

Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Dimanche 6 mars
Olivier Latry | Jos van Immerseel

Dans le cadre du cycle **Liszt/Nono**
Du 5 au 12 mars



Ce concert est organisé dans le cadre de l'Année Liszt.
Cette dernière est mise en œuvre par l'Institut français et l'Institut hongrois à Paris.



Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert,
à l'adresse suivante : www.citedelamusique.fr

Pour Franz Liszt, la foi est un engagement de l'être tout entier. Pour Luigi Nono, l'engagement est une foi qui, elle aussi, implique l'artiste et sa production. Ce chiasme clair ne saurait pourtant recouvrir la complexité de la situation des deux compositeurs – le premier faisant preuve d'une foi atypique, issue d'une prise de conscience sociale et portant pénitence, l'autre ancrant délibérément son œuvre dans le témoignage de son époque, dans l'autobiographie, dans la croyance en un art révolutionnaire.

Proche des cercles saint-simoniens puis des idées de l'abbé de Lamennais, pour qui l'art doit être à la fois chrétien et populaire, l'engagement social du jeune Liszt (sa pièce *Lyon* résonne de l'insurrection des canuts en 1831) laisse peu à peu place à un engagement religieux, tout aussi fougueux et romantique – il évoque, en 1835, la « *mission sociale et religieuse imposée aux artistes* ». Cependant, sa passion pour Marie d'Agoult aura momentanément raison de ses aspirations religieuses. Ce n'est qu'en 1865 qu'il reçoit les ordres mineurs des Franciscains – il devient dès lors l'abbé Liszt. Accablé par la mort de sa fille Blandine, il s'installe au couvent La Madonna del Rosario. L'ascétisme des convictions religieuses du dernier Liszt est patent.

Si pareil cheminement ne saurait être celui de Luigi Nono, la rupture semble assez nette entre la dimension ouvertement politique et engagée des premières œuvres (le *Canto sospeso* de 1956, sur des lettres de condamnés à mort de la Résistance européenne), et celles, à partir de la fin des années 1970, plus « silencieuses » et recueillies, en forme d'hommages. Membre du parti communiste italien dès 1952, Nono considère d'emblée la musique vocale comme le lieu privilégié de la contestation (*Djamila Boupacha*, 1962). Fasciné par l'Amérique du Sud, il rencontre, en 1968, Carlos Franqui, poète révolutionnaire cubain exilé en Italie après la révolution cubaine, à qui il dédie *Non consumiamo Marx* (deuxième partie de *Musica-manifesto*, 1969). Plus tardif, *¿Dónde estás, hermano?*, pour quatre voix féminines, est dédié « aux disparus d'Argentine », en particulier lors de la « guerre sale » orchestrée par la junte militaire à partir de 1976.

Par la suite, la dimension cachée et mystérieuse du message musical sera la préoccupation du compositeur. Dès *Sarà dolce tacere* (1960), Nono tente de « *trouver et de retrouver une communication, des paroles et des phonèmes qui, dans l'apparent "concassage" linguistique, sont traduits en significations musicales à travers leur recomposition dans l'espace acoustique.* » De même, dans ... *sofferte onde serene...*, le dialogue entre le piano et la bande établit une atmosphère propice à la compassion et la méditation. Cette poétique de l'inouï atteint sa plénitude dans le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, an Diotima*. Le texte y serait-il « *littéralement* », comme le suggère Laurent Feneyrou, « *l'utopie de la voix* » ?

Grégoire Tossier

SAMEDI 5 MARS – 18H30

ZOOM SUR UNE ŒUVRE

Franz Liszt

Via crucis

Rémy Stricker, musicologue

SAMEDI 5 MARS – 20H

Luigi Nono*

¿Dónde estás hermano?

