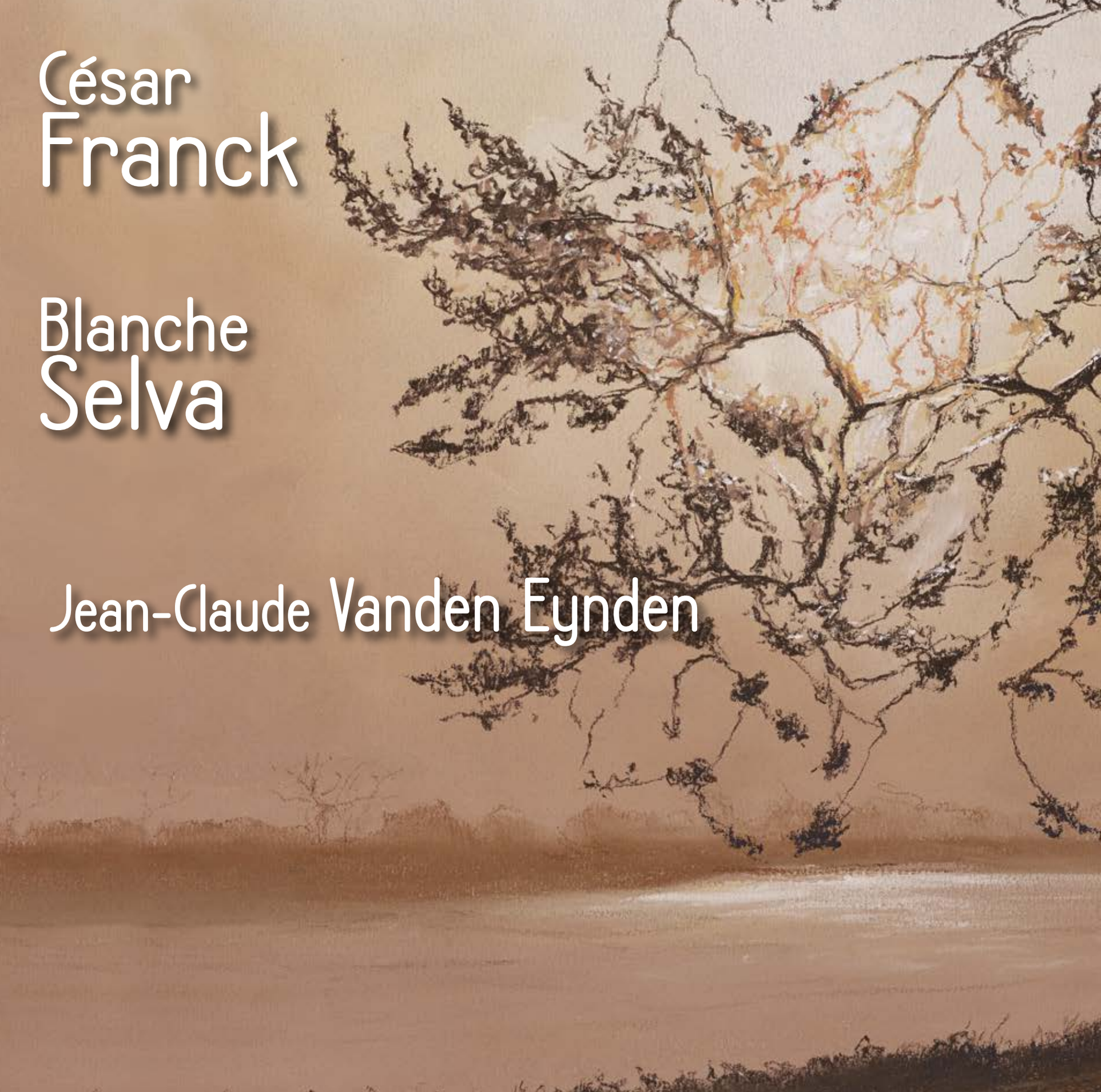

César
Franck
Blanche
Selva
Jean-Claude Vanden Eynden

Jean-Claude Vanden Eynden, piano

Blanche Selva

Transcription pour piano des 3 derniers Chorals pour orgue de César Franck

1. Choral I 12:33
2. Choral II 13:04
3. Choral III 12:20

César Franck

Prélude, choral et fugue pour piano FWV 21

4. Prélude : Moderato 05:12
5. Choral : Poco più lento 07:44
6. Fugue : Tempo I 08:16

Blanche Selva

7. Cloches au soleil 02:25
8. Paysage au soleil couchant 04:08

Enregistré du 15 au 17 mai 2023 à la Goillotte, Vosne-Romanée
Direction Artistique : Marc Levent
Prise de son : Alain Gandolfi
Montage : Marc Levent et Alain Gandolfi
Piano : Steinway modèle D, Bruno Prévalet (Prévalet Musique)
Pastel de couverture : Agnès Pormenté
Graphisme : Alain Gandolfi
Producteur : Eric Rouyer
Photos de Blanche Selva : Association Blanche Selva avec l'aimable autorisation de Guy Selva

Glorieuses injustices

« Avoir trouvé une belle harmonie lui suffisait à la joie d'un jour » confia Claude Debussy en évoquant César Franck. Pour sa part, Blanche Selva fut saluée pour la générosité de la palette de couleurs de son jeu, alliée à une remarquable liberté de la pensée musicale. En témoigne son interprétation, en 1928, du *Prélude, Choral et Fugue* de Franck.

César Franck et Blanche Selva furent ce que l'on nommait deux « bonnes âmes » tournées vers la Foi et le Beau, deux musiciens dont l'œuvre refermait au crépuscule du romantisme, une épopée sonore née avec la révolution beethovénienne. Deux personnalités qui possédaient cet étrange point commun d'avoir été simultanément dénigrées et admirées, sans qu'elles n'aient jamais chercher à justifier leur liberté créatrice. Elles n'en avaient ni le temps, ni l'envie.
