

2004



MENTON 2004

55^E

FESTIVAL
DE MUSIQUE
DE MENTON

PARVIS SAINT-MICHEL

DU 31 JUILLET AU 28 AOÛT



André Böröcz était de ces précurseurs qui avaient pressenti avant d'autres l'intérêt d'ouvrir à un vaste public les richesses de la musique de chambre jusqu'alors réservées à des auditoires restreints.

Il installa le Festival de Musique de Menton dans un lieu magique, le parvis Saint-Michel, sur une piazzetta minérale ouverte sur la Méditerranée, dont il est désormais indissociable.

Augustin Dumay qui, depuis trois ans assume la Direction artistique du Festival, a bâti un très beau programme où se répondent des artistes confirmés, tels Emmanuel Krivine, Katia et Marielle Labèque, Stephen Kovacevich, des musiciens en pleine ascension comme Marc Coppey ou Maxime Vengerov, et des habitués de Menton, avec Fazil Say et Zoltan Kocsis. Mêlant ainsi ensembles de renom et solistes de talent, le 55^{ème} Festival de Menton renouvellera, cette année encore, l'émotion qu'il suscite depuis ses origines.

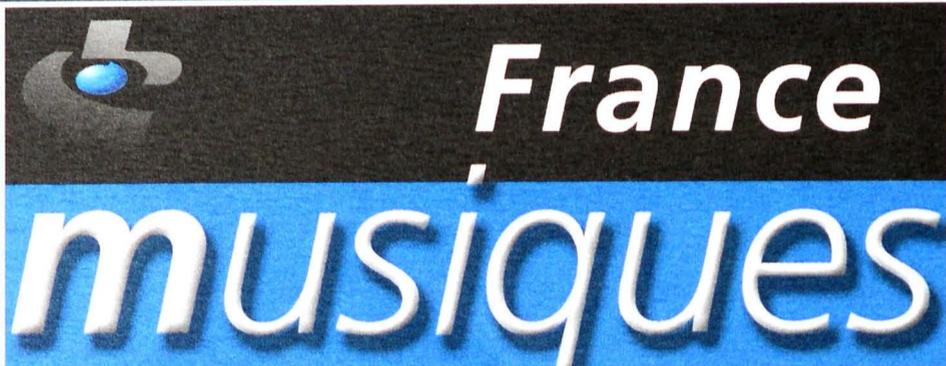
Reprenant une tradition ancienne, il propose, par ailleurs, des concerts de jeunes virtuoses à la chapelle des Pénitents-Blancs. Ainsi, en fin d'après-midi, à quelques pas du parvis, les grands maîtres de demain donneront libre cours à leur talent.

Le soutien renouvelé de Radio France, qui retransmettra les concerts sur les antennes de "France Musiques" et dans le monde entier à travers "l'Union Européenne de Radiodiffusion", renforcera au-delà de nos rivages la notoriété de cet événement si cher au cœur des Mentonnais.

Bienvenue à vous qui aimez la musique. Je vous invite à apprécier pleinement les instants de bonheur qu'elle seule sait offrir.

Jean-Claude Guibal

Député-Maire de Menton
Président de la Communauté de la Riviera française



PARTENAIRE DU

55^E FESTIVAL DE MENTON

91.7

EN DIRECT

LUNDI 16 AOÛT – 21H30 – PARVIS SAINT MICHEL

Aldo Ciccolini, piano

SCHUBERT : Sonate n°23 en si bémol majeur D960

MOUSSORGSKI : Tableaux d'une Exposition.

Tous les concerts sont enregistrés et seront diffusés ultérieurement sur France Musiques.

VOTRE PLUS GRANDE SALLE DE CONCERT EST UNE RADIO

France Musiques, une radio de Radio France

francemusiques.com

Parvis saint Michel... Basilique saint Michel... Chapelle des Pénitents blancs... autant de noms qui résonnent à nos oreilles et nous renvoient en écho la douceur de vivre de Menton.

Radio France et ses équipes sont heureuses d'être associées au Festival de Menton qui se déroule essentiellement en août.

Radio France s'associe à cette manifestation culturelle de grande qualité au-delà de la programmation sur ses antennes de ces moments musicaux privilégiés.

René Koering, Directeur de la musique a longuement travaillé avec Augustin Dumay et Xavier Prevost pour imaginer les programmes que vous allez découvrir.

Je tiens à souligner la participation d'interprètes toutes générations : de la Capella de Turchini à Saleem Addoud Ashkar, du jazz avec Brad Mehldau à Beethoven avec Stephen Kovacevich, pour ne citer que ces noms.

Je me félicite enfin que le concert d'ouverture ait été confié à ce tout nouvel ensemble de la Chambre Philharmonique.

Certain que vous passerez de délicieux moments à Menton lors de ces concerts, je souhaite que ce festival compte parmi les meilleurs souvenirs de votre été.

Jean-Paul Cluzel

Président Directeur Général de Radio France

musique
théâtre
danse
conte
cirque
chant

LES SOIRÉES
estivales

2004



CONSEIL GENERAL
DES ALPES-MARITIMES

*Demandez
le programme...*



PROGRAMME SUR www.cg06.fr

OU DISPONIBLE GRATUITEMENT DANS LES MAIRIES, LES SYNDICATS
D'INITIATIVE ET LES OFFICES DE TOURISME DES ALPES-MARITIMES.

