommernachtstraum* (Britten) oder *Das schlaue Füchlein* (Janacek). Es spielte auf so namhaften Bühnen wie der Opéra de Lausanne, dem Théâtre du Crochetan in Monthey und dem Théâtre du Jorat in Mézières.

EMMANUEL SIFFERT *Leitung*

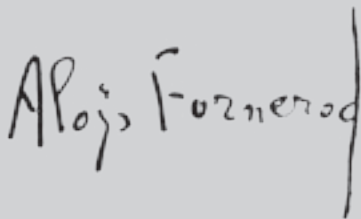
Emmanuel Siffert (www.emmanuelsiffert.com) ist gegenwärtig Chefdirigent des San Juan Sinfonieorchesters in Argentinien sowie Dirigent bei den Ballettaufführungen am Teatro Colon in Buenos Aires. Er war Chefdirigent des Nationalen Sinfonieorchesters von Ecuador, der «European Chamber Opera» in London und des Schweizer Kammerorchesters. Ausserdem unterrichtet er bei verschiedenen Seminaren für Orchesterleitung. Siffert war Geiger bei der Camerata Academia Salzburg unter Prof. Sandor Vegh und studierte Dirigieren bei Horst Stein, Jorma Panula und Carlo Maria Giulini. Er arbeitete mit dem English National Ballet, dem Royal Ballet Covent Garden in London, der Opera Lima und dem Staatstheater Nürnberg. Zahlreiche namhafte Orchester spielten unter seiner Leitung, darunter das Philharmonia Orchestra, das Orchestra della Svizzera Italiana, das Royal Philharmonic Orchestra, das China National Symphony Orchestra, das Rundfunksinfonieorchester Saarbrücken und die London Mozart Players. Emmanuel Siffert ist zudem Autor einer Online-Vorbereitungsmethode für Dirigieren (www.approachtconducting.com).

à la mémoire de mon père
Prométhée enchaîné
 Pièce symphonique

Aloïs FORNEROD
 op.34
 [] proposition d'É. Siffert

Largo (autre les croches)
 [♩ = 60]

Flûte I & II
 Flûte II & I
 Hautbois I & II
 Cor anglais
 Clarinette I & II
 en Bb
 Clarinette basse
 en Bb
 Basson I & II

A handwritten signature in black ink that reads "Alois Fürnerod". The letters are cursive and somewhat stylized, with a long vertical line extending downwards from the end of the name.

(1890-1965)

A SWISS-FRENCH COMPOSER IN SEARCH OF IDENTITY

PRELUDE

A musician from the French-speaking part of Switzerland approaches composition with qualms unknown to the French or Italians. His origins introduce a sterilising slip of a doubt into his mind. Should he find inspiration in the works of the great French composers? Or should he aim for some kind of fusion between Latin and Germanic art? Most of the time, he hesitates, and his hesitation, nurtured by common prejudice, takes him from Paris to Berlin, from Berlin to Munich, from Munich to Vienna. He fills his mind, but the culture he acquires, rather than exciting him into production, causes him to freeze in the posture of a knowledgeable but helpless listener. Indeed, introducing someone to a Universal exhibition will not turn him into an art designer. And our musician will have seen it all, but he will not have been taught the very essence, i.e. knowing one's limits: he will have a wide understanding of things, but will not know how to write.

Potent words committed to paper in 1928 by the Vaudois composer Aloÿs Fornerod and passed on to posterity in a 48 page pamphlet published in the «Order and Tradition» notebooks of the Vaudois Renaissance Movement, entitled *Music and Country (La musique et le pays)*. These give us a time-specific insight into the mind of a Swiss-French creator at the turn of the century, and generally question the link between musical creation and geographical anchorage in a hinge and polymorphous region such as this one, at the crossroads of multiple and sometimes contradictory influences.

France? Germany? Italy? Romanticism? Classicism? Dodecaphonism? Folklore? Between «neo» and «post», between North and South, between density and clarity, tradition and avant-garde, the early 20th century Swiss-French composer does not know which way to turn. It is a violent debate, with strong arguments and (inevitably) subjective answers. The Swiss-French is thrown off course, even more so than his Swiss-German counterpart. During the whole of the 19th century, his musical nourishment came from Germany. And then suddenly, on their way back from Paris, some people were saying that one should turn to France, “natural” source of one’s language. Who is right, whom should one believe?