César Franck et Blanche Selva firent partie de ce cénacle d'artistes qui accédèrent à la gloire sans l'avoir provoqué et en refusaient les privilèges. Ainsi, lorsque le tout jeune Francis Poulenc envoya une lettre à tous les élèves de César Franck prétextant une enquête sur l'illustre musicien alors qu'en réalité, il ne cherchait à obtenir qu'à bon compte les autographes de ces derniers, Blanche Selva répondit : « Mademoiselle Selva est trop occupée pour vous répondre elle-même. Mais elle estime qu'elle ne pense rien de César Franck : elle le "joue" ». Gentiment giflé, Poulenc en garda une amertume citronnée, saluant la géniale pianiste pour mieux enterrer la pédagogue "catastrophique" qu'elle aurait été…

Prix du Conservatoire de Paris à l'âge de 11 ans, sur scène deux ans plus tard, Blanche Selva fut la première à proposer en 1904, à Paris, l'intégrale de l'œuvre pour clavier de Jean-Sébastien Bach. Dix-sept récitals en tout dont la première audition, en France, des *Variations Goldberg* ! Durant sa vie, elle donna plus de

1500 concerts et parfois deux dans la même journée, puisant dans un répertoire prodigieux, recouvrant des pièces du 17e siècle à la création musicale. Elle fut l'apôtre de Vincent d'Indy avec lequel elle étudia la composition à la Schola Cantorum – celui-ci l'estimait comme la plus grande beethovénienne de son époque – mais aussi la fervente interprète de tout ce que la France comptait de compositeurs. Tous s'extasiaient devant ses capacités hors du commun à déchiffrer et sa compréhension immédiate des écritures les plus variées sans oublier une technique phénoménale (à l'âge de 16 ans, elle jouait *Islamey* de Balakirev, partition considérée comme l'un des sommets de la virtuosité).