Sarà dolce tacere

Djamila Boupacha

Liebeslied

Franz Liszt

Andante lagrimoso – extrait des
Harmonies poétiques et religieuses

Miserere – extrait des *Harmonies
poétiques et religieuses*

Via crucis

Accentus/Axe 21

Brigitte Engerer, piano

Laurence Equilbey, direction

Bruno Mantovani*, direction

DIMANCHE 6 MARS – 20H

Franz Liszt

Évocation à la Chapelle Sixtine

*Fantaisie et Fugue sur « Ad nos, ad
salutarem undam »*

*Sursum corda**

In festo transfigurationis Domini nostri

Jesu Christi

*Vexila Regis**

*Alleluia**

*Ave Maria**

*Funérailles**

Olivier Latry, piano pédalier Erard

1853 (collection Musée de la musique)

Jos van Immerseel*, piano Erard

1886 (collection particulière Jos van
Immerseel)

MARDI 8 MARS – 20H

Luigi Nono

Fragmente-Stille, an Diotima

Quatuor Diotima

Luigi Nono

*... sofferte onde serene...**

Franz Liszt

Sonate en si mineur

François-Frédéric Guy, piano

André Richard*, projection du son

VENDREDI 11 MARS – 20H

Franz Liszt

Mazeppa

Concerto pour piano n° 1

Luigi Nono

Musica-manifesto n° 2 : Non

consumiano Marx

*Variazioni canoniche sulla serie
dell'Op. 41 di Arnold Schönberg*

Brussels Philharmonic

Michel Tabachnik, direction

Jean-Frédéric Neuberger, piano

André Richard*, projection du son

SAMEDI 12 MARS – 20H

Franz Liszt

Deux Légendes pour piano

Les Préludes

Deux Légendes pour orchestre

Totentanz

Anima Eterna Brugge

Jos van Immerseel, direction

Pascal Amoyel, piano Erard 1886

VENDREDI 11 MARS, DE 10H À 18H

SAMEDI 12 MARS, DE 10H À 12H30

COLLOQUE

Franz Liszt et la France

À l'occasion du bicentenaire de la
naissance de Franz Liszt, ce colloque
international est consacré aux liens
du compositeur avec la France.

Entrée gratuite (réservation obligatoire)

DIMANCHE 6 MARS – 16H30

Amphithéâtre

Franz Liszt

Évocation à la Chapelle Sixtine

Fantaisie et Fugue sur le choral « Ad nos, ad salutarem undam »

Olivier Latry, piano-pédalier Érard 1853 (collection Musée de la musique)

entracte

Sursum corda

In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi

Vexilla regis prodeunt

Alleluia

Ave Maria

Funérailles

Jos van Immerseel, piano Érard 1886 (collection particulière Jos van Immerseel)

Fin du concert vers 18h30.

Franz Liszt (1811-1886)

Évocation à la Chapelle Sixtine S. 658

Composition : 1863 (version pour piano : 1862)

Première édition : Körner, 1865

Durée : 14 minutes environ

Fantaisie et Fugue sur le choral « Ad nos, ad salutarem undam » S. 259

Composition : 1850

Première édition : Breitkopf & Härtel, 1852

Durée : 30 minutes environ

Sursum corda, septième pièce des « Années de pèlerinage : Troisième année » S. 163

Composition : 1877-1882

Première édition : Schott, 1883

Durée : 4 minutes environ

In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi S. 188

Composition : 1880

Durée : 2 minutes environ

Vexilla regis prodeunt S. 355

Composition : 1864

Durée : 5 minutes environ

Alleluia S. 183/1

Composition : 1862

Première édition : Peters, 1865

Durée : 6 minutes environ

Ave Maria, deuxième pièce des « Harmonies poétiques et religieuses » S. 154

Composition : 1848-1853 (1^{ère} version : 1840-1848)

Première édition : Kirstner, 1853

Durée : 7 minutes environ

Funérailles, septième pièce des « Harmonies poétiques et religieuses » S. 154

Composition : 1848-1853 (1^{ère} version : 1840-1848)

Première édition : Kirstner, 1853

Durée : 13 minutes environ

On a peine à imaginer, aujourd'hui, ce que fut la fulgurante carrière de pianiste de Liszt. De 1839 à 1847, durant ce qu'il appelait sa *Glanz-Periode* (ses brillantes années), il donna plus de mille récitals, se faisant une renommée jusqu'à Gibraltar, Constantinople et l'Oural et continuant à en jouir bien après son retrait officiel, à l'âge de trente-cinq ans. Les compositions pianistiques de ces années-là consistent souvent en pièces d'estrade, paraphrases d'opéras et études de virtuosité.