This fundamental question was the base for a research project led by the Lausanne HEMU (School of Higher Musical Studies) in 2015, on the “identity

of the Swiss-French musician at the turn of the century”. 2015 was a double anniversary for Aloÿs Fornerod, celebrating the 125th of his birth and 50th of his death, and saw several concerts produced by the School and immortalised by the RTS (Radio Télévision Suisse), the best moments of which have been collected on this CD. A few extracts of the research report are given below as a complement to the presentation of the composer and his works, in order to shed more light on this underrated music.

THE MAN

by Antonin Scherrer

Born 16th November 1890 in the parish of Montet-Cudrefin in the Avenches district, Aloÿs Fornerod comes from an old Vaudois family. Like many musicians from this canton, he was the son of a minister. His roots were deeply anchored in the earth, but also open to the world of ideas and their “discussion”: beside his ministry, his father was a visiting Professor of Theology at Lausanne University. His mother, née Mathilde Dupertuis, gave birth to another son and two daughters after him. The family first moved to the lake-side when the minister was called to Lausanne, then to the manse in Pully when the latter took up the post of minister of that parish. Young Aloÿs was mainly self-taught and turned towards Classical Greco-Latin Humanities for his general education. He studied violin and

theory at the Lausanne Conservatoire before leaving for Paris (1909-1911) and Strasburg (1912-1913) to broaden his horizon, answering the increasingly urgent call of music.

These formative years exposed him from an early age to the two main opposing aesthetic currents found in Vaud at the time: the German influence – through his violin teacher Max Frommelt (a typical example of these “Musikanten” who *made* the first orchestras and musical institutions of this corner of the land, right from the Lausanne Conservatoire founded by Gustave-Adolphe Koëlla from Zürich), and his harmony professor Alexandre Denéréaz, trained by Felix Draeseke in Dresden, who taught him at the Lausanne Conservatoire, then through the six months he spent in Strasburg where he followed Hans Pfitzner’s orchestration class – and the French influence, which, in his case, vastly outweighed the German one. The French influence was brought by the professors of the Paris Schola Cantorum, which he attended for two years. Its director and founder, Vincent d’Indy, made a strong impression on his young mind, as did Auguste Sérieyx, counterpoint professor and the Master’s right hand, who later settled in Veytaux where Aloÿs continued to visit him. He was later to be his God-father when Aloÿs was converted to Catholicism in 1926.

The Schola Cantorum had just opened at the end of the 19th century under the impulse of Vincent

d’Indy, Alexandre Guilmant and Charles Bordes, himself founder of a Society for the renaissance of Palestrinian music and the diffusion of Gregorian chant (in its newly restored form by the Benedictines). One of the aims of the school was to widen the circle of “converts” to this new approach of music, and adepts soon poured in: Albert Roussel, Déodat de Séverac and Erik Satie were among the first to register. Like Aloÿs Fornerod, many Swiss made the trip and returned profoundly marked: Henri Gagnebin, Carlo Boller, Fritz Bach, Emile de Ribaupierre... Situated in an old English Benedictine convent, the rue Saint-Jacques school embodied an ideal that was both artistic – founded on a return to the origins of the great French tradition of the Middle Ages and Renaissance – and educational, marked by a particularly strong emulation between *magister* and *discipulus*, and between the pupils themselves.

Aloÿs Fornerod perpetrated this lively interaction between master and pupil in his own teaching. He taught at the Ribaupierre Institute in Lausanne from 1922 to 1949 (harmony, counterpoint, fugue, history of music and analysis) and concurrently gave classes in music, figured bass, practical harmony and composition at the Lausanne Conservatoire, which he quit in 1947 – apparently, or so the story goes, vexed that he had not been chosen as successor to his master Denéréaz as head of the harmony class. He was also a lecturer at the University of Lausanne. He finished his career in

Fribourg, where he was head of the Conservatoire from 1954 to his death in 1965. Very close to the (music-loving) Canons of the Abbey of Saint-Maurice in Valais (where he also taught a few classes from 1930), he was by then converted to Catholicism and remarried with Marie von der Weid, from Fribourg. They raised their four children in the city. His influence, through his teaching, in turn affected several Swiss-French composers: Jean Apothélos, Pierre Chatton, Bernard Chenaux, Oscar Moret, as well as Canon Marius Pasquier.