Peu importait à Claude Debussy et Maurice Ravel qu'elle n'ait pas vu le jour dans un milieu musical titré, que son humeur fantasque et ses réparties naïves fleurant la généreuse campagne auvergnate en déroutent plus d'un. Devant tant de talents, les railleries deviennent, somme toute, enviables… Elle ne s'en laissait pas compter et écrivait avec rugosité ce qu'elle pensait de la partition à l'instant sur le pupitre : « J'écume de rage à travailler cette pesante sonate de Dukas […]. Je vais lui demander un rendez-vous pour lui jouer sa machine. J'aurais besoin de mon Derviche aux yeux noirs de diamants pour m'aider ce jour-là, car je ne sais ce que je vais faire entre une sonate que je déteste et un homme qui est si laid ! ». Son physique suscita les commentaires aussi pesants que les tentures des salons parisiens. Albéric Magnard la regardait avec envie jouer son *Quintette pour vents et piano* : « Confiez le piano, si c'est possible, au mastodonte auvergnat. Elle est dénuée de charme et de grâce, mais elle a de la vigueur, du style et de l'émotion. C'est beaucoup pour une pianeuse ». Les artistes n'ayant aucune raison de s'épargner davantage entre eux que le *vulgum pecus,* la morphologie imposante de l'artiste déliait les bouches raffinées qui trouvaient irrésistible d'affirmer que « cette Blanche valait bien deux rondes ».

L'œuvre de César Franck souffrait différemment d'autres injustices. Les Français, tout d'abord, s'approprièrent un peu rapidement ce musicien né à Liège, en Belgique. Son père, un commis d'agent de change n'eut qu'un désir : que son fils réussisse une carrière de pianiste virtuose. Il le devint. Eut-il pour autant accompli les vœux de son protecteur devenu, entretemps, son impresario ? Seconde injustice et non des moindres. Que connaissons-nous de l'œuvre du musicien ? Quelques partitions emblématiques à l'orchestre, en musique de chambre et au piano. : une poignée de chefs-d'œuvre qui ne représentent que cinq pour-cents de son catalogue ! Enfin, si César Franck ne réalisa pas une carrière internationale de virtuose et ne connut pas la notoriété à laquelle il pouvait prétendre, c'est en partie de son fait. De sa vie, on sera bien en peine de collecter quelques évènements propres à exciter le chroniqueur : une enfance pâle et soumise aux diktats d'un père, des amours ternes, une vie se refusant à tout agrément, à toute mondanité… Sa modestie fut à ce point "désespérante", qu'il refusait de commenter les critiques que l'on faisait de ses œuvres, s'étonnant même de l'intérêt que l'on portât à sa musique. Ne décrivit-il pas ses *Variations symphoniques* comme "cette petite chose" ? L'incompréhension, enfin, de quelques autres musiciens "officiels" et non des moindres créa le doute. Camille Saint-Saëns, définitivement fâché avec Franck : « Le mot progrès dénote quelque chose qui avance, et pour avancer, on doit abandonner certaines choses. La musique avance en laissant César Franck derrière elle ». Charles Gounod, moins inspiré encore : « La musique de Franck, c'est l'affirmation de l'incompétence poussée jusqu'au dogmatisme »…

Revenons à l'œuvre. « Mon orgue, c'est un orchestre ! » soutenait César Franck. N'aurait-il pas affirmé aussi que son piano était un orgue et par un syllogisme audacieux, que le piano de la seconde moitié du 19e siècle était devenu à son tour

et grâce au génie de Franz Liszt, un orchestre imaginaire ? Franck était un pianiste hors-pair, mais à l'imaginaire sonore et par conséquent au pianisme éloigné du compositeur des *Harmonies Poétiques et Religieuses*.
Le "piano-orgue-orchestre" de César Franck se refuse à la griserie de la virtuosité pour elle-même. Il associe dans un même geste, le souvenir d'une rigueur toute germanique avec un certain « esprit français », attentif à la clarté du chant et de la polyphonie, s'amusant d'une légèreté nullement antonyme de profondeur, mais de lourdeur.

