

TURTLE records

SURROUND

SE
SUPER AUDIO CD



ANNE GALOWICH
JOS VAN JIMMERSEEL
ANIMA ETERNA

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
HUGO DISTLER
JOHANN SEBASTIAN BACH

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

Suite in E minor, W.62/12 (H.66)

1. Allemande 3:52
2. Courante 2:04
3. Sarabande 2:28
4. Menuet 1/Menuet 2/Menuet 3 3:16
5. Gigue 1:51

HUGO DISTLER (1908-1942)

Variationen "Ei du feiner Reiter", aus:

Konzert für Cembalo und Streichorchester opus 14

6. Thema (Samuel Scheidt, Tabulatura Nova, 1624) 0:40
- 7-19. Var. 1 t/m 13 9:10
20. Thema da capo 2:00

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto a due Cembali BWV 1061a (*original first version*)

21. (...) 7:32
22. Adagio ovvero Largo 4:42
23. Fuga 5:58

Total time: 43:49



ANNE GALOWICH - Harpsichord

with

JOS VAN IMMERSEEL - Harpsichord (tracks 22, 23, 24)

ANIMA ETERNA

Jos van Immerseel - musical director

violin I:

Brian Dean

László Paulik

Nadja Zwiener

Alida Schat

violin II:

Lidewij van der Voort

Joseph Tan

Bernadette Bracke

Annelies Decock

viola:

Frans Vos

Jan Willem Vis

Laxmi Bickley

violincello:

Sergei Istomin

Dmitri Dichtyar

double bass:

James Munro



ANNE GALOWICH - Harpsichord

with

JOS VAN IMMERSEEL - Harpsichord (tracks 22, 23, 24)

ANIMA ETERNA

Jos van Immerseel - musical director

violin I:

Brian Dean

László Paulik

Nadja Zwiener

Alida Schat

violin II:

Lidewij van der Voort

Joseph Tan

Bernadette Bracke

Annelies Decock

viola:

Frans Vos

Jan Willem Vis

Laxmi Bickley

violincello:

Sergei Istomin

Dmitri Dichtyar

double bass:

James Munro





CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

Suite in E minor, W.62/12 (H.66)

1. Allemande 3:52
2. Courante 2:04
3. Sarabande 2:28
4. Menuet 1/Menuet 2/Menuet 3 3:16
5. Gigue 1:51

HUGO DISTLER (1908-1942)

Variationen "Ei du feiner Reiter", aus:

Konzert für Cembalo und Streichorchester opus 14

6. Thema (Samuel Scheidt, Tabulatura Nova, 1624) 0:40
- 7-19. Var. 1 t/m 13 9:10
20. Thema da capo 2:00

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto a due Cembali BWV 1061a (original first version)

21. (...) 7:32
22. Adagio ovvero Largo 4:42
23. Fuga 5:58

Total time: 43:49



Harmony, not repetition: that is what I look for when working out a musical program.

I. THE HARPSICHORDS

For me, the starting point is always the instrument (or instruments) at my disposal. Each historical keyboard instrument has its own socio-geographical context. A particularity that counts as one of the great pleasures in the life of a harpsichordist for during its heyday, which lasted for over three centuries, the harpsichord was never a standardized instrument. Its compass, pitch and disposition evolved over time, and the choice of materials used for its manufacturing was largely conditioned by the geographical location of a particular workshop. This resulted in a multitude of styles, bringing a variety of sound and touch ('toucher'), in short: a range of possibilities. It is indeed the rather enviable duty of a harpsichord player (as it is any other musician's playing historical instruments) to establish a happy marriage between an instrument and a composition, happy for it is based on harmony between history and aesthetics.

For this recording, I was lucky to have two absolutely extraordinary harpsichords at my disposal. The white harpsichord that I play, was made in 2001 by Matthias Griewisch. This harpsichord has two keyboards, with two registers at 8' and one at 4'. It is a reconstruction of an instrument by Michael Mietke, a Berlin based harpsichord maker (c. 1665-1726 or 1729). Research interest in Mietke was awakened when it was discovered that Johann Sebastian Bach had ordered a harpsichord from him for the court of Cöthen, where Bach was employed from 1717 till 1723.

Three of Mietke's harpsichords have been preserved. Two of them, a black one and a white one, are currently in the Schloss Charlottenburg in Berlin; the third Mietke instrument is preserved at the Halsinglands Museet, in Hudiksvall, Sweden. Matthias Griewisch set out to re-create the instrument that Bach had ordered. In order to do

so, it was not possible to copy any of these three instruments since the two Berlin instruments, both showing two keyboards, had already been transformed during the 18th century and they therefore no longer represented the exact work of Mietke, whereas the Sweden harpsichord, though well preserved in its original state, only has one keyboard. The Griewisch harpsichord is thus not a copy of an existing instrument but truly a reconstruction. The result is a magnificent harpsichord, capable of rendering simultaneously the elegance and rhetorical expression found in the compositions of Carl Philipp Emanuel Bach, the rhythmical, energetic drive necessary for the interpretation of Distler's piece, as well as the clarity and transparency essential for the understanding of the polyphonic writing of father Bach.