RETROUVEZ LE JOURNAL DES SOIRÉES ESTIVALES
SUR FRANCE BLEU AZUR À 8H45 ET 17H45,
DU LUNDI 28 JUIN AU VENDREDI 25 AOÛT.



Les éditions 2002 et 2003 du Festival de Musique de Menton furent celles de la transition. La chaleureuse résonance du public, les réactions extrêmement positive du monde de la musique et de la presse internationale nous ont conforté dans la poursuite et l'ancrage de nos desseins artistiques, avec une conviction renouvelée.

Dans la perspective de ce développement, nous poursuivons notre collaboration avec les meilleures formations en accueillant cette année une nouvelle étoile parmi elles : la "Chambre Philharmonique" dirigée par Emmanuel Krivine ou l'Orchestre Royal de Chambre de Belgique ; nous enracinons la présence des ensembles baroques les plus recherchés avec La Cappella de' Turchini ; nous réaffirmons la place centrale de la musique de chambre et des grands récitals ainsi que la présence forte des artistes les plus représentatifs sur la scène internationale : Pinchas Zukerman, Maxim Vengerov, Zoltan Kocsis, Katia et Marielle Labèque, Jian Wang, Sandrine Piau, Barnabas Kelemen, Renaud et Gautier Capuçon, Emmanuel Krivine, Elena Bashkirova, le Quatuor Prazak, Aldo Ciccolini, Fazil Say et Stephen Kovacevich.

L'année de la Chine sera pour nous fêtée par le concert du 4 août avec le violoncelliste Jian Wang, son compatriote Long Yu un des jeunes chefs chinois incontournables, et la présence au programme du compositeur Hua Yanjun.

Au plus haut niveau de talent, l'œcuménisme existe entre différentes formes d'expressions musicales. Pour cette raison, nous serons heureux de mettre sur la scène du parvis Brad Mehldau, immense jazzman, fabuleux pianiste.

Enfin le festival 2004 verra la naissance de notre nouvelle série, "les Légendes de demain", autrement dit la venue à Menton de nouveaux grands talents internationaux émergents et alternatifs. Ainsi, le festival jouera son rôle de découvreur, mais également participera à créer les fondations de ce que sera le monde musical de demain.

Augustin Dumay

Directeur artistique
du Festival de Musique de Menton

**Sous le haut patronage
de
S.A.S.
Le Prince Souverain de Monaco**

COMITÉ D'HONNEUR

*Messieurs Salvatore Accardo, Maurice André, Michel Bavastro, la Princesse José de Bavière-Bourbon,
Madame Jacqueline Beytout, Madame Jacqueline Böröcz, Monsieur Pierre Capdevielle, Monsieur William B. Hemingway,
Madame Barbara Hendriks, Mrs Avilda Lees-Milne, Messieurs Paul-Marie Masson, Tony Mayer, M. Ribollet,
Madame Katia Ricciarelli, Monsieur Ruggero Raimondi, Père Seretto, Père Bernardi, Madame H. von Wangenheim.*

IN MEMORIAM

*S.A.S la Princesse Grace de Monaco, Claudio Arrau, S.A.R le Prince José de Bavière-Bourbon, Arturo Benedetti,
Alegria de Beracasa, Robert Bordaz, Robert Casadesus, Marc Chagall, Jean Cocteau, Daisy Fellowes, Annie Fischer,
Samson François, Arpad Gerecz, Wilhelm Kempff, Marcel Landowski, Marguerite Long, Nikita Magaloff, Yehudi Menuhin,
Michelangeli, Nathan Milstein, Karl Münchinger, Louis Nagel, Rudolf Serkin, Georges Solchany, Henryk Szeryng,
Jacques Thibaud, Paul Tortelier, K. Téréchkovitch, Sandor Vegh.*

Fondateur : André Böröcz † (1998)

COMITÉ DU FESTIVAL DE MENTON

Jean-Claude Guibal

Député-Maire de Menton

Président de la Communauté de la Riviera Française

Colette Giudicelli

Premier Adjoint au Maire, Vice-Présidente du Conseil Général

Luc Lanlo, *Adjoint au Maire, délégué à la culture*

Jacqueline Verdini, *Artiste Peintre*

DIRECTION ARTISTIQUE : Radio France - Augustin Dumay

ADMINISTRATEUR : Jean-Marie Tomasi

Avec le soutien :

de la Ville de Menton

du Conseil Général des Alpes Maritimes

du Conseil Régional Provence Alpes Côte d'Azur

de Radio France

SOMMAIRE

SAMEDI 31 JUILLET LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE Direction : Emmanuel Krivine	P. 12
DIMANCHE 1 ^{ER} AOÛT ZUKERMAN CHAMBER PLAYERS Violon : Pinchas Zuckerman	P. 16
MARDI 3 AOÛT ORCHESTRE ROYAL DE CHAMBRE DE WALLONIE Direction : Long Yu	P. 20
SAMEDI 7 AOÛT CAPPELLA DE TURCHINI Direction : Antonio Florio	P. 24
DIMANCHE 8 AOÛT MESSE DU FESTIVAL Cappella de' Turchini - Direction : Antonio Florio	P. 30
MARDI 10 AOÛT MAXIM VENGEROV (VIOLON) - FAZIL SAY (PIANO)	P. 32
JEUDI 12 AOÛT BARNABAS KELEMEN (VIOLON) - ZOLTAN KOCSIS (PIANO)	P. 36
LUNDI 16 AOÛT ALDO CICCOLINI (PIANO)	P. 40
JEUDI 19 AOÛT ANDREAS SCHMIDT (BARYTON) - RENAUD CAPUÇON (VIOLON) GAUTIER CAPUÇON (VIOLONCELLE) - PASCAL MORAGUES (CLARINETTE) HELENA BASHKIROVA (PIANO)	P. 44
LUNDI 23 AOÛT QUATUOR PRAZAK MARC COPPEY (VIOLONCELLE)	P. 48
MERCREDI 25 AOÛT STEPHEN KOVACEVICH (PIANO)	P. 52
SAMEDI 28 AOÛT KATIA & MARIELLE LABEQUE (PIANO)	P. 56



LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE

EMMANUEL KRIVINE

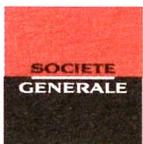
Souhaitant jouer ensemble en dépassant les manichéismes stylistiques, une quarantaine de musiciens issus de diverses formations européennes ont fait le pari de créer un nouvel orchestre. Ainsi est née la Chambre Philharmonique dont le répertoire s'étend de la musique classique et romantique à nos jours.

L'orchestre se distingue par la volonté des musiciens de choisir pour chaque langage les instruments appropriés afin de correspondre à l'esprit de l'œuvre. Tous les instruments utilisés sont d'époque ou des reproductions, préparés, réglés et accordés suivant les techniques et les traditions des périodes des œuvres interprétées.

Emmanuel Krivine, plébiscité par les musiciens, a accepté d'en être le chef principal dans la mesure où il partage avec eux les mêmes aspirations et la même conception de la musique. La Chambre Philharmonique s'est produite pour la première fois en public en janvier 2004 dans le cadre de la Folle Journée de Nantes. Suivront, pour la saison 2004-2005, cinq programmes différents. On retrouvera l'orchestre aux côtés de solistes tels qu'Andreas Staier, Emanuel Ax, Alain Planès, Sandrine Piau ou encore Véronique Gens. À l'occasion de cette première saison de concerts, La Chambre Philharmonique sera l'invitée de grandes salles (Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la Musique, Le Cargo à Grenoble...) et de festivals en France (Radio France et Montpellier, Festival de Menton, Octobre en Normandie...) avant de se produire à l'étranger dans les années à venir.

*Mécénat Musical Société Générale est le partenaire privilégié de la Chambre Philharmonique
La Chambre Philharmonique est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication*

MÉCÉNAT
MUSICAL



EMMANUEL KRIVINE - DIRECTION

SANDRINE PIAU - SOPRANO

**Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)**Symphonie n° 33 en si bémol majeur
KV 319*Allegro Assai**Andante moderato**Menuetto**Allegro Assai*

Comme tout père bienveillant, Leopold Mozart a sans doute promis à son fils que les voyages formeraient sa jeunesse. Il n'a pas menti : en sillonnant l'Europe dès sa plus tendre enfance, de Munich à Londres, de Paris à La Haye, de Bruxelles à Naples (tout cela avant sa quatorzième année !), le petit Salzbourgeois découvre un éventail de langues, d'architectures, de paysages et de styles musicaux qui, toute sa vie durant, va stimuler son incroyable variété d'inspiration. Et ce n'est peut-être pas un hasard si, pour les symphonies, les historiens s'accordent pour faire commencer le groupe "de la maturité" (n° 31 à 41) à la fin du dernier grand périple : celui qui, d'août 1777 à janvier 1779, mène Mozart et sa mère de Munich à Augsbourg, Mannheim et en France. Maria Anna décède à Paris le 3 juillet 1778, et c'est un jeune homme endetté et humilié qui, à la demande de son père, doit rentrer à Salzbourg. Endetté parce que, malgré les succès qui l'ont partout accueilli, malgré notamment le triomphe, au Concert Spirituel, de sa *Symphonie n° 31*, aucun des contrats attendus ne s'est concrétisé. Humilié parce qu'il retrouve à Salzbourg la cour du prince-archevêque Colloredo, dont il avait été congédié deux ans plus tôt – et dont il sera chassé à coup de pieds deux ans plus tard.

Le nouveau contrat du *Konzertmeister* Mozart précise qu'il doit jouer à l'église, à la cour et à la chapelle, former les enfants de chœur et composer la musique religieuse et profane requise. Tout cela "avec la plus grande assiduité". La destination de presque toutes les œuvres de cette époque (KV 334, 365, 364...) reste un mystère, et notamment celle des Symphonies n° 32 à 34. L'autographe de la deuxième est daté du 9 juillet 1779 ; l'absence de menuet (ajouté pour une reprise à Vienne), l'économie d'une partie de flûte et du couple trompettes/timbales et la présence à Salzbourg,

au même moment, de la troupe d'un certain Johann Heinrich Böhm ont fait penser plusieurs musicologues à une exécution lors d'une représentation théâtrale. La question concerne autant les historiens que les interprètes : l'effectif allait alors de pair avec le contexte institutionnel : on disposait de 7 violonistes en moyenne pour les concerts privés, de 12 à l'église, de 14 au théâtre, de 19 au concert...