THE COMPOSER

By Jacques Viret

In order to define Fornerod's musical identity, it should be placed in the general setting of the vast cultural movement that developed after 1918 and that could be called, in a very general sense, *Neoclassicism*. According to historians, the 19th century truly ended after World War I, and this is also culturally true: if the 19th century was that of Romanticism, the 20th century – at least between the two wars –, was that of a return to classical values, in an anti-Romantic reaction. In France, the antagonism between the French and German was still strong, and Romanticism was associated to Germany, not without reason. A return to Classicism therefore meant, for the French, a dissociation from German influence, in particular where Wagner – the ultimate German Roman-

tic – was concerned, already loathed by Debussy although he had admired him in his youth – and also meant an exultation of French genius as it was in the 17th and 18th centuries. The grandeur that Wagner favoured, the expressive and emotional weight he instilled into his music – in relationship with the underlying drama –, the opulence of his orchestration, are indeed totally opposed to the aesthetic ideals sought by the French in the 1920's. The neoclassical movement however is not solely musical: it is intellectual, with Henri Massis and Julien Benda, literary with André Gide and the NRF (*Nouvelle Revue Française*) team, theological and philosophical with Jacques Maritain, political with Charles Maurras. All these, and many more authors, make up a multiform nebula, united in its common desire to reject the heritage of that which Léon Daudet called the "stupid nineteenth century".

Musical neoclassicism is represented in France by Igor Stravinsky, who was then living in Paris and who had radically changed his ways after the "wild" *Rite of Spring* in 1913. In 1920, Ernest Ansermet conducted the first-performance, with Diaghilev's Russian Ballet, of *Pulcinella*, major neoclassical work since it is made up of free transcriptions of pieces by the Italian Baroque composer, Pergolese. *Poetics of Music*, a document published by Stravinsky in 1952, vindicates an artisan approach to artistic creation similar to that put forward by Maritain in 1920 in his famous pamphlet *Art et Scolastique*, following the lines of Saint Thomas of Aquinas. In France, the

neoclassical trend is illustrated by the later works of Maurice Ravel and Albert Roussel, as well as by the young composers of Fornerod's generation, who somewhat artificially make up Les Six – with the exclusion of Arthur Honegger who considered himself a Neoromantic. The most prominent were Honegger, Darius Milhaud and Francis Poulenc. Their mentor was the writer Jean Cocteau, who was their age and was soon to join Maritain's circle. In 1918 Cocteau published a collection of aphorisms, *Le Coq et l'Arlequin*, considered to be the group's manifesto, extolling Erik Satie's simplicity and light music – music-hall, jazz – as a means of turning away from Wagnerian Romanticism and Debussy's Impressionism. Beyond the fashion aspect linked to the superficial atmosphere of the “*années folles*”, this document states a definite desire of clarification, economy of means, objectivity, and intelligibility, which are all true features of durable Classicism. Fornerod, though he did not worship Satie or light music, did share this aesthetic ideal. He could have been one of the Six.

French Neoclassic spirit had Swiss followers, more precisely Vaudois ones. They formed the “Order and Tradition” movement in the middle of the 1920's, later called “Vaudois Renaissance Movement”, adhering to Maurras among others. Their leader was the young lawyer Marcel Regamey. Fornerod is one of them. Marcel Regamey, humanist and keen music-lover, remained a strong supporter of the man and his music throughout his life. He included

in the collection of the Vaudois Renaissance Notebooks the monography dedicated to Fornerod by the author of the present text and published in 1982, and wrote its preface. A comparison to Ramuz enables him to define Fornerod's aesthetics with great accuracy: “When he wrote *La Musique et le Pays* [...], Fornerod did for music what Ramuz did for literature in *Raison d'être*: he stepped away from Swiss or Swiss-like officiality in order to assert our affiliation to the French language and civilisation. But, whereas Ramuz was crafting a style for himself, somehow drawn from our very soil and even from a particular corner of our land, taking this narrow path in order to reach the universal, Fornerod adheres wholeheartedly to the French character of the music of his time and, if his compositions do have an undeniable, slight Swiss-French colour, it happened as if against his will.”