Après 1847 et l'abandon de sa carrière de soliste, Liszt s'installe à Weimar, où il est depuis 1842 « Kapellmeister de la cour grand-ducale en service extraordinaire ». Il diversifie son champ de création, par exemple en « inventant » le poème symphonique. Cependant, s'il abandonne les morceaux de pure bravoure, il ne renonce pas pour autant à son instrument fétiche. C'est dans ces années qu'il compose son chef-d'œuvre pianistique, la *Sonate en si mineur* (1854), et publie les deux premières *Années de pèlerinage (Suisse et Italie)* et les *Harmonies poétiques et religieuses*.

Celles-ci empruntent leur titre à un recueil de poèmes de Lamartine, qui inspire plusieurs d'entre elles. La composition de ces pièces publiées en 1852 et dédiées par le compositeur à sa deuxième compagne, Carolyne de Sayn-Wittgenstein, s'étale sur une période de dix-huit ans. Le bref et humble *Ave Maria* – l'un des six *Ave Maria* que Liszt écrivit pour piano – est la transcription d'un chœur avec accompagnement d'orgue de 1846. Autrement plus ambitieux, *Funérailles* (n° 7) forme, avec *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (n° 3), l'un des sommets du recueil. Composée en octobre 1849, ce morceau salue la mémoire des martyrs de la révolution hongroise de 1848-1849 : la répression autrichienne avait conduit à l'exécution, le 6 octobre, du premier chef de gouvernement de l'histoire hongroise, le comte Lajos Batthyány, et de treize généraux, les « martyrs d'Arad ». La pièce s'ouvre sur un glas de plus en plus assourdissant. On entend ensuite une oraison funèbre, dont le thème au parfum magyar s'élève douloureusement à la main gauche, puis à la main droite. De plus en plus exaltée, cette oraison conduit à un passage orageux dans lequel on a vu un hommage à Chopin, notamment à la *Polonaise en la bémol majeur* qui recèle des procédés d'écriture proches : l'éternel rival, si admiré de Liszt, s'était éteint le 17 octobre. Un dernier sursaut de l'oraison funèbre mène à une fin brutale et funeste.

À son installation à Weimar, Liszt se passionne pour la grande tradition de l'orgue allemand. Il fait l'acquisition d'un piano pédalier et, au cours de l'hiver 1850, cent ans après la mort d'un de ses illustres prédécesseurs dans la petite cité de Thuringe, Jean-Sébastien Bach, il compose la première de ses grandes pièces originales pour orgue : la *Fantaisie et Fugue sur le choral « Ad nos, ad salutarem undam »*. Toutefois, ce n'est pas au Cantor de Leipzig que Liszt emprunte le thème

principal de l'œuvre, mais au *Prophète* de Giacomo Meyerbeer, dont la création, en 1849, à l'Opéra de Paris, avait fait grand bruit ; Liszt s'était enflammé pour ce grand opéra où se fondaient foi, amour et histoire en une même intrigue. La *Fantaisie et Fugue* sera créée par un jeune virtuose, Alexander Winterberger, lors du concert inaugural du nouvel orgue Ladegast de la cathédrale de Merseburg – le *Prélude et Fugue sur le nom BACH*, composé pour l'occasion, n'étant pas achevé à temps. Liszt s'en montrera très satisfait : « ... un orgue magnifique (qui a coûté près de 10 000 thalers) et sur lequel ce morceau fait un effet prodigieux... ».

Malgré son allure de choral luthérien, le thème est une invention de Meyerbeer, qui le met au premier acte dans la bouche de trois anabaptistes. Liszt déploie tout d'abord une série de variations flamboyantes où diverses cellules issues du thème subissent toutes sortes de métamorphoses. La tension monte jusqu'au moment tant attendu où le thème est exposé, dans la section lente centrale, à distance de triton (*fa* dièse mineur) des deux volets extérieurs (en *ut* mineur). Le tempo s'accélère jusqu'à la fugue, *Allegretto con moto*, dont le sujet est une nouvelle métamorphose du choral. Comme souvent chez Liszt, la fugue tourne court, et le dernier volet est à bien des égards le pendant du premier, dont on retrouve plusieurs éléments. Un couronnement grandiose donne une brillante conclusion à cette partition sur laquelle Saint-Saëns, virtuose de l'orgue lui-même et admirateur fervent de Liszt, ne tarissait pas d'éloges.