Quoi qu'il en soit, le théâtre est au cœur de la partition. Si l'on considérait l'*Allegro assai* initial isolément des autres, on pourrait même le prendre pour une élégante ouverture – la question a également été souvent posée pour la brève *Symphonie n° 32*. Dans les ouvertures, contrairement à l'usage des premiers allegros de symphonies, la section centrale ne développe pas une partie du matériel exposé en première partie, mais une idée nouvelle : c'est exactement ce que fait Mozart dans le premier mouvement de la 33°. Autre surprise, l'idée nouvelle, énoncée subrepticement, comme si de rien n'était, puis en pleine lumière, est la même que celle qui, neuf ans plus tard, transposée en *do* majeur (*do-ré-fa-mi*, en valeurs longues et régulières), servira de sujet au magistral finale fugué de la symphonie "*Jupiter*" ! La fin de la coda joue, comme sur scène, d'un habile effet de clair-obscur avant une conclusion pianissimo... et un rideau imaginaire se lève pour découvrir une scène d'intérieur. *Andante* à 2/4, intime, chambriste dans son orchestration – le dialogue serein des cordes est tout juste ponctué par les vents, parfois coloré par de discrètes tenues des hautbois. Le finale évoque plus encore le théâtre, tarentelle endiablée où s'entrecroisent rien moins que cinq thèmes, comme autant de personnages, aristocratiques, champêtres, héroïques ou goguenards : on se croirait déjà dans *Don Giovanni* (1787), au cœur de la trépidante scène de bal (elle aussi à 12/8, elle aussi en si bémol).

G. N.

**Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)**"Ah se in ciel, benigne stelle"
KV 538

"Ah, lo previdi" KV 272

"Ruhe Sanft, Mein Holdes Leben"
(extrait de Zaide) KV 344

Dès le plus jeune âge, Mozart a appris comment saisir les "passions" conventionnelles du théâtre métastasien (fureur, tendresse, résignation, détermination héroïque...). En 1768, il a douze ans, et déjà son père lui fait fièrement : "prendre n'importe quel volume des œuvres de Metastasio, ouvrir et lire au hasard et choisir la première aria qui tombait entre ses mains. Sans hésiter, en présence de plusieurs personnes de qualité, avec une étonnante rapidité, Wolfgang en écrit la musique, avec de nombreux instruments". Dix ans plus tard, il peut s'enorgueillir de tailler des œuvres qui épousent "aussi parfaitement les mesures des chanteurs qu'un habit bien coupé". Il offre ainsi à certains des airs dits "de concert"

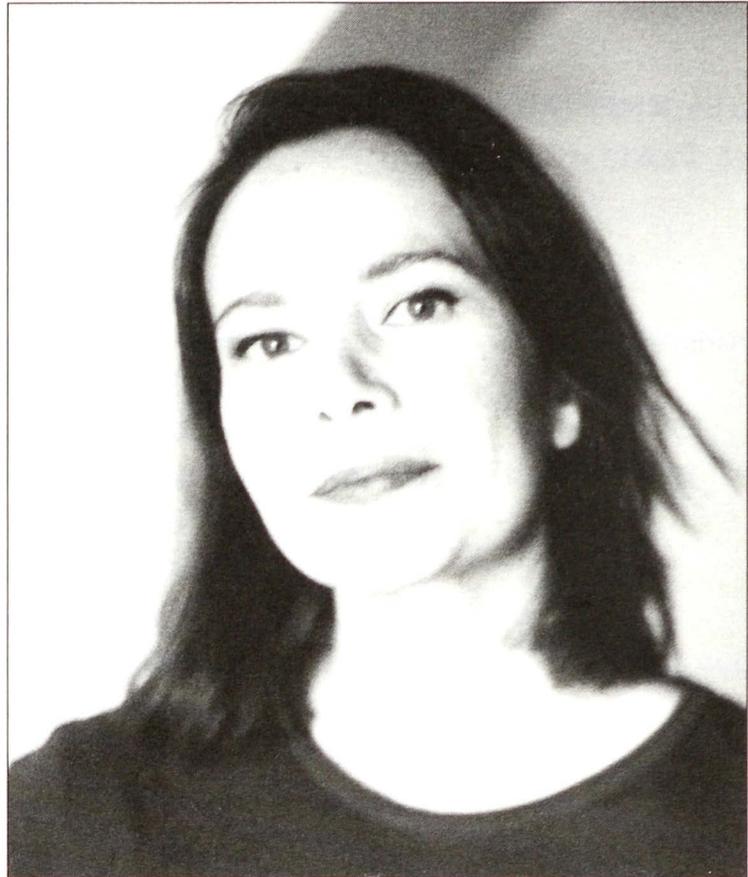
- car, bien qu'écrits sur des extraits de livrets d'opéras, ils sont destinés à être joués isolément.

C'est le cas de la scène "*Ah, lo previdi*", composée pour la cantatrice Josepha Duschek sur un extrait de *l'Andromeda* de Cigna-Santi. Plusieurs lettres nous révèlent que Mozart tenait en haute estime cette page d'août 1777. Et pour cause ! En douze minutes, il condense un précis de théâtre en musique : les couleurs de l'orchestre, les brusques ruptures de tempos, les harmonies parfois audacieuses, et, bien sûr, la voix, épousent la moindre inflexion du sentiment d'Andromède (Persée, qui l'avait soustraite au déjeuner d'un monstre marin, vient de se donner la mort : Andromède délire, partagée entre accablement, reproches furieux