The black harpsichord, which is played by Jos van Immerseel in Johann Sebastian Bach's Concerto a due Cembali, is made by Michel De Mayer and dates from 1988. The disposition is identical to that of the white harpsichord, showing two keyboards, with two registers at 8' and one at 4'. It is a copy of a harpsichord made by Pierre Donzelague (1668-1747) in Lyons in 1716. The original is currently preserved in the Musée Lyonnais des Arts Décoratifs.

Professionally active both as an instrument maker and as a musician (he was employed at the Lyons opera house), Donzelague, whose father originated from Bruges, made harpsichords which were clearly influenced by the world renowned Antwerp style. And so, this marvellous copy made by Michel De Mayer is suitable not only for the performance of French pieces, but it also serves the music of the Northern Schools. The stunning decoration – I love it! – of this harpsichord combines Japanese and French elements. Odd as it may seem, this style of decoration was fairly common in France and Germany in the 17th and 18th century.

II. THE PROGRAMME

In choosing the three works for this recording, the given instruments were a decisive factor, as was the striving for a balanced programme. But there are a number of other links between them, even if the piece by Distler was written nearly two hundred years later than the others.

First, the influence of Johann Sebastian Bach is undeniable. In his autobiography, Carl Philipp Emanuel, Bach's second son, clearly says that he only had one music teacher: his father. Johann Sebastian taught his sons at home and at the famed Thomasschule in Leipzig, where he was employed as Kantor (from 1723 to 1750). In 1927, Distler arrived in Leipzig to study composition and organ with Günther Ramin, one of the leaders of the Orgelbewegung, a movement whose aim it was to rediscover the specific sound of the baroque and pre-baroque organ. The influence of Ramin, the concerts of the Thomanerchor and the Bach tradition still very much alive in Leipzig, encouraged the young Distler to immerse body and soul in the study of Bach's works. After his studies, Distler took up the position of organist at the Jakobikirche of Lübeck. One of the organs in this church, the so-called Kleine Orgel, lends itself wonderfully to the understanding of Bach's works for organ.

Another unifying element in this programme is the geographical context. Like Leipzig, Berlin is a key place. For thirty years Carl Philipp Emanuel was harpsichordist at the Court of Friedrich II in Berlin, where he regularly accompanied the King, who was a fervent flutist himself. Johann Sebastian visited Berlin on many occasions, not only to place his order for the Mietke harpsichord, but also to stay on good terms with the court.

In 1940, Distler was appointed professor of composition, organ and choral conducting at the Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Charlottenburg. What should have been the start of a brilliant career turned into a nightmare. The Nazis became increasingly hostile towards the church and its musical activities.

Distler, the most important church musician at that time, risked witnessing his work being classified as degenerate art - *entartete Kunst*. In the end, the Nazi threats and the daily horrors of the war became inescapable: in 1942 Distler took his own life, at the age of only thirty-four.

For what reasons did we record only part of Distler's harpsichord concerto?

1. The idea that one 'must' present a complete work is relatively recent. In the 19th century, it was still quite common to play only one movement from a symphony, one page of a sonata, one aria from an opera... in a concert performance. Apparently, variety was more in favour than the idea of completeness.
2. From a stylistical point of view, the variations have relatively little in common with the preceding movements.
3. Admittedly, the first two movements are musically very interesting as well. Still, there is no doubt whatsoever that the variations represent the work's artistic climax. What is more: they are truly imbued with genius!

Fascinated by early music, Distler acquired in 1931 a Neupert harpsichord. These instruments were quite widespread at the time but they had very little in common with the historical harpsichord: the materials that were used and the sound that was sought in the making of these instruments were almost completely contrary to period instruments' features. Although harpsichords of this type played a role in the rediscovery of early music at the beginning of the 20th century, historically and aesthetically they are unsatisfactory. Nowadays, very few musicians, composers or scientists are nostalgic about those early 20th century harpsichords. In any case, Distler did not have much choice. Period harpsichords that were still playable were rare and even rarer still were the occasions on which one could hear them being played.

Personally, I am convinced that Distler would have been excited about the idea of his work being interpreted on a reconstruction of the instrument that his 'mentor' Bach had ordered from Mietke.

In determining the strength of the string orchestra, we were scrupulous in following Distler's instructions. In his score Distler wrote explicitly: Besetzung: Vier erste Geigen, vier zweite Geigen, drei Bratschen, zwei Celli, ein Bass. [...] Größer sei die Besetzung auf keinen Fall, höchstens noch kleiner [...]. Moreover, the musicians of Anima Eterna all play on gut strings, as was still common in Distler's time.

Finally, a last word on the Concerto a due Cembali by Johann Sebastian Bach: this work is nowadays generally played with the accompaniment of a string ensemble. Original sources however clearly confirm that Bach's original score was written for two unaccompanied harpsichords. The origin of these string parts is uncertain but they are definitely not the work of Bach.