Liszt démissionne en 1858 de son poste à Weimar. À partir de 1861, il vit à Rome, où il prendra les ordres mineurs en 1865. Dès 1862, une nouvelle visite au Vatican inspire l'*Évocation à la chapelle Sixtine*. Dans l'illustre bâtiment, il est saisi d'émotion à la pensée du jeune Mozart reconstituant de mémoire le célèbre *Miserere* d'Allegri, que les membres de la chapelle avaient l'interdiction de noter et de diffuser, sous peine d'excommunication. Liszt s'empare de ce thème éthéré pour le plier à son univers sauvage et tourmenté, et transforme sa claire modalité en un chromatisme que l'on qualifierait de wagnérien si l'on ne savait à quel point le maître de Bayreuth était redevable à l'harmonie de Liszt. Une succession de variations de plus en plus fiévreuses fait se rejoindre le *Miserere* d'Allegri et celui de Leonora, dans le *Trouvère* de Verdi – un air auquel Liszt a consacré, en 1859, l'une de ses plus belles paraphrases pour piano. Le flot est interrompu à deux reprises par une transcription fidèle du motet de Mozart *Ave verum corpus*, coin de ciel paradisiaque entraperçu dans la tempête.

La même fougue digne des *Études transcendantes* caractérise l'*Alleluia*, lui aussi de 1862. Liszt y utilise le thème passionné de sa cantate *Cantico del sol di San Francesco d'Assisi*, une pièce contemporaine qu'il transcrivit pour piano seul en 1881. Il publiera l'*Alleluia* complété de l'harmonisation d'une chanson de Jacques Arcadelt (vers 1507-1568), redécouverte et publiée quelques années plus tôt sous le titre d'*Ave Maria*.

Vexilla regis prodeunt [*Les étendards du Roi s'avancent*], de 1864, harmonise librement l'hymne grégorien homonyme, composée par Venance Fortunat, évêque de Poitiers, lorsque sa ville accueillit une relique de la Vraie Croix. Cette partition existe aussi dans une version orchestrale et l'on comprend pourquoi : les premiers versets sont illustrés par une musique de plus en plus

athlétique qui, partie d'un motif obsessionnel dans le registre grave, conquiert peu à peu tout le clavier. Selon la même dramaturgie, très lisztienne, que dans l'*Évocation* ou *Ad nos*, cet élan se brise soudain, sur le sixième verset : « *O crux ave, spes unica* » (« *Ô croix, salut, espoir unique* ») ; le traitement est canonique, comme dans le passage équivalent d'une autre pièce liée à la thématique de la croix, le *Via crucis* S. 583. La course folle reprend *in extremis*, culminant à l'Amen.

De 1869 à sa mort, Liszt partage son temps entre Budapest, Rome et Weimar. Le 6 août 1880, il achève *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* [Pour la fête de la transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ] ; cette page d'une rare introspection, passant progressivement de l'ombre à une lumière impalpable, ne sera publiée qu'en 1927. L'une des tâches principale qui occupe Liszt durant l'année 1883 est la mise au point et la publication du troisième et dernier cahier des *Années de pèlerinage*, fruit d'un vieil homme solitaire. La dernière pièce, *Sursum corda*, existait dès 1877 dans une première version ; cette exhortation à la foi (« *Élevez vos cœurs !* ») est une progression inéluctable, au gré d'une harmonie étonnante recourant même à des gammes par tons, vers l'affirmation finale.

Claire Delamarche

Piano pédalier Érard, Paris, 1853, E.971.3.1

Collection du Musée de la musique

Étendue du piano : 7 octaves ($la_1 - la_7$), 85 notes

Étendue du pédalier : 2 octaves et une quinte ($la_1 - mi_2$), 32 notes

Un jeu de 8 pieds porte l'étendue du pédalier jusqu'au mi_3 .

N° de série : 24598

Mécanique à double échappement ; cordes parallèles

Instrument restauré en 2009 par Maurice Rousteau

Ce piano à queue a la particularité d'avoir, comme un orgue, un clavier de pédales qui permet d'enrichir le jeu polyphonique de l'instrument. Le pédalier agit « en tirasse » sur les trente-deux notes les plus graves du clavier, la mise en jeu des pédales provoquant l'enfoncement des touches du clavier du piano par l'intermédiaire d'un dispositif mécanique.