Could there be some ambiguity, considering Fornerod thought he was boasting Swiss-French identity while composing music in a French style? No, there is not, because according to his point of view, a composer's musical identity is a reflection of his mother tongue. Passport is one thing, aesthetics are another! Undoubtedly, according to Fornerod, laws of harmony are international and identical for everyone, but melody is different: melody is essentially singing, and singing implies words; it is moulded around accents, inflections, the rhythm of the language. We sing differently in French, German, Italian, Russian; hence the reason why

Gounod, Wagner, Verdi, Mussorgsky each have their own style, even in their instrumental works, whilst using the harmonic language of the 19th century.

In the case of the Swiss-French composer, an important factor was the French affiliation: almost all popular songs collected in the French-speaking part of Switzerland were of French origin – cf. the vast studies dedicated to them by Jacques Urbain –, virtually none are local (with the obvious exception of the *Ranz des vaches*). Having said that, it is quite true that, as Marcel Regamey noted, “an undeniable, slight Swiss-French colour” does taint Fornerod’s music. It becomes clear when his music is compared to that of one the members of Les Six, appreciated by Fornerod and stylistically close to his own, i.e. Poulenc. Undoubtedly, Poulenc’s music sounds French in a different way from Fornerod’s; the latter could not have put his signature on *Les Biches*, just as Poulenc could not have written *Le Voyage de printemps*. Similarly, Gustave Doret’s vast choral passages in the 1905 *Fête des Vignerons* – the Incantations to Pales, Ceres, Bacchus – are affiliated to the French tradition of Gounod and Saint-Saëns, with a special something of their own. This is all very subtle, and a question of sensitivity. In Fornerod’s case, the work that seems most to exhale a Swiss perfume is his *Piano Concerto*, particularly through the intense poetry of its slow movement, whose lines appear to represent the gently curving scenery of some Vaudois or Fribourg countryside.

THE WORKS

By Jacques Viret

The “schola” legacy, incorporated into a very personal style, appears mostly in the **religious works**, central to Fornerod’s production: some ten motets, three Masses – a cappella or with organ accompaniment –, and three works with orchestra including the *Te Deum* and the *Messe solennelle “Ancilla Domini”*. Between these runs the dividing line that separates two successive “periods” of Fornerod’s creative years: the first one prior to 1940, mostly dedicated to a cappella sacred music and chamber music; the second posterior to 1940, giving birth to vast (but not necessarily long) works, such as the *Piano Concerto*, *Messe Solennelle* [first performed in Fribourg Cathedral, directed by abbot Pierre Kaelin to celebrate the 800th anniversary of the foundation of the town of Fribourg], and of course the splendid overture **Prométhée enchaîné** which could have been written by a French Beethoven.

Motets and masses are destined to liturgy and parish choirs. Fornerod indeed held the post of Kapellmeister of the Sacré-Cœur church in Lausanne for many years, and wanted to put his writing at the service of Pope Pie X’s *motu proprio*, who, in 1903, suggested Gregorian chant and Palestrina polyphony as models of composition for catholic musicians. [...]

In the symphonic field, Fornerod’s first major creation (after two early symphonies which he disowned) is

his **Piano Concerto**. The first sketches date from 1934, but the work was only completed in 1944, and first performed that same year by the great virtuoso pianist Jacqueline Blancard (who, a few years previously, made the first recording of Ravel's *Concerto for the Left Hand* with Charles Munch in France), and Victor Desarzens, one of Fornerod's faithful interpreters, at the head of the recently founded Lausanne Chamber

Orchestra. The solo instrument and a light orchestra converse during three concise movements in a clear, bright, poetic discourse.

Extracts from the booklet of the triple CD edited in 2000 by Cascavelle and the Radio Suisse Romande under the authority of the Marcel Regamey Foundation.

THE ARTISTS

HEMU CHOIR

Choral music has been part of the institution since its foundation in 1861. Throughout its history, the Lausanne Conservatoire has indeed been able to count on the presence within its walls of professors and directors who were active in the Vaudois choral world, from founder Gustave-Adolphe Koëlla to Carlo Hemmerling, from Alexandre Denéréaz to Paul-André Gaillard, from Charles Troyon to Jean-Jacques Rapin. Although the campus has become far more international, the imprint is still strong and the HEMU Choir is a prerequisite for all Bachelor students, singers or not. Led by Véronique Carrot for many years before being taken over in 2009 by Dominique Tille and Jean-Pierre Chollet, the Choir is considered essential training for even the least accomplished instrumentalists – learning to breathe as one, experiencing the exhilarating emotion of large choirs... and, if need be, losing one's prejudices of a choral world that is not so old-fashioned after all, and is full of surprises! Organised in sessions, the agenda alternates between huge "rallying" projects – Brahms's *Requiem* with Michel Corboz, the *Johannes Passion* with Ton Koopman... – a cappella concerts and "crossover" projects such as Duke Ellington's *Sacred Concerts* presented in February 2014 together with the HEMU Jazz Orchestra.