« Architecte-poète » selon le bon mot de l'organiste Charles Tournemire, César Franck créa des formes musicales qui jouent entre la quête d'un parfait équilibre et la suggestion de l'improvisation. Le chiffre "3" représente cet équilibre idéal et il irrigue nombre d'œuvres d'un homme de foi qui ressent dans son âme et son cœur, la Sainte Trinité. L'hommage à Bach – en référence au *Prélude BWV 543* - nourrit sur le principe d'un développement cyclique, le *Prélude, Choral et Fugue* édité en 1884. Toutefois, le compositeur imagine dans un premier temps, une structure qui ne comporte que le prélude suivi de la fugue. Il avoua à Vincent d'Indy avoir ajouté le choral qui « laisserait planer l'esprit mélodique au-dessus de la partition ».
La tonalité narrative et tragique de si mineur - celle, par exemple, de l'unique *Sonate* de Liszt – colore une écriture qui multiplie les contrastes et jusqu'à l'oxymore, celui d'une "intimité grandiose" n'est pas le moins saisissant. Ajoutons à cela une "audace classique", à tous les sens du terme, comme une prière par nature intemporelle et qui ne cesse de s'élever, alternant caractère méditatif jusqu'aux silences troublants. La musique embrasse l'Humanité toute entière dans une démarche profondément romantique car elle associe les malheurs du

temps (la défaite de 1870) à la quête de la rédemption pour reprendre le titre et l'objet de l'oratorio *Poème-Symphonie Rédemption* de 1872.
Enfin, faut-il voir dans les arpèges du choral, un autre hommage adressé cette fois-ci à Richard Wagner, lorsque *Parsifal* - l'opéra est sous-titré "festival scénique sacré" - après avoir goûté au mal et au péché découvre, enfin, la quiétude de l'âme ? Au fond du clavier du piano, le souvenir du souffle de l'orgue soulève le cantabile modulant de la partie centrale et jusque dans le contrepoint sans cesse enrichi de la fugue conclusive à quatre voix. La virtuosité se déploie avec souplesse et l'immense fresque aux parties enchaînées achève son voyage débuté avec Bach puis Beethoven.

Le *Prélude, Choral et Fugue* fut créé le 25 janvier 1885 sous les doigts de sa dédicataire, la pianiste Marie Poitevin, autre grande figure féminine du piano, égérie de la Société nationale de musique.

L'influence du piano sur l'orgue et inversement traverse toute l'œuvre de Franck et ne put que fasciner Blanche Selva dénommée parfois, la « grande prétresse du franckisme ». Elle s'intéressa à la transcription pour piano d'œuvres pour orgue de Franck. Sept partitions furent concernées dont les *Trois Chorals* datés de 1890 et arrangés en 1910. Organiste à Sainte-Clotilde, entre autres, Franck composa ces pièces considérées comme son testament musical. Le titre, à nouveau, fait référence à l'univers luthérien : sobriété et complexité de l'écriture à la fois, maîtrise absolue de la forme et suggestion du moment improvisé. Dans un courrier à son éditeur, Franck mentionne l'audace de la création dans l'instant, soulignant qu'il faut jouer le premier opus avec « beaucoup de fantaisie ». La rigueur du cadre, l'acceptation des règles immuables de la forme dynamisent l'imaginaire du compositeur et de l'interprète préparant la registration. Une telle