Anne Galowich
Antwerp, October 2004

Tout doit se compléter harmonieusement, sans jamais répéter : tel est mon objectif lors de l'élaboration d'un programme musical.

I. LES CLAVECINS

L'instrument (ou les instruments) que j'aurai à ma disposition constituent toujours mon point de départ. Chaque instrument à clavier historique s'inscrit clairement dans un contexte socio-géographique, et voilà justement un des grands plaisirs dans la vie d'un claveciniste. En effet, pendant son règne de plus de trois siècles, le clavecin n'a jamais été un instrument standardisé. Étendue, diapason et disposition évoluaient au fil du temps, le choix des matières premières utilisées pour sa facture était largement dicté par la situation géographique de l'atelier en question. Il en résultait une multitude de styles, avec des sonorités, des touchers, bref: des possibilités, bien différents. Un mariage heureux, car harmonieux sur le plan historique et esthétique, entre composition et instrument, voilà le devoir bien enviable du claveciniste (et de tout autre musicien jouant d'un instrument historique, d'ailleurs).

Pour cet enregistrement, j'ai eu la chance d'avoir à ma disposition deux clavecins absolument extraordinaires. Le clavecin blanc, que je joue dans les trois oeuvres, a été construit en 2001 par Matthias Griewisch. Ce clavecin dispose de deux claviers, avec deux huit-pieds et un quatre-pieds. Il s'agit d'une reconstruction d'un instrument du facteur berlinois Michael Mietke (c. 1665-1726 ou 1729). Mietke a suscité l'intérêt de la recherche lorsqu'on s'est rendu compte que Johann Sebastian Bach avait commandé un clavecin auprès de lui, pour la cours de Cöthen, où Bach était employé de 1717 à 1723.

Trois clavecins de Mietke ont été conservés. Deux, un noir et un blanc, se trouvent aujourd'hui au Schloss Charlottenburg, à Berlin; le troisième est conservé au Halsinglands Museet, à Hudiksvall, en Suède. Le but de Matthias Griewisch était de recréer le clavecin que Bach



avait commandé. Pour cela, il n'a pas pu copier l'un des trois instruments : les deux instruments de Berlin, à deux claviers, avaient déjà été transformés dans le courant du 18e siècle, ne représentant donc plus exactement le travail de Mietke, et le clavecin suédois, alors que dans un bon état en ce qui concerne l'originalité, est à un clavier seulement. Ce clavecin n'est donc pas une copie, mais bel et bien une reconstruction. Résultat : un clavecin sublime, à la fois capable de rendre l'élégance et l'expression rhétorique propres aux compositions de Carl Philipp Emanuel Bach, le drive rythmico-dynamique nécessaire à l'interprétation de l'oeuvre de Distler ainsi que la clarté et la transparence indispensables à la compréhension de l'écriture polyphonique du père Bach.

Le clavecin noir, que Jos van Immerseel tient dans le Concerto à deux Cembali de Johann Sebastian Bach, est de la main de Michel De Mayer et date de 1988. La disposition est identique à celle du clavecin blanc : deux claviers, deux huit-pieds, un quatre pieds. C'est une copie d'un clavecin de Pierre Donzelague (1668-1747), fait à Lyon, en 1716. L'original se trouve maintenant à Lyon, au Musée Lyonnais des Arts Décoratifs.