JEAN-PIERRE CHOLLET *Direction*

Choir master, teacher, head of musical education for many years, Jean-Pierre Chollet is currently director of the HEMU, Fribourg campus. In this tertiary sector of music education, he coordinates several streams of Masters Levels, including orchestra and woodwind ensemble conducting. Beside this managerial function, he has taught conducting and led the HEMU's choral workshop. Very active in the music world, Jean-Pierre

Chollet has been engaged in various activities for many years: creation of contemporary works, training conductors, running in-house training workshops in the choral field. He maintains close contacts with choral art as jury of composition competitions and as examiner during regional, Swiss and international gatherings.

OXANA SHEVCHENKO *Piano*

Born in Almaty, Kazakhstan, in 1987, Oxana Shevchenko graduated from the Moscow Tchaikovsky Conservatoire, where she studied with Elena Kuznetsova. She furthered her training with Dmitri Alexeev at the Royal College of Music then with Jean-François Antonioli at the Lausanne Higher School of Music (HEMU), with an Excellency scholarship from the Swiss Confederation for foreign artists. She is currently studying with Benedetto Lupo at the Academia Santa Cecilia in Rome. In 2010, she won First Prize of the Scottish International Competition, enabling her to record her first CD with Delphian Records the following year. Dedicated to Shostakovich, Ravel, Liszt and Mozart, it was awarded an "Editor's Choice" by the prestigious *Gramophone* magazine. Oxana also won various prizes in several other competitions: Ferruccio Busoni (4th Prize and International Critics Prize), Sendai (3rd Prize), Shanghai (3rd Prize), as well as the 2011 Tchaikovsky Competition where she won the Best Accompanist Prize. She gave her first concert with orchestra at the age of nine and has played all over the world since, with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Martyn Brabbins and Pascal Verrot.

HEMU ORCHESTRA

It is said that the first to have conducted a student orchestra of the then called Lausanne Institute of Music was ... Ernest Ansermet! The orchestra went through more or less difficult times in the 20th century before settling down at the end of the 1980's, under the direction of Hervé Klopfenstein, who initiated, among others, a clear distinction between the amateur and professional poles. Under the direction of such well-known figures as Ton Koopman, Jesús López Cobos, Ralph Weikert, Christian Zacharias, Bertrand de Billy, Jukka Pekka Saraste or Benjamin Lévy, the HEMU Orchestra covers a vast repertoire spanning almost four centuries of musical creation, from 1650 to nowadays. It has thus so far interpreted – with several CD recordings to boot – such huge works of the repertoire as Berlioz's *Symphonie fantastique*, Tchaikovsky's and Mahler's 5th *Symphonies*, Dvorak's *New World Symphony* Shostakovitch's 11th *Symphony*, as well as the first performance of a work by Caroline Charrière, the staging of 100% Gershwin or Michel Legrand evenings, and has taken part in several oratorio programmes with the HEMU Vocalists. Thanks to a regular common programme organised with the members of the Lausanne Chamber Orchestra since 2007, it has the opportunity of playing top-ranking programmes such as Bruckner's symphonies or such master-pieces as Debussy's *La Mer*

or Ravel's *La Valse*, in the Salle Métropole in Lausanne. The HEMU Orchestra has also been present on the lyric scene for the past several years, taking part in such recognised productions as *Don Giovanni*, *Postcard from Morocco* (Argento), *Transformations* (Susa), *A Midsummer Night's Dream* (Britten) or *The Cunning Little Vixen* (Janacek), hosted by first class theatres such as the Lausanne Opera, the Crochetan in Monthey and the Théâtre du Jorat in Mezières.