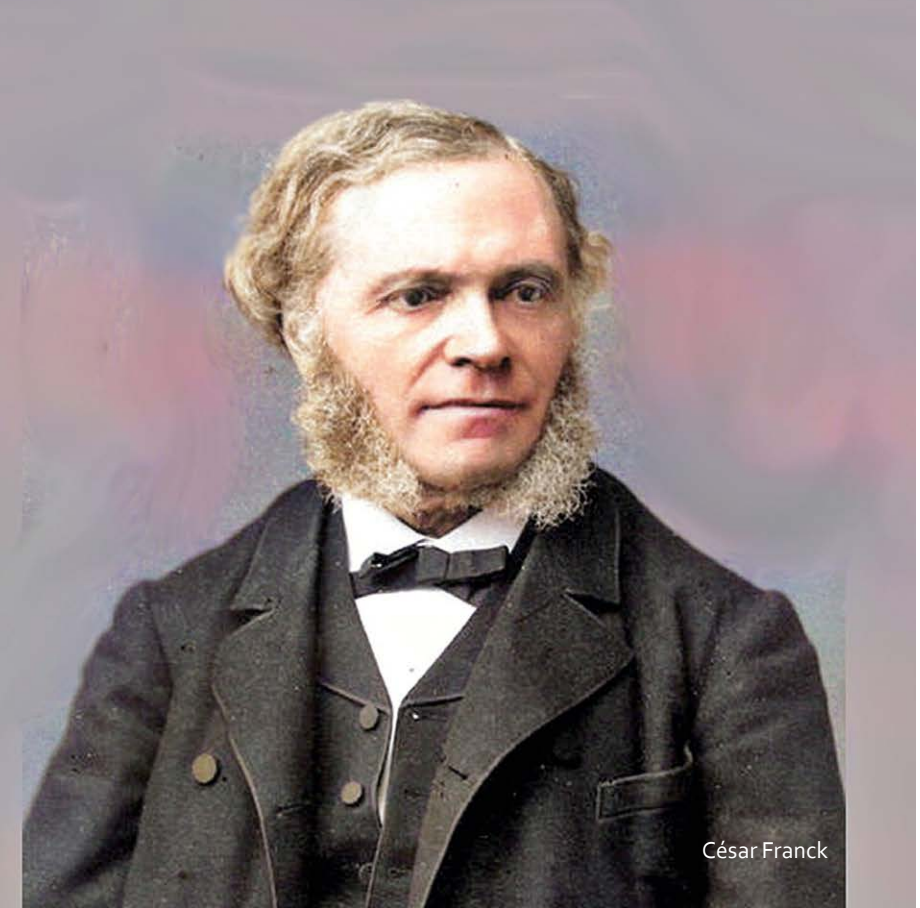
dualité fascina Blanche Selva dont l'élégance narrative du jeu ne pouvait qu'être en osmose avec la douceur contemplative du thème introductif du premier Choral, sorte de berceuse enfantine traitée sous forme de variations. Le piano tire la pièce vers les harmonies mouvantes de Gabriel Fauré. La mélodie française impose sa diction aux résonances de l'orgue de Cavaillé-Coll alors que la partition ne cesse de s'enrichir, avec une théâtralité virtuose, une technique toute lisztienne.
Le deuxième Choral au caractère sombre et mystérieux, intimiste dans les premières pages avant de devenir grandiose sinon héroïque est celui de l'évocation du *Dante* de Liszt. Sans les registres de l'orgue, l'austérité de la fugue s'inscrit dans une autre tradition, celle de Beethoven. Est-ce que Blanche Selva songe alors au caractère incantatoire et mystique des dernières sonates du viennois ? Liszt, à nouveau, s'impose dans le troisième Choral, le plus lié à l'ampleur de l'orgue symphonique, aux couleurs éclatantes et dans le souvenir de la *Fantaisie et fugue sur le choral « Ad nos salutarem undam »* de Liszt. Le délicat et complexe étagement des plans sonores, les glissements imperceptibles d'une harmonie imprévisible, tout convie l'auditeur à une apothéose que le piano restitue à pleine voix.

Durant les quelques moments de solitude que Blanche Selva se ménageait, entre des programmes de concerts sans fin et des demandes pressantes de nouveaux élèves, elle prit le temps de composer quelques pièces. Le catalogue est restreint - une trentaine de partitions tout au plus - faute de temps à consacrer à l'écriture. Certains manuscrits ont été perdus comme un oratorio achevé en 1939.
Les premières partitions datent de la Schola Cantorum où la musicienne suivit, dès 1902, l'enseignement de Vincent d'Indy. Quelques-unes de ses pièces sont à nouveau jouées comme les mélodies sur des poèmes de Francis Jammes.

Les deux morceaux relativement brefs, *Cloches au soleil* (1905) et *Paysage au soleil couchant* (1904) offrent deux témoignages attachants de l'art de Blanche Selva. *Cloches au soleil* recueille les éclats lumineux d'une musique toute évocatrice du mouvement d'une campagne en paix et pleine de vies innocentes, visions si souvent choyées sous les doigts d'Emmanuel Chabrier, et plus encore, de Déodat de Séverac. Les rythmes d'une danse paysanne marquent, toute autant, l'influence de l'écriture espagnole, des maîtres que Blanche Selva servit toute sa vie durant. La délicatesse de *Paysage au soleil couchant,* enfin, traduit dans une chaleur d'or et d'immobilité, les souvenirs qui, paresseusement, s'estompent à l'horizon. Existe-t-il plus belle image pour prendre congé ?