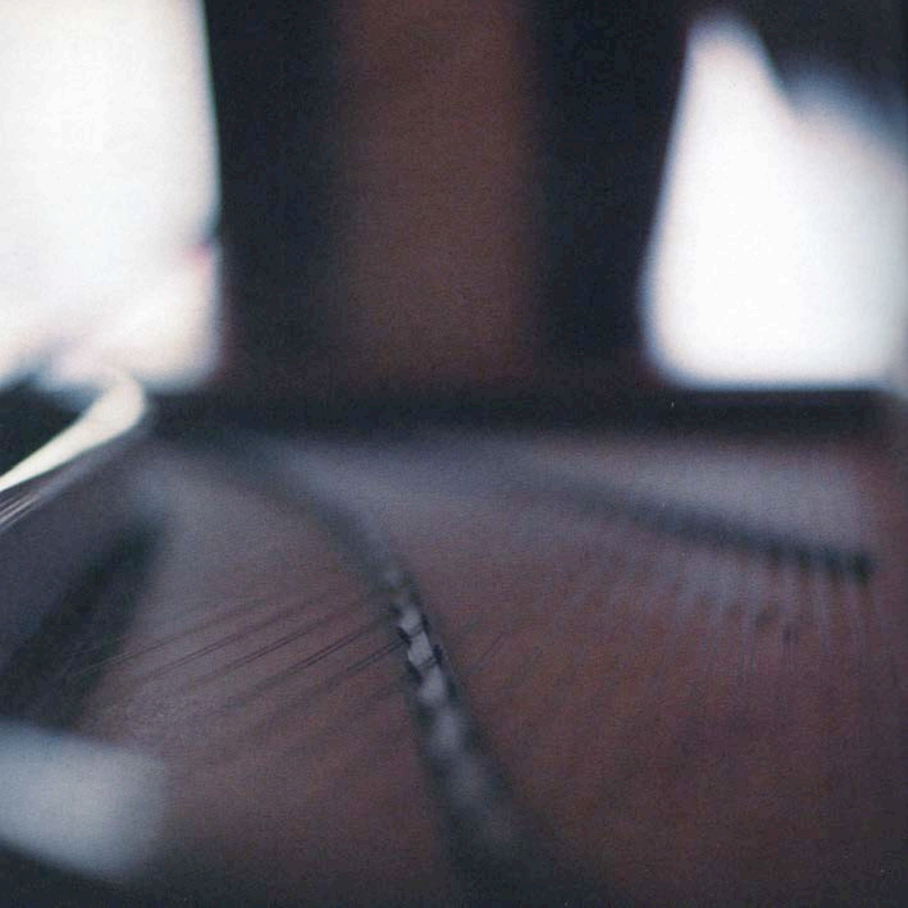
A la fois facteur d'instruments et musicien - il était employé à l'opéra de Lyon -, né d'un père originaire de Bruges, Donzelague construit des clavecins ou la facture anversoise, alors mondialement réputée, se fait clairement sentir. Ainsi, cette merveilleuse copie qu'a réalisée Michel De Mayer se prête non seulement aux oeuvres françaises, mais aussi à la musique des Ecoles du Nord. La décoration spectaculaire - j'en suis amoureuse! - de ce clavecin réunit des éléments japonais et français. Chose curieuse, mais il s'agit d'une pratique assez courante en France et en Allemagne au 17e et 18e siècle.

II. LE PROGRAMME

Le choix des trois oeuvres enregistrées ici a donc été dicté par les instruments, ainsi que par une recherche d'équilibre. Néanmoins, multiples sont les éléments qui les unissent, même si la pièce de Distler a été écrite presque deux cents ans plus tard. Tout d'abord, l'influence de Johann Sebastian Bach est indéniable. Dans son autobiographie, Carl Philipp Emanuel, le deuxième fils de Bach, dit clairement qu'il a seulement connu un professeur de musique : son père. En effet, Johann Sebastian formait ses fils non seulement à domicile, mais aussi à la célèbre Thomasschule de Leipzig, où il était Kantor (de 1723 à 1750). En 1927, Distler arrivait à Leipzig afin d'étudier la composition et l'orgue avec Gunther Ramin, un des chefs de file de la Orgelbewegung, mouvement qui avait comme but de retrouver la sonorité spécifique de l'orgue baroque et prébaroque. L'influence de Ramin, les concerts du Thomanerchor et la tradition Bach toujours vivante à Leipzig incitèrent le jeune Distler à se plonger corps et âme dans l'étude de l'oeuvre de Bach. Après ses études, Distler devint organiste à la Jacobikirche de Lübeck. L'un des orgues de cette église, appelé Kleine Orgel, se prête à merveille à la compréhension des pièces pour orgue de Bach.

Autre élément unificateur de ce programme : le contexte géographique. Leipzig est un lieu-clé, tout comme Berlin. A Berlin, Carl Philipp Emanuel était pendant trente ans claveciniste à la cour de Frédéric II, où il accompagnait régulièrement le roi, fervent flûtiste. Johann Sebastian s'y rendait maintes fois, non seulement pour commander un clavecin chez Mietke, mais aussi pour entretenir ses relations avec la cour. En 1940, Distler fut nommé professeur de composition, d'orgue et de direction chorale à la Staatliche Akademische Hochschule für Musik à Charlottenburg.

Or, ce qui aurait pu être la consécration de sa carrière virait au cauchemar. Les nazis se montraient de plus en



plus hostiles envers l'Église et ses activités musicales. Distler, le plus important musicien d'église à l'époque, risquait de voir son oeuvre qualifiée de *entartete Kunst*. Finalement, les menaces des nazis et les horreurs quotidiennes de la guerre devenaient inextricables: Distler mit fin à ses jours en 1942, âgé de trente-quatre ans seulement.

Pourquoi avoir enregistré seulement une partie du concerto pour clavecin de Distler? En voici les raisons:

1. L'idée de jouer une oeuvre "obligatoirement" en entier est relativement récente. Encore au 19^e siècle, il était tout à fait normal de jouer, lors d'un concert, seulement un mouvement de symphonies, une page d'une sonate, un air d'opéra... la diversité l'emportait apparemment sur la notion d'intégrale.
2. Stylistiquement, les variations ont relativement peu en commun avec les mouvements précédents.
3. Certes, les deux premiers mouvements sont musicalement très intéressants. Mais il est indéniable que les variations représentent l'apogée de l'oeuvre. Il s'agit là d'une page musicale carrément géniale.