EMMANUEL KRIVINE

D'origine russe par son père et polonaise par sa mère, Emmanuel Krivine s'enthousiasme très jeune pour l'orgue et la musique symphonique. C'est pourtant comme violoniste qu'il débute : premier prix du conservatoire de Paris à 16 ans, pensionnaire de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth, il étudie avec H.Szeryng et Y.Menuhin et s'impose dans les concours les plus renommés. En 1965, sa rencontre avec K.Böhm à Salzburg donne un tournant décisif à sa carrière, délaissant peu à peu l'archet pour la baguette. Chef invité permanent du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France de 1976 à 1983, il occupe ensuite le poste de Directeur Musical de l'Orchestre National de Lyon de 1987 à 2000 comme celui de l'Orchestre Français des Jeunes durant 7 ans, formation dans laquelle il revient de 2001 au printemps 2004. Parallèlement, il multiplie les concerts et les tournées avec les meilleures formations dont : le Berliner Philharmoniker, le Concertgebouw d'Amsterdam, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre National de France, le Chamber Orchestra of Europe, NHK Tokyo, le Yomiuri Symphony Orchestra, les orchestres de Boston, Cleveland, Philadelphie, Los Angeles, Montreal et les orchestres symphoniques de Sydney et Melbourne. Durant la saison 2003-2004, s'ajouteront à ces formations prestigieuses le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et, aux Etats-Unis, les orchestres de Houston, Saint Paul Chamber, Minneapolis, Cincinnati, Dallas, Atlanta et Toronto. C'est avec enthousiasme qu'Emmanuel Krivine a accepté d'être le chef principal de la Chambre Philharmonique créée par un groupe de musiciens venant des quatre coins d'Europe. Ensemble, ils se consacrent à la découverte et à l'interprétation d'un répertoire classique et romantique jusqu'à nos jours, choisissant les instruments appropriés à l'œuvre et son époque. Au mois de février, ils furent les invités des Folles Journées de Nantes et seront en tournée en France à l'automne prochain, puis en février 2005.



SANDRINE PIAU

Formée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle obtient de nombreux prix (1^{er} Prix de Musique de Chambre et d'Interprétation de Musique Vocale Ancienne, ainsi qu'un prix de harpe), Sandrine Piau complète sa formation au Studio Versailles-Opéra auprès de Rachel Yakar et de René Jacobs. Très rapidement, elle est remarquée par des chefs tels que Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken, Jean-Claude Malgoire, William Christie, Paul Mac Creesh, Ton Koopman, Michel Corboz, Louis Langrée... avec lesquels elle collabore régulièrement, depuis. Après avoir acquis une grande notoriété dans le domaine de la musique baroque, elle s'ouvre au répertoire classique avec bonheur. Son large répertoire inclut en effet des rôles tels que Pamina dans *Die Zauberflöte* de Mozart, Lucia dans *Le Viol de Lucrece* de Britten, Amor/Drusilla dans *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, Zerbinetta dans *Ariadne auf Naxos* de Strauss... On la retrouve récemment dans le rôle titre d'*Arianna* de Händel à Halle, Beaune et Vienne. Hero dans *Béatrice et Bénédict* de Bizet au Teatro Communale à Bologne ainsi qu'*Asteria* dans *Tamerlano* de Haendel à Drottningholm. Par ailleurs, elle se produit également en récital avec les pianistes Jos Van Immerseel (Festival de Saintes, Brugges), Claude Lavoix (Théâtre de Rennes), Roberto Negri (Scala de Milan) et David Selig (Bibliothèque Nationale de Paris). Ses enregistrements sont nombreux, de Mendelssohn à Rameau, de Haendel à Mozart... Sandrine Piau a signé un contrat d'exclusivité avec la maison de disque Naïve. Elle vient d'enregistrer son nouveau disque, dont la sortie est prévue en octobre prochain. Cet album sera consacré à des airs d'Opéras de Haendel : un programme qui permet de retrouver le célèbre air de Cleopatra dans *Giulio Cesare* ainsi que des airs plus rares d'Orlando, Radamisto, Faramando, Scipione ou le sublime air d'Alceste, avec violoncelle, dans *Arianna*. Elle est accompagnée par son complice Christophe Rousset, à la tête des Talens Lyriques.

EMMANUEL KRIVINE - DIRECTION

SANDRINE PIAU - SOPRANO

**Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)**

"Ah se in ciel, benigne stelle"

KV 538

"Ah, lo previdi" KV 272

"Ruhe Sanft, Mein Holdes Leben"

(extrait de Zaide) KV 344

à Eristhée, tendresse morbide et, *in extremis*, frénésie suicidaire). Au même mois d'août 1777, Mozart se sent frustré à Salzbourg et sollicite un congé du prince-archevêque Colloredo. Il ne l'obtiendra pas mais sera... congédié. Débute alors un grand périple européen qui le mène d'abord à Mannheim, chez la famille Weber. Le jeune homme tombe éperdument amoureux d'une des quatre filles de la maison, Aloisia - dix-huit ans à peine, et déjà une voix de rêve. Il lui propose de chanter "Ah, lo previdi" et lui prodigue des conseils aujourd'hui précieux "Je vous recommande surtout l'expression [...] réfléchissez bien au sens et à la force des paroles [...] placez-vous sérieusement dans l'état et la situation d'Andromède, et imaginez que vous ne faites qu'un avec elle".

Dix ans plus tard, il retrouve à Prague son amie Josepha Dushek ; il loge chez elle, dans la célèbre villa Bertramka et lui offre une pièce assez proche de "Ah lo previdi", "Bella mia fiamma - Resta, o cara".