Stéphane Friédérich

Blanche Selva


César Franck

Glorious injustices

"The discovery of a beautiful harmony sufficed to provide a whole day's joy," confided Claude Debussy, referring to César Franck. For her part, Blanche Selva was hailed for the generosity of the palette of colours in her playing, combined with a remarkable freedom of musical thought. This is evidenced by her interpretation, in 1928, of Franck's *Prélude, Choral et Fugue*.
César Franck and Blanche Selva were what we used to call two "bonnes âmes" ("good souls") dedicated to Faith and Beauty, two musicians whose work, in the twilight of Romanticism, brought to a close an era of sound that began with the Beethovenian revolution. Two personalities who shared the strange trait of having been simultaneously denigrated and admired, without ever trying to justify their creative freedom. They had neither the time nor the desire.

César Franck and Blanche Selva were part of this cenacle of artists who rose to fame without having provoked it and refused its privileges. So when the very young Francis Poulenc sent a letter to all César Franck's pupils, claiming to be doing a survey of the illustrious musician when, in fact, he was only trying to obtain their autographs on the cheap, Blanche Selva replied: "Miss Selva is too busy to reply to you herself. But she believes that she thinks nothing of César Franck: rather, she 'plays' him". Gently slapped in the face, Poulenc retained a sour feeling regarding her, praising the genial pianist only to dismiss her as a 'catastrophic' teacher…

Blanche Selva, who won a prize at the Paris Conservatoire at the age of 11 and appeared on stage two years later, was the first to perform the complete piano works of Johann Sebastian Bach in Paris in 1904. Seventeen recitals in all, including the French premiere of the *Goldberg Variations*! During her lifetime, she

gave more than 1,500 concerts, sometimes two in the same day, drawing on a prodigious repertoire ranging from 17th-century pieces to new musical creations. She was an apostle of Vincent d'Indy, with whom she studied composition at the Schola Cantorum – he considered her to be the greatest Beethovenian of her time – but she was also a fervent interpreter of all the French composers. Everyone raved about her uncommon ability to decipher and her immediate understanding of the most diverse scripts, not to mention her phenomenal technical skills (at the age of 16, she played Balakirev's *Islamey*, a score considered to be one of the pinnacles of virtuosity).

It mattered little to Claude Debussy and Maurice Ravel that she had not been born into an established musical milieu, and that her whimsical temperament and naive remarks, reminiscent of the bountiful countryside of Auvergne, baffled many. In the face of so much talent, mockery becomes, after all, enviable... She did not let it count against her, and wrote down in rough tones what she thought of the score currently on the music stand: "I am foaming with rage at working on this ponderous Dukas sonata [...]. I'm going to ask him for an appointment to play him his piece. I'll need my diamond-black-eyed Dervish to help me that day, because I don't know what I'm going to do between a sonata I hate and a man who's so ugly! ».
Her looks drew comments as heavy as the drapery in the Paris salons. Albéric Magnard watched with envy as she played his *Quintet for Piano and Winds*: "Entrust the piano, if you can, to the behemoth from Auvergne. She is devoid of charm and grace, but she has vigour, style, and emotion. That's a lot for a pianist." Since artists have no reason to spare each other any more than the *vulgum pecus,* the artist's imposing morphology unleashed refined mouths that found it

irresistible to assert that "this Blanche was worth two rounds".

César Franck's work suffered, in a different way, from other injustices. First of all, the French quickly appropriated this musician born in Liège, Belgium. His father, a stockbroker's clerk, had only one desire: for his son to succeed in his career as a virtuoso pianist. And so he became one. But did he fulfil the wishes of his protector, who had meanwhile become his impresario? A second injustice and not the least. What do we know about the musician's work? A few emblematic orchestral, chamber music and piano scores: a handful of masterpieces that represent only five per cent of his catalogue! Finally, César Franck's failure to achieve an international career as a virtuoso and to achieve the fame he could have aspired to was partly his own doing. It would be hard to pinpoint any events in his life that would excite the chronicler: a drab childhood submissive to the dictates of a father, unremarkable love affairs, a life spent refusing to embrace any kind of pleasure or worldliness... His modesty was so "desperate" that he refused to comment on the criticisms made of his works, even being surprised at the interest shown in his music. Did he not describe his *Symphonic Variations* as "that little thing"? Finally, the incomprehension of some other "official" musicians (and not the least important among them) created doubt. Camille Saint-Saëns, definitively at odds with Franck: "The word progress denotes something that moves forward, and to move forward, you have to give up certain things. Music moves forward, leaving César Franck behind." Charles Gounod, even less inspired: "Franck's music is the affirmation of incompetence pushed to the point of dogmatism"...