EMMANUEL SIFFERT *Direction*

Swiss conductor Emmanuel Siffert (www.emmanuelsiffert.com) is at the moment Principal Conductor at the San Juan Symphony Orchestra in Argentina, and he conducts ballets at the Teatro Colon in Buenos Aires. He was the Principal Conductor of the National Symphony Orchestra of Ecuador, the European Chamber Opera, London and the Swiss Chamber Orchestra. He was a violinist of the Camerata Academica Salzburg under Prof. Sandor Végh. He studied conducting under Horst Stein, Ralf Weikert, Jorma Panula and Carlo Maria Giulini. Further theater work has included English National Ballet, Royal Ballet Covent Garden – London, Opera Lima, Nuernberg Opera. Orchestral work has included the Philharmonia Orchestra, Orchestra della Svizzera Italiana, Royal Philharmonic Orchestra, China National Symphony Orchestra, Rundfunksinfonieorchester Saarbrücken, London Mozart Players among others. He is Conducting-Teacher at several Materclasses. He created his own conducting method (www.approachtococonducting.com).

Concerto pour piano et orchestre

Alexis Fournel
op. 29

I. - Ouverture

Modéré

Partita Flute

2 Flutes

2 Hautbois

Cor anglais

2 Clarinettes
en Sib

Saxophone
alto, en Sib

2 Bassons

2 Cors
en Fa

Trompettes

Handwritten musical score for the beginning of the Overture. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Horn, and Trumpet. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Modéré'. The score shows the first few measures of the piece, with various dynamics and articulations.



Enregistrements «live» réalisés par la Radio Télévision Suisse le 6 février 2015 à l'église du Collège Saint-Michel de Fribourg (1-12) et le 5 décembre 2015 au BCV Concert Hall de Lausanne (13-16).

DIRECTION ARTISTIQUE & COORDINATION	Antonin Scherrer
RÉGIE MUSICALE	RTS, Eric Lavanchy (1-12), Jan Nehring (13-16)
PRISE DE SON	Jean-Claude Renou (1-12), Blaise Favre (13-16)
MONTAGE & MASTERING	Jan Nehring
ACCORDEUR	Matthias Maurer - Piano Workshop
PIANO	Steinway
ILLUSTRATIONS	© 2016 Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Aloÿs Fornerod – photographies d'Aloÿs Fornerod: de Jongh, Lausanne
TRADUCTIONS	Gabriela Zehnder (allemand) Isabelle Watson (anglais)
GRAPHISME	Amethys
PRODUCTEUR EXÉCUTIF	Claves Records, Patrick Peikert

Cet enregistrement a bénéficié du soutien financier de la Haute Ecole Spécialisée de Suisse occidentale, de la Haute Ecole de Musique de Lausanne, de la Fondation Marcel Regamey et de la Ville de Lausanne.



© 2016 Claves Records SA, Pully (Suisse) / Haute Ecole de Musique de Lausanne

© 2016 Claves Records SA, Pully (Suisse) / Haute Ecole de Musique de Lausanne

ALOÏS FORNEROD (1890-1965)

Musique sacrée

Messe du 7^e ton pour chœur à 4 voix mixtes, Op. 25 (extraits) (1935) 05:08

1 III. Sanctus 01:36

2 IV. Benedictus 01:21

3 V. Agnus Dei 02:20

(Trois) motets pour chœur à 4 voix mixtes, Op. 4 (extraits) (1920) 03:36

4 II. Cor meum 01:52

5 III. Ecce lignum 01:54

6 Salve Regina pour chœur à 4 voix mixtes, Op. 26 03:37

Chœur de l'HEMU – sites de Lausanne et Fribourg

Jean-Pierre Chollet, direction

Orgue & Voix

7 Ave Maria pour voix et orgue, Op. 6 (1924) 02:48

Jennifer Pellagaud, soprano

Olga Zhukova, orgue

Quatre interludes dans les tons grégoriens pour orgue, Op. 3 (1920) 05:45

8 I. 3^e ton 02:01

9 II. 7^e ton 01:37

10	III. 1 ^{er} ton	01:02
11	IV. 2 ^e ton	01:12
12	Fugue pour orgue	03:10

Cyril Julien, orgue

Musique instrumentale

13	Prométhée enchaîné, pièce symphonique pour grand orchestre, Op. 34 (1948)	11:03
-----------	--	--------------

Orchestre de l'HEMU
Emmanuel Siffert, direction

Concerto pour piano et orchestre Op. 29 (1944) 23:53

14	I. Overture	10:49
15	II. Air grave	06:34
16	III. Finale en rondeau	06:41

Oxana Shevchenko, piano
Orchestre de l'HEMU
Emmanuel Siffert, direction

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