Mais revenons en 1779, au retour du voyage en Europe

et du séjour chez les Weber. Mozart décide alors de travailler à un opéra en allemand, sur un livret de Johann Andreas Schachtner (un musicien attaché à la cour de Vienne). Ils choisissent un sujet "turc" : des Européens, qui ont fait naufrage dans un pays musulman sont réduits en esclavage... puis découvrent que le sultan exerce en réalité un pouvoir plus "éclairé" que les monarques européens. Dans la scène III, Zaide, l'esclave européenne dont est follement épris le sultan, dépose un portrait d'elle sur la poitrine endormie du beau Gomatz, également esclave. Judicieuse entreprise : après avoir été caressé pendant son sommeil par le sublime "Ruhe Sanft" de Zaide ("Dors en paix, gracieuse créature, dors jusqu'à ce que le bonheur te réveille ; voilà mon portrait que je donne, regarde comme il te sourit aimablement"). Gomatz ouvre les yeux et s'émerveille du portrait. Alors ? Alors quand il voit Zaide si pure, si candide, si tendre, il en tombe immédiatement amoureux.

G. N.

**Franz Schubert
(1797-1828)**Symphonie n° 5 en si bémol majeur
D 485

Allegro

Andante con moto

Menuetto. Allegro molto - Trio

Allegro vivace

Fin 1816, Schubert, âgé de dix-neuf ans, tient la partie d'alto lors de la création de sa cinquième symphonie. Non pas au sein d'un ensemble prestigieux, mais dans la modeste association de musiciens amateurs qui se réunit au Schottenhof de Vienne. C'est l'ensemble qui a créé la *Symphonie "tragique"* un an plus tôt, et qui créera la 6^e en 1818. Si l'on ajoute à cela que ses trois dernières symphonies ne seront pas jouées en public de son vivant, que les premières ont été composées pour un orchestre d'étudiants, on peut raisonnablement penser que Schubert n'a jamais eu l'occasion d'entendre une de ses œuvres orchestrales jouée correctement !

Heureusement ces contingences n'ont jamais freiné son imagination ; pour la 5^e, elles semblent même avoir favorisé une éloquence directe, immédiate, plus proche de l'esprit de la musique de chambre que des exigences des symphonies "de concert" du dernier Haydn ou de Beethoven. On a parfois suggéré que l'ensemble du Schottenhof est à l'origine de l'orchestre sans clarinettes, trompettes ni timbales de la 5^e. Mais cette hypothèse n'explique pas pourquoi la 4^e et la 6^e recourent à ces instruments - d'autant que Schubert aurait pu les ajouter à l'occasion d'une révision. Il est plus probable que cet effectif reflète la vénération qu'il voue alors à Mozart, dont il joue les symphonies au Schottenhof, et la musique de chambre lors de séances familiales. Il s'imprègne alors de sa musique au point d'en devenir prisonnier. Le *Quatuor*

ENTRACTE

en *mi majeur* D 353, par exemple, semble se couler dans une construction de son aîné, la structure rythmique de son *Andante* est calquée sur celui de la *Symphonie KV 543*, le deuxième thème du premier mouvement cite quasiment une idée de la *Symphonie KV 550*. Juste après ce quatuor, Schubert s'attelle à la 5^e. Sa vénération se manifeste dès les premières mesures de l'*Allegro* : sur l'exemple du début de la KV 550, Schubert veut "prendre la parole" sans passer par l'habituel unisson d'orchestre. Mais ici, il n'imite plus, il cherche une réponse personnelle à cette question commune. Réponse à la fois simple et géniale : il place en exergue du fringant premier thème une formule que l'on attendrait plutôt à l'entrée du développement (on l'y retrouvera d'ailleurs), quatre mesures de "tremplin" faites d'une tenue des vents et d'un trait de violons.

L'*Andante* (en *mi bémol* et à 6/8 exactement comme son homologue de la KV 550) explore des modulations savantes, parfois enharmoniques... qui peuvent faire penser à l'*Andante* de la KV 543, mais en moins savant, en plus généreux et lyrique ! Dans le thème du menuet (en *sol mineur*...) se combinent ceux du menuet et du finale de la KV 550 ; mais l'aplomb presque naïf du mouvement, tout comme le ländler joué en guise de Trio et les détails d'instrumentation, ne doivent rien à Mozart. Ici et dans le piquant finale, son modèle permet à Schubert de trouver confiance, de prendre congé dans un même souffle du XVIII^e siècle et de l'adolescence.

G. N.



PINCHAS ZUKERMAN & ZUKERMAN CHAMBER PLAYERS

Tout au long de sa déjà longue carrière, Pinchas Zukerman a inspiré plusieurs générations de jeunes musiciens. Ses efforts continuels pour dénicher et motiver ses jeunes confrères l'ont amené à former avec quatre "protégés" du National Arts Centre Orchestra le "Zukerman Chamber Players".

En été 2003, l'ensemble, autrefois connu sous le nom de Nac Chamber Players s'est produit aux festivals de Ravinia, de Verbier, du Schleswig-Holstein, de Tivoli (Danemark) et de Musica Mundi (Belgique). Dès l'été 2004, le Quintette sera à nouveau invité dans la plupart de ces festivals et se produira également aux Proms de Londres au Concertgebouw d'Amsterdam au Festival de Radio France et de Montpellier et au 55^{ème} Festival de Musique de Menton. Pinchas Zukerman entame sa cinquième saison en tant que directeur musical du National Arts Centre Orchestra. En novembre dernier, il dirige cet ensemble au cours d'une tournée triomphale aux Etats-Unis et au Mexique. Durant la saison 2003-2004 il a également dirigé l'Orchestre Symphonique de Chicago, Pittsburgh et s'est produit en concert avec le New York Philharmonic, l'Orchestre Symphonique d'Atlanta et l'Orchestre Philharmonie d'Israël.