Distler lui-même, fasciné par la musique ancienne, avait acquis en 1931 un clavecin Neupert. Ces clavecins étaient alors assez répandus, mais ils n'avaient que très peu de points en commun avec un instrument historique: le choix des matériaux et l'objectif sonore de ce type de construction est quasi diamétralement opposé à la facture à l'ancienne. Il est certain que les clavecins de ce genre ont joué un rôle dans la redécouverte de la musique ancienne au début du 20^e siècle, mais historiquement et esthétiquement parlant, ces clavecins ne sont pas satisfaisants. Peu nombreux sont aujourd'hui les musiciens, compositeurs et scientifiques nostalgiques de ce phénomène... Quoiqu'il en soit, Distler n'avait guère le choix. Rares étaient les clavecins anciens encore en état de jeu, et rarissimes les occasions de les entendre.

Personnellement, je suis convaincue que Distler aurait

été enthousiaste à l'idée que son oeuvre soit interprétée au moyen d'une reconstruction de l'instrument que son "mentor" Bach avait commandé auprès de Mietke.

Par contre, nous avons scrupuleusement suivi les indications de Distler concernant la taille de l'orchestre à cordes. Distler l'écrit clairement dans sa partition: *Besetzung: Vier erste Geigen, vier zweite Geigen, drei Bratschen, zwei Celli, ein Bass. [...] Größer sei die Besetzung auf keinen Fall, höchstens noch kleiner [...]*. De plus, les musiciens d'Anima Eterna jouent sur cordes en boyau – une réalité à l'époque de Distler.

Enfin, un dernier mot sur le Concerto à deux Cembali de Johann Sebastian Bach: cette oeuvre est généralement exécutée avec ensemble à cordes. Or, il ressort clairement des sources que Bach l'a conçue pour deux clavecins, sans accompagnement. L'arrangement pour deux clavecins et ensemble à cordes que l'on entend de nos jours n'est certainement pas de la main de Bach.

Anne Galowich

Anvers, octobre 2004

Born in Luxembourg, ANNE GALOWICH began her musical education at the Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg. From 1993 to 1997 she continued her studies at the Conservatoire Royal de Bruxelles, and received a 'Premier Prix' for piano, chamber music and history of music. She furthermore studied the harpsichord (with Jos van Immerseel), the pianoforte and singing in Antwerp. In 2000, she completed the Meestergraad Clavecimbel with high distinction grades.

Anne Galowich and Jos van Immerseel now work closely together and they regularly perform as a duo, playing programmes for two harpsichords on the instruments of their collection. She collaborated with Anima Eterna in Haydn's The Creation, in which she played the fortepiano part and she's a soloist with the same orchestra in performing J.S. Bach's concertos for 2, 3 and 4 harpsichords.

Anne Galowich teaches at the Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg. She revives the Dulcken harpsichord of 1747 as well as the 1826 Conrad Graf fortepiano at the Museum Vleeshuis in Antwerp, notably during the Jeugd en Muziek recitals.

For the Musée des instruments de musique (MIM), the Brussels musical instrument museum, she recorded a CD with works by Byrd, Soler and Duphly. The music of the virginalists from Byrd to Tomkins occupy a special place in her repertoire, as do the French school from Anglebert to Duphly and the works for keyboard by Antonio Soler and Joseph Haydn.

ANNE GALOWICH est née à Luxembourg. Elle commença ses études musicales au Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg. De 1993 à 1997, elle était inscrite au Conservatoire Royal de Bruxelles, où elle obtint les Premiers Prix de clavecin (prof. Robert Kohnen), de musique de chambre et d'histoire de la musique. Elle poursuit alors ses études de clavecin (prof. Jos van Immerseel), de pianoforte et de chant à Anvers. En 2000, elle reçut le Meestergraad Clavecimbel avec grande distinction.

Une collaboration étroite la lie toujours à Jos van Immerseel, avec lequel elle joue régulièrement des programmes à deux clavecins. Avec l'orchestre Anima Eterna, Anne Galowich a joué la partie de pianoforte dans Die Schöpfung (La Création) de Haydn, ainsi que les concertos pour 2, 3 et 4 clavecins de J.S. Bach.


Anne Galowich enseigne au Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg. Elle joue régulièrement le clavecin Dulcken de 1747 ainsi que le pianoforte Conrad Graf de 1826 au Museum Vleeshuis à Anvers, notamment lors des récitals pour Jeugd en Muziek

Elle a réalisé un CD avec des oeuvres de Byrd, Soler et Duphly, pour le Musée des instruments de musique (MIM) de Bruxelles.

La musique des virginalistes de Byrd à Tomkins, l'école française de d'Anglebert à Duphly et les oeuvres pour clavier d'Antonio Soler et de Joseph Haydn occupent une place particulièrement importante dans son répertoire.