Let's get back to his work. "My organ is an orchestra! " argued César Franck. Wouldn't he also have said that his piano was an organ and, by a bold syllogism, that the piano of the second half of the 19th century had, in turn, become

an imaginary orchestra, thanks to the genius of Franz Liszt? Franck was an outstanding pianist, but with a sound imagination and consequently a piano style far removed from that of the composer of *Harmonies Poétiques et Religieuses*.
César Franck's "piano-organ-orchestra" refuses to be intoxicated by virtuosity for its own sake. In the same gesture, he combines the memory of a Germanic rigour with a certain "French spirit", attentive to the clarity of the singing and polyphony, enjoying a lightness that is by no means antonymous with depth, but rather with heaviness.

An "architect-poet", in the words of the organist Charles Tournemire, César Franck created musical forms that strike a balance between the quest for perfect balance and the suggestion of improvisation. The number "3" represents this ideal balance, and it permeates many of the works of a man of faith who feels the Holy Trinity in his heart and soul. The tribute to Bach – in reference to *Prelude BWV 543* – feeds on the principle of a cyclical development, the *Prélude, Choral et Fugue* published in 1884. However, the composer initially imagined a structure that only included the prelude followed by the fugue. The number "3" represents this ideal balance, and it permeates many of the works of a man of faith who feels the Holy Trinity in his heart and soul.
The narrative and tragic key of B minor – that of Liszt's only *Sonata*, for example – colours a style that multiplies contrasts, even to the point of oxymoron, not least of which is that of a "grandiose intimacy". Add to that a "classical audacity", in every sense of the word, like a prayer that is timeless by nature and that never stops rising, alternating between a meditative character and troubling silences. The music embraces the whole of humanity in a profoundly romantic way, associating the misfortunes of the times (the defeat of 1870) with the quest for

redemption, to use the title and subject of the *Rédemption Poème-Symphonie* oratorio of 1872.
Finally, should we see in the arpeggios of the chorale another homage, this time to Richard Wagner, when *Parsifal* – the opera is subtitled "sacred scenic festival" – after having tasted evil and sin, finally discovers the tranquillity of the soul? In the background of the piano keyboard, the memory of the organ's breath lifts the modulating cantabile of the central part and into the constantly enriched counterpoint of the concluding four-part fugue. Virtuosity unfolds with suppleness, and the immense fresco of linked parts completes the journey it began with Bach and then Beethoven.

The *Prélude, Choral et Fugue* was premiered on 25 January 1885 by its dedicatee, the pianist Marie Poitevin, another great female figure of the piano, muse of the Société Nationale de Musique.

The influence of the piano on the organ and vice versa runs throughout Franck's work and could only fascinate Blanche Selva, sometimes referred to as the "great priestess of Frankism". She became interested in the transcription for piano of works for organ by Franck. Seven scores were involved, including the *Three Chorals* dated 1890 and arranged in 1910. An organist at Sainte-Clotilde, among other places, Franck composed these pieces, which are considered to be his musical testament. The title, once again, refers to the Lutheran world: sobriety and complexity of writing at the same time, absolute mastery of form and suggestion of the improvised moment. In a letter to his publisher, Franck mentions the audacity of creating in the moment, stressing that the first opus must be played with "a lot of imagination". The rigour of the framework and the acceptance of the immutable rules of the form stimulate the imagination