Ne à Tel Aviv en 1948, **Pinchas Zukerman** a commencé à étudier à l'âge huit avec Ilona Feher. Guidé et conseillé par Isaac Stern et Pablo Casals, avec l'aide des Fondations Américaine et Israélienne "Helena Rubenstein", il est arrivé aux États Unis en 1962 pour étudier avec Ivan Galamian à la Juilliard School. En 1967 il gagne le premier prix du 25^{ème} Concours Leventritt, qui lui permet de commencer sa carrière de soliste. En octobre 2002, il reçoit le premier "Isaac Stern Awards" au cours du gala National Arts Awards à New York.

Sa discographie comprend plus de 100 titres.

La jeune violoniste **Jessica Linnebach** a commencé sa carrière à l'âge de 7 ans. Depuis ses débuts, Jessica a joué avec les principaux orchestres des États Unis et du Canada : Philadelphie, Montréal, Toronto, Ottawa, Edmonton, Calgary et Vancouver. En 2000, elle accompagne le National Arts Center Orchestra, sous la direction de Pinchas Zukerman dans sa tournée historique au Moyen-Orient et en Europe. Elle a intégré cet orchestre au début de la saison 2003-04. **L'altiste Jethro Marks** a commencé sa carrière dans des ensembles de musique de chambre aux États-Unis, en Europe et au Canada et s'est produit avec d'autres musiciens dans de nombreux festivals: Ravinia, Santa Fe et le festival d'été Zukerman. Le public new yorkais l'a découvert récemment sur la scène du Carnegie Hall et du Alice Tully Hall, avec des artistes américains et européens. **Donnie Deacon**, violoniste et altiste a rejoint le National Arts Center Orchestra en septembre 2001, la semaine de son 22^{ème} anniversaire. Au paravant, en tant que soliste, Donnie Deacon s'est produite avec le Royal Scottish National Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre du Curtis Institute of Music etc... **La canadienne Amanda Forsyth** est considéré comme l'une des violoncellistes les plus dynamiques d'Amérique du Nord. La richesse intense de sa tonalité, sa technique remarquable, et de son exceptionnelle musicalité ont fasciné le public et les critiques. En 1999, Amanda Forsyth est devenue violoncelliste principal du National Arts Centre Orchestra, avec lequel elle joue régulièrement comme soliste et dans des ensembles de musique de chambre.

PINCHAS ZUKERMAN - VIOLON

JESSICA LINNEBACH - VIOLON

JETHRO MARKS - ALTO

DONNIE DEACON - ALTO

AMANDA FORSYTH - VIOLONCELLE

**Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)**Quintette à cordes en sol mineur
KV 516*Allegro**Menuetto. Allegretto**Adagio ma non troppo**Adagio**Allegro*

En février 1787, juste après les représentations triomphales des *Noces de Figaro* à Prague, Mozart rentre à Vienne et travaille sur un nouvel opéra, *Don Giovanni*. Il interrompt souvent son labeur, pour écrire un sombre *Rondo en la mineur KV 511* (achevé le 11 mars), deux airs de concerts (19 et 23 mars), le *Quintette en ut majeur KV 515* (19 avril) et celui en sol mineur (16 mai), la *Plaisanterie musicale KV 522* (14 juin), la célèbre *Petite musique de nuit* (10 août), la *Sonate pour piano et violon KV 526* (24 août)... sans oublier six lieder et un mouvement de quintette inachevé ! Chacune de ces "pauses", dont la régularité signale peut-être l'avancée parallèle du travail de Da Ponte sur le livret, semble un miroir où se reflètent les caractères et les passions qui se heurteront, le 29 octobre, sur la scène du Théâtre national de Prague. Nouveau triomphe.

Dans le *Quintette en sol mineur*, l'une des partitions les plus sombres de Mozart, se reflète aussi l'angoisse d'un fils qui sait la santé de son père très mauvaise. Il lui écrit le 4 avril : "Je n'ai sûrement pas besoin de vous dire comment il me tarde de recevoir des nouvelles réconfortantes de vous, ce que j'espère certainement – quoique j'aie pris l'habitude de toujours m'imaginer le pire. Comme la mort (pour être précis) est le véritable but de notre vie, je me suis familiarisé avec elle ces dernières années, et elle ne m'effraie plus ; au contraire, elle renferme beaucoup de calme et de réconfort" (ce sera sa dernière lettre à Leopold, qui décède le 28 mai). Ce réconfort, on peut l'entendre dans le *Quintette en do*, exactement contemporain de la lettre. Mais on le cherche en vain dans celui en sol mineur : il s'est transformé en fébrilité anxieuse, parfois en panique, en violence.

Mozart sait que les éditeurs ne seront pas facilement preneurs d'une écriture aussi exigeante pour la mise en place (la musique de chambre est souvent jouée avec un minimum de répétition) et la technique instrumentale (les deux altos, notamment, sont beaucoup plus exposés que dans les parties habituelles de "remplissage"). L'année précédente, Hoffmeister l'a d'ailleurs prié de ne pas honorer le contrat prévoyant trois quatuors avec piano : les mélomanes jugèrent le premier (KV 478) trop difficile, et les ventes furent très mauvaises ! Alors, il propose le quintette "en vente directe", par souscription. Mais le public se méfie à cette époque du "penchant très net de Mozart pour ce qui est difficile et insolite" (Cramer), de ses "artifices débordants et incessants, qui ne sont pas du goût de tous" (Dittersdorf)

; malgré plusieurs prolongations de la souscription, les réponses ne seront pas assez nombreuses.