Présenté pour la première fois par la maison Érard, en 1851, lors de l'Exposition universelle de Londres, le piano pédalier doit beaucoup à Franz Liszt qui, dès 1842, encourageait Pierre Érard à construire un piano de ce type. S'inspirant des clavecins et clavicornes à pédalier du XVIII^e siècle, cet instrument a connu un certain succès dans la seconde moitié du XIX^e siècle. S'il a été beaucoup joué par des organistes, le piano pédalier n'a pas été conçu comme un succédané de l'orgue. L'étendue comme la disposition du pédalier diffèrent de celui de l'orgue et demandent un apprentissage particulier. L'instrument a donné naissance à un répertoire original auquel ont contribué notamment Schumann, Boëly et Alkan.

Ce piano pédalier, qui appartient aux collections du Musée de la musique, a, dès 1853, été mis à la disposition du compositeur et pianiste virtuose Charles-Valentin Alkan qui le jouait régulièrement dans les salons d'Érard. L'instrument lui fut confié en 1873 et il le conserva jusqu'à sa mort en 1888.

Thierry Maniquet

Conservateur au Musée de la musique

Biographie du compositeur

Franz Liszt

Franz Liszt est né en Hongrie en 1811. Son père, Adam Liszt, musicien amateur talentueux, lui donne ses premières leçons. Liszt se révèle particulièrement précoce et, en quelques mois, maîtrise un large répertoire et démontre ses qualités d'improvisateur. À neuf ans, il se produit sur scène pour la première fois et attire l'attention de plusieurs nobles, dont le prince Esterházy, qui prennent financièrement en charge son éducation musicale. Parti pour Vienne, il suit l'enseignement de Czerny et Salieri. Ses concerts y font sensation. En 1823, il quitte Vienne pour Paris. Refusé au Conservatoire, il prend des cours avec Antoine Reicha et Ferdinando Paer. Il rencontre le facteur Sébastien Érard qui lui offre un piano de sept octaves muni du nouveau système à double échappement. Ses premières compositions comprennent un opéra, *Don Sancho* (1825), et son *Étude en douze exercices* (1826), base des futures *Études d'exécution transcendante*. Il fréquente les salons parisiens et lie connaissance avec Chopin et Berlioz, dont il transcrit la *Symphonie fantastique* pour piano. Il entend également Paganini qui lui fait forte impression et qui inspirera les six *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838-1840). Le scandale de sa liaison avec une femme mariée, Marie d'Agoult, le pousse à fuir la France pour la Suisse, puis Rome : de ces voyages sont nés les deux premiers volumes des *Années*

de pèlerinage. En 1839, il revient en Hongrie dont la musique populaire l'inspirera pour ses *Rhapsodies hongroises* (1851-1853). De 1839 à 1847, il donne environ un millier de concerts dans toute l'Europe. Liszt est novateur : il aborde tout le répertoire pour clavier, joue de mémoire et utilise le mot « récital » pour désigner ses concerts. Les années 1840-1850 marquent un tournant dans son approche de la technique de piano : mains alternées, glissando (*Totentanz*), notes répétées... En 1842, il est nommé *Kapellmeister* à Weimar. Commence alors une période riche : il crée la forme moderne du poème symphonique, dont *Les Préludes* est le plus célèbre exemple ; dans la *Sonate en si mineur* (1863), en un seul mouvement, il développe deux formes sonate simultanément ; la *Faust-Symphonie* (1854), quant à elle, révèle ses qualités d'orchestrateur. En décembre 1859, il quitte Weimar pour Rome. Sa vie personnelle mouvementée le pousse à se retirer pour deux ans dans un monastère : il reçoit les ordres mineurs en 1865. À cette période, il compose notamment *l'Évocation à la Chapelle Sixtine* et deux oratorios : *Die Legende von der heiligen Elizabeth* et *Christus*. À partir de 1869, il partage son temps entre Rome, Weimar et Budapest. Dans ses dernières compositions, plus sombres, il poursuit ses recherches harmoniques en inventant de nouveaux accords (étagements de quarts dans la *Mephisto-Walzer* n° 3, 1883). Il aborde la tonalité avec liberté, jusqu'à l'abandonner (*Nuages gris*, 1881), et prévoit sa dissolution

(*Bagatelle sans tonalité*, 1885). Après un dernier voyage en Angleterre, il revient à Weimar très affaibli et meurt pendant le festival de Bayreuth.