of the composer and the performer preparing the registration. Such a duality fascinated Blanche Selva, whose elegant narrative could only be at one with the contemplative gentleness of the opening theme of the first Chorale, a kind of child's lullaby expressed in the form of variations. The piano draws the piece towards the shifting harmonies of Gabriel Fauré. The French melody imposes its diction on the resonance of the Cavaillé-Coll organ, while the score is constantly enriched by virtuoso theatricality and a highly Lisztian technique.
The second Chorale, dark and mysterious in character, intimate in its opening pages before becoming grandiose if not heroic, is an evocation of Liszt's *Dante*. Without the registers of the organ, the austerity of the fugue is part of another tradition, that of Beethoven. Did Blanche Selva have in mind the incantatory and mystical character of the Viennese composer's last sonatas? Liszt once again comes to the fore in the third Chorale, the one most closely linked to the scale of the symphonic organ, with its dazzling colours and the memory of Liszt's *Fantasy and Fugue on the chorale "Ad nos salutarem undam"*. The delicate, complex layering of sound levels, the imperceptible shifts in unpredictable harmony, all invite the listener to a climax that the piano reproduces wholeheartedly.

During the few moments of solitude that Blanche Selva allowed herself, between endless concert programmes and the pressing demands of new students, she took the time to compose a few pieces. The catalogue is limited – around thirty scores at most – due to the lack of time available to devote herself to composition. Certain manuscripts were lost, including an oratorio completed in 1939.
The first scores date from the Schola Cantorum, where the musician was taught by Vincent d'Indy from 1902. Some of her pieces were once again performed, such as the melodies on poems by Francis Jammes.

Blanche Selva

The two relatively brief pieces, *Cloches au soleil* (1905) and *Paysage au soleil couchant* (1904), offer two engaging testimonies to Blanche Selva's art.
Cloches au soleil captures the luminous flashes of music that evoke the movement of a peaceful countryside full of innocent lives, visions so often cherished under the fingers of Emmanuel Chabrier, and, even more so, Déodat de Séverac. The rhythms of a peasant dance are just as marked by the influence of Spanish writing and the masters Blanche Selva served throughout her life. Lastly, the delicacy of *Paysage au soleil couchant* conveys the golden warmth and stillness of memories lazily fading away on the horizon. What better way to say goodbye?

Stéphane Friédérich

Jean-Claude Vanden Eynden

Jean-Claude Vanden Eynden n'a que 16 ans lorsqu'il est proclamé lauréat au Concours Musical international Reine Elisabeth de 1964. C'est l'un des plus jeunes lauréats jamais élu. Cette précieuse distinction marque le coup d'envoi d'une brillante carrière qui le mène dans les plus belles salles du monde et les festivals les plus réputés.

Soliste hors pair, il est acclamé de New York à Tokyo. Nombreux sont les orchestres symphoniqueset les orchestres de chambres qui l'invitent. Ainsi, très vite, Jean-Claude Vanden Eynden collabore avec des chefs prestigieux.

Il est également un merveilleux chambriste, admiré par ses pairs, qui joue avec des partenaires belges et internationaux de tout premier plan. Sensible, attentif et toujours à l'écoute des autres, ses concerts en musique de chambre sont un régal pour l'oreille et la vue.

Près d'un demi-siècle de carrière internationale a conforté ce pianiste d'exception dans son art et sa maîtrise. Son répertoire, vaste et impressionnant, comprend presque tous les grands concertos, un large éventail de pièces de musique de chambre et surtout, l'intégrale des oeuvres pour piano seul de Maurice Ravel.

Actuellement, il est professeur au Conservatoire royal de Bruxelles et à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. En 2004, il remanie l'école fondée en 1977 par son maître en Centre Musical Eduardo Del Pueyo, et en devient le directeur artistique, afin de combler le vide laissé par l'éducation et rassembler des jeunes de talent.

Jean-Claude Vanden Eynden est régulièrement appelé comme membre du jury du Concours Musical International Reine Elisabeth, ainsi qu'à d'autres concours internationaux et est président d'Honneur de la Fondation Chopin.

Domaine Bizot
DOMAINE DE LA
ROMANÉE-CONTI
LE
PALAIS
DES
DÉGUSTATEURS
Le Palais des Dégustateurs
lepalaisdesdegustateurs.com