JOS VAN IMMERSEEL, né à Anvers, fait des études de piano (Eugène Traey), d'orgue (Flor Peeters), de clavecin (Kenneth Gilbert), de chant (Lucie Frateur) et de direction d'orchestre (Daniel Sternefeld). Il remporte le premier Concours de Clavecin de Paris en 1973. Il étudie en autodidacte l'organologie, la rhétorique et les pianos historiques. Il a enseigné à la Schola Cantorum de Bâle, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Il donne des classes de maître en Europe, en Amérique et au Japon. Il fonde en 1987 l'ensemble Anima Eterna, qui se transforme peu à peu en un orchestre symphonique. Les instruments utilisés par cette formation sont historiques. Il est invité à se produire comme chef d'orchestre avec l'Akademie für Alte Musik (Berlin), la Wiener Akademie et Tafelmusik (Toronto). Il possède et entretient une merveilleuse collection d'instruments à clavier historiques qu'il joue en concert. Depuis 2003, Jos van Immerseel et Anima Eterna sont en résidence dans la nouvelle salle de concerts de Bruges (Concertgebouw). La discographie de Jos van Immerseel, enregistrements d'œuvres exécutées exclusivement sur instruments historiques, comprend plus de 100 disques vinyles et disques compacts (Accent, Channel Classics, Sony, etc.). Depuis 2002, il dirige la 'Collection Anima Eterna' pour Zig-Zag Territoires (Paris), largement saluée par la presse musicale (Sonates Vienneises de Mozart, avec Midori C. Seiler, violon: Diapason d'Or, Choc du Monde de la musique de l'année; Symphonies 39, 40 et 41 de Mozart: Choc du Monde de la musique).

JOS VAN IMMERSEEL, born in Antwerp, studied piano (Eugène Traey), organ (Flor Peeters), harpsichord (Kenneth Gilbert), singing (Lucie Frateur) and conducting (Daniel Sternefeld). He was the winner of the first Paris Harpsichord Competition in 1973. He is self-taught in organology, rhetoric and historical pianos. He has taught at the Schola Cantorum in Basel, the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris and the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. He gives masterclasses in Europe, America and Japan. In 1987 Jos van Immerseel founded Anima Eterna, which gradually grew into a symphony orchestra. This formation plays wholly on period instruments. Jos van Immerseel appears as guest conductor with the Akademie für Alte Musik (Berlin), the Wiener Akademie and Tafelmusik (Toronto). He owns and maintains a superb collection of historic keyboard instruments which he plays in concert. Since 2003 Jos van Immerseel and Anima Eterna have been artists in residence at the new concert hall in Bruges (Concertgebouw). His discography, performed exclusively on period instruments, contains more than 100 LPs and CDs (on Accent, Channel Classics, Sony, etc.). Since 2002 Jos van Immerseel has directed the 'Anima Eterna Collection' for Zig-Zag Territoires, which has been much acclaimed by the musical press. These recordings include Mozart's Vienna Sonatas, with Midori C. Seiler, violin (Diapason d'Or, Choc du Monde de la musique de l'année) and Symphonies nos 39, 40 and 41 (Choc du Monde de la musique).



ANIMA ETERNA

L'Orchestre fondé par Jos van Immerseel s'est initialement fait connaître par sa pratique des exécutions historiques: l'étude critique des partitions et l'utilisation d'instruments authentiques dans des orchestrations fidèles à l'époque. De la musique pour connaisseurs donc, qui apprécient de se voir proposer une nouvelle approche d'un répertoire qu'ils pensaient connaître. Mais si le public n'a fait que s'étoffer en quinze ans, ce n'est pas en raison de la rigueur scientifique avec laquelle chaque nouveau projet est abordé, ni du savoir-faire des musiciens et de leur chef d'orchestre, mais pour ce qu'ils produisent: la musique.

Les louanges des connaisseurs ont contribué à remplir les salles et depuis peu, Anima Eterna, qui a débuté comme petit ensemble baroque, peut faire valoir le titre d'orchestre en résidence du nouveau Concertgebouw Bruges.

Anima Eterna est un orchestre qui fonctionne dans le cadre de projets, en s'attaquant cinq à six fois par an à un nouveau répertoire. Il s'ensuit un dialogue intense entre les musiciens et le directeur artistique. Rien ne va de soi, tout est matière à étude. Qu'y a-t-il exactement dans la partition? Comment l'a entendue le compositeur à sa table de travail, dans sa tête? Quelle est la distribution idéale de l'orchestre et à quelles conventions convient-il de se plier? Quel était autrefois le son d'un basson? Quel potentiel d'expression personnelle le morceau offre-t-il? Tous les membres de l'orchestre font cause commune pour mettre à nu les secrets du morceau de musique, chacun avec son savoir-faire, son instrument et sa relation personnelle avec la musique. Le fruit de ce travail de fond est magique. Graduellement, toute antinomie entre liberté artistique et nécessité historique s'estompe et Mozart obtient gain de cause: l'auditeur a l'impression d'entendre le compositeur lui-même.