Biographies des interprètes

Olivier Latty

Olivier Latty est considéré comme l'un des organistes les plus marquants de sa génération. Après avoir commencé ses études musicales à Boulogne-sur-Mer, il entre dans la classe d'orgue de Gaston Litaize au Conservatoire National de Région (CNR) de Saint-Maur en 1978. Professeur d'orgue dès 1983 à l'Institut Catholique de Paris puis au CNR de Reims, il succède à son maître Gaston Litaize au CNR de Saint-Maur en 1990. En 1995, il est nommé professeur d'orgue au Conservatoire de Paris (CNSMDP) aux côtés de Michel Bouvard.

Titulaire du grand orgue de la Cathédrale de Meaux de 1981 à 1985, il est nommé par concours, à 23 ans, titulaire des prestigieuses grandes orgues de Notre-Dame de Paris, à la suite de Pierre Cochereau. Il partage toujours cette activité avec Philippe Lefebvre et Jean-Pierre Leguay. Olivier Latty mène une importante activité de concertiste. Il se veut l'ambassadeur de la musique française du XVII^e au XX^e siècle qu'il s'attache à faire vivre parallèlement à l'art de l'improvisation. Il porte aussi une prédilection particulière aux musiques de notre temps et a ainsi participé à la création d'œuvres de nombreux compositeurs contemporains, parmi lesquels Thierry

Escaich et Jean-Louis Florentz.

Sa discographie comporte aussi des œuvres de Bach, Mozart, Schumann, Widor, Vierne, Duruflé. Parmi les réalisations les plus récentes, on peut citer un disque de transcriptions, *Midnight at Notre-Dame* (Deutsche Grammophon), une monographie Franck (*In spiritum* – Deutsche Grammophon), le *Concerto* de Francis Poulenc et la *Toccata Festiva* de Samuel Barber avec l'orchestre de Philadelphie (Ondine), et la *Symphonie concertante* de Joseph Jongen avec l'orchestre de Liège (Cyprès).

Son action en faveur de l'orgue lui a permis de remporter le Prix de la Fondation Cino et Simone Del Duca de l'Institut de France en 2000. Il a également reçu, au Royaume-Uni, plusieurs « Fellowship Honoris Causa » (North and Midlands School of Music, Royal College of organists, National College of Music and Arts) ainsi qu'un Doctorat à l'Université McGill de Montréal en 2010. Lors d'un concert à New-York en avril 2009, l'American Guild of Organists lui a décerné le titre de « International performer of the year ».

Passionné par les instruments anciens, dont la pratique lui permet une approche stylistique plus rigoureuse des œuvres qu'il interprète, il entreprend, au cours de cette année Liszt, une recherche sur le répertoire pour piano pédalier, aidé en cela par le piano Érard 1853 appartenant aux collections du Musée de la musique. Il enregistrera prochainement sur cet instrument un programme Boëly, Alkan, Liszt et Schumann, à paraître chez Naïve en 2011.

Jos van Immerseel

Né à Anvers, Jos van Immerseel étudie le piano avec Eugène Traey, l'orgue avec Flor Peeters, le clavecin avec Kenneth Gilbert, le chant avec Lucie Frateur et la direction d'orchestre avec Daniel Sternefeld. En 1973, il remporte le premier concours de clavecin de Paris. Intéressé par une grande diversité de sujets, il étudie en autodidacte l'organologie, la rhétorique et l'histoire du piano-forte. Il donne des master-classes en Europe, aux États-Unis et au Japon, et il enseigne à la Schola Cantorum de Bâle, au Conservatoire National Supérieur de Paris, à l'Indiana University (Bloomington), au Kunitachi-College (Tokyo) et au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam. Jos van Immerseel mène également une activité de chef d'orchestre : il est invité à diriger l'Akademie für Alte Musik de Berlin, la Wiener Akademie, Tafelmusik Toronto, le Budapest Festival Orchestra et Musica Florea de Prague. Au fil des années, il se constitue une collection unique de claviers historiques dont il prend personnellement soin, qu'il joue en concert et avec lesquels il enregistre. Il a ainsi réalisé plus de cent enregistrements sur instruments anciens. En 1987, Jos van Immerseel crée son propre ensemble, Anima Eterna Brugge, dont la composition varie en fonction des projets, mais qui fait invariablement appel aux instruments historiques.