Même la musique du dix-neuvième siècle, qui est moins souvent abordée sous l'angle historique que la musique baroque, renaît d'un souffle nouveau dans le laboratoire d'Anima Eterna. L'orchestre extrait des symphonies de Schubert et Beethoven des sons inédits et c'est pour l'auditeur un soulagement de laisser derrière lui les carcans d'un siècle de tradition d'exécution et d'entendre s'exprimer les œuvres du répertoire standard. L'orchestre a ainsi ouvert une voie 'que l'on ne pourra plus ignorer à l'avenir, si l'on veut exécuter la musique du dix-neuvième siècle de manière crédible.' (Herman Baeten, Schubert zonder bril, 1997, Alamire.)

Avec une nouvelle série de CDs avec le label français Zig-Zag Territoires Anima Eterna s'assure d'ores et déjà d'une place de choix dans la discothèque personnelle des mélomanes, mais pour vraiment sentir comment van Immerseel et ses musiciens réinjectent du sang dans les veines de Bach, Haydn et même Johann Strauss fils, il ne peut y avoir d'autre option que d'assister à leurs concerts.

LES CLAVECINS

MATTHIAS GRIEWISCH, BAMMENTAL, 2001, RECONSTRUCTION D'UN INSTRUMENT DE MICHAEL MIETKE, BERLIN, DÉBUT 18ÈME SIÈCLE (d'après les originaux conservés au Helsinglands Museum, Hudiksvall, Suède, et Schloss Charlottenburg, Berlin).

Collection Jos van Immerseel.

MICHEL DE MAYER, LYON, 1988, D'APRÈS PIERRE DONZELAGUE, 1716, LYON, CONSERVÉ AU MUSÉE LYONNAIS DES ARTS DÉCORATIFS.

Revision et intonation en 2003 par Matthias Griewisch, Bammental, Allemagne. Propriétaire: Julie Gusman, Bruxelles, en commodat chez Anne Galowich.



ANIMA ETERNA

In the early years, van Immerseel's orchestra became widely known for its historical performance practice: the study of scores with an eye to textual reassessment and the use of original instruments in historically correct orchestration. This was music for connoisseurs who appreciated being offered new access to a repertoire they thought they were already familiar with. The fact that this audience has continued to grow over the past fifteen years is not only thanks to the scientific rigour with which each project is approached, and the skill of the musicians and their director, but ultimately to what they produce: the music.

Enthusiastic praise from music-lovers has led to packed concert halls, and more recently Anima Eterna, which started out as a small baroque ensemble, has been appointed orchestra-in-residence at the new Concertgebouw Brugge.

Anima Eterna is a project orchestra which undertakes a new programme five or six times a year. This sparks off an intensive dialogue between the musicians and the artistic director. Nothing is taken for granted, everything is up for discussion and examination: What is written in the score, precisely? What exactly was the composer hearing at his desk, in his head? What is the ideal configuration of instruments and which conventions applied? How did a bassoon sound in those days? What opportunities for personal expression does the piece offer? All members of the group conspire together to uncover the secrets of the piece, each with his or her own expertise, instrument and personal relationship to the music. In this musical collaboration, magic is born. In the process, any possible discrepancy between artistic license and historical necessity disappears and Mozart comes into his own: the listener has the impression the composer himself can be heard at work. The music of the nineteenth century too, which is less often approached in an

historical fashion than that of the Baroque, is also brought to life in Anima Eterna's laboratory.

The symphonies of Schubert and Beethoven sound new when played by this orchestra, and the listener happily abandons the template of more than one hundred years of performance tradition in order to hear works from the 'iron repertoire' speak for themselves once more. In doing so, the orchestra has 'set a trend which cannot be avoided in the future, if people want to perform nineteenth century music in a credible way.' (Herman Baeten, *Schubert zonder bril*, 1997, Alamire.)

A new series of CD's on the French label Zig-Zag Territoires will guarantee Anima Eterna an audience amongst 'home listeners', but whoever really wants to experience van Immerseel and his team bringing the blood back to the cheeks of Bach, Haydn and even Johann Strauss Jr., is advised to attend a live performance.

THE HARPSICHORDS

HARPSICHORD MATTHIAS GRIEWISCH, BAMMENTAL 2001, RECONSTRUCTION OF AN INSTRUMENT BY MICHAEL MIETKE, BERLIN, EARLY 18TH C. (based on 3 original Mietke harpsichords, two of them preserved in the Halsinglands Museum, Hudiksvall, Sweden and one in Schloss Charlottenburg, Berlin).
Collection Jos van Immerseel.

HARPSICHORD MICHEL DE MAYER, LYON 1988, AFTER PIERRE DONZELAGUE, LYON 1716, PRESERVED IN THE 'MUSÉE LYONNAIS DES ARTS DÉCORATIFS'.
Revision and intonation by Matthias Griewisch, Bammental, Allemagne en 2003. Owner: Julie Gusman, Brussels, on loan with Anne Galowich.



Recorded on October 27-30, 2004 in Concertgebouw Brugge and
'De Singel', Internationaal Kunstcentrum, Antwerp
Producer & editing: Bert van der Wolf
Balance engineers: Bert van der Wolf & Fir Suidema
Mastering: Bert van der Wolf, Fir Suidema & Harry van Dalen
Executive producer: Martin Odijk

recording equipment:

Microphones: Sonodore RCM-402 Active Omnidirectional microphones, Neumann active KM140
Amps & mixer: Rens Heijnis custom built
Converters: dCS 904 384kS/s-24bit & DSD AD Converters, dCS 954 384kS/s-24bit & DSD DA Converters,
dCS 974 samplerate/format converter for downsampling to CD-layer from DSD original
Loudspeakers: Avalon Professional Mixing Monitor
Headphones: AKG K1000 with custom built amplifier, Grado Reference Series
Amplifiers: Pass Labs X-5
Cables: Siltech Professional, Pro-S3
DSD Recorder workstation: Pyramix / Merging Technologies

*SACD surround sound requires multi-channel SACD player and compatible surround sound system. SACD stereo requires SACD player.
CD audio can be played on CD players.*

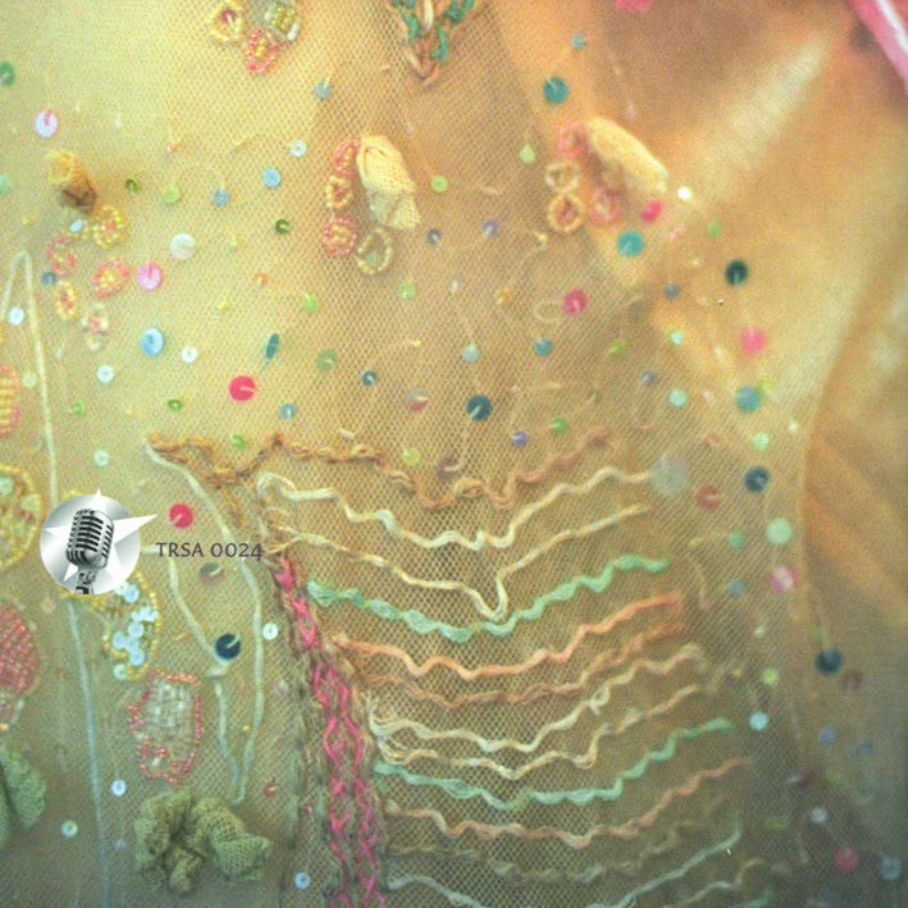
The recording of this CD has only been made possible by the support of
Dexia Banque Internationale à Luxembourg.
L'enregistrement du présent CD a été rendu possible grâce au soutien de Dexia Banque Internationale à Luxembourg.

DEXIA

Banque Internationale
à Luxembourg

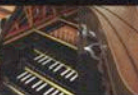
www.turtlerecords.com
www.animaeterna.be

Graphic design and photography: Rob Becker | Beeldverhaal, Amsterdam
photo page 22: Fir Suidema; photo Schloss Charlottenburg page 4: Henk Becker



TRSA 0024







8 713606 240009

ANNE GALOWICH - Harpsichord
with

JOS VAN IMMERSEEL - Harpsichord
ANIMA ETERNA, *Jos van Immerseel* - musical director

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)
Suite in E minor, W.62/12 (H.66)

HUGO DISTLER (1908-1942)

Variationen "Ei du feiner Reiter", aus: Konzert für Cembalo und Streichorchester opus 14

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Concerto a due Cembali BWV 1061a (original first version)



TRSA 0024 © & © 2004 Turtle Records/ Edison Production Company by
All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, sampling,
public performance and broadcasting prohibited.

SACD Stereo SACD Surround Sound CD Audio

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

DSD
Direct Stream Digital

SUPER AUDIO CD

SURROUND