Les Viennois ont peut-être eu raison. Car cet absolu chef-d'œuvre les aurait à coup sûr déconcertés. Déconcertés quand Mozart joue avec nos attentes, les provoque et les déçoit pour que jamais la tension ne se relâche. Un exemple parmi vingt : dans l'*Allegro* initial, on "voit" arriver le second thème, en toute logique au ton relatif majeur, mais un virage abrupt le ramène à la tonique... Et quand le deuxième thème est repris, à la fin de l'exposition, au ton relatif, c'est dans une forme modulante, plus complexe, plus agitée. Au moment où la tension devrait s'atténuer, elle redouble ! Déconcerté, aussi, par la densité du dialogue : Mozart a choisi l'effectif du quintette pour la complexité de textures qu'il permet, en opposant deux quatuors ou deux trios (le contraste violons I et II + alto / altos I et II + violoncelle est "mis en scène" dès les premières mesures), en jouant de tutti presque symphoniques, en faisant dialoguer le premier violon et le violoncelle (auquel le second alto confère une grande autonomie), en fragmentant le discours entre les cinq musiciens dans le mystérieux *Adagio ma non troppo* (entièrement joué avec sourdines). Déconcerté par les glissements harmoniques de l'*Adagio*, et plus encore par le *Menuet* : ce mouvement où l'on attendrait une pause anodine est d'emblée cruel, avec son thème hérissé d'accords dissonants, déchirés *forte* par les archets... sur des temps faibles ! "Aller plus loin que ce début aurait été détruire le langage musical de l'époque" (Charles Rosen).

Dans une partition aussi ténébreuse, la finale est un vrai problème : comment résoudre les tensions qui ont précédé sans compromettre l'esprit de l'œuvre. Mozart a d'abord l'idée d'un autre mouvement en sol mineur (huit mesures d'esquisses, à 6/8, sont conservées). Puis il opte pour une solution en deux temps : une introduction *Adagio* où semblent se condenser au ralenti la charge émotionnelle des mouvements précédents (rythme sanglotant des voix intérieures, appoggiatures équivalant à de véritables soupirs, dissonances rudes, *parlando* insistant sur une seule note, progressions chromatiques incessantes...) ouvre sur un *Allegro* en sol majeur. Si le propos n'est pas aussi radical que dans la finale en sol mineur de la *Symphonie KV 550* (1788), il est aussi éloquent : la perception du tragique à laquelle quatre mouvements nous ont familiarisés, nous laisse discerner, sous les pieds engageants des danseurs, les abîmes qui menacent.

G. N.



*Au détour des Jardins Vioyès,
Protégé des bruits de la ville, votre hôtel est là, témoin de la Belle Epoque.*

*Palmiers, magnolias et ficus centenaires font une discrète parure à la façade
rose baignée de soleil.*

*Le seuil franchi, vous voici enveloppé du charme de la French-Riviera.
Élégance discrète de votre chambre ou de votre junior-suite,
accueil et service attentionné pour faire de votre séjour un moment de privilège.*

==== *French Riviera* ====
HOTEL DES AMBASSADEURS
3, RUE PARTOUNEAUX
06500 MENTON - FRANCE
TÉL. (+33) (0)4 93 28 75 75 - FAX (+33) (0)4 93 35 62 32
web : ambassadeurs-menton.com
e-mail : info@ambassadeurs-menton.com

PINCHAS ZUKERMAN - VIOLON

JESSICA LINNEBACH - VIOLON

JETHRO MARKS - ALTO

DONNIE DEACON - ALTO

AMANDA FORSYTH - VIOLONCELLE

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)Quintette à cordes en do majeur
op. 29*Allegro**Adagio molto espressivo**Scherzo - Allegro**Presto - Andante con moto e
scherzoso - Presto*

Mille mercis à Pinchas Zukerman et à ses amis de nous permettre d'entendre ce *Quintette op. 29*, si rare au disque et au concert. Une œuvre mineure, un essai de jeunesse, un arrangement ? Rien de tout cela. A la différence du *Quintette à cordes op. 4*, réduction de l'*Octuor op. 103*, et du *Quintette op. 104*, transcription du dernier des *Trios op. 1*, l'*Opus 29* est une partition originale, la première écrite par Beethoven pour cet effectif, et la seule avec la *Fugue op. 137* (une commande de l'éditeur viennois Haslinger). En outre, contrairement à d'autres œuvres peu jouées, par exemple les trois *Quatuors avec piano* de 1785, c'est une œuvre de la maturité, généreusement développée (plus de trente minutes), ambitieuse. A tel point que, dans *Le style classique*, Charles Rosen fait remarquer : " Beethoven le composa en 1801, l'année même où il termina les six *Quatuors op. 18* [...] ; l'ampleur sereine de l'*Opus 29* n'a pas d'équivalent dans l'*Opus 18*. Mais Beethoven avait les grands quintettes de Mozart pour guides. " Le compositeur reprend d'ailleurs la formation de quintette à cordes employée par Mozart, celle d'un quatuor avec une seconde partie d'alto (et non de violoncelle). Rosen relève également l'usage, expérimental chez Beethoven à cette époque, de la submédiante comme

tonalité secondaire, en remplacement de la dominante – substitution qu'il développera à partir de la *Sonate "Waldstein"*, et qui sera généralisée dans ses dernières œuvres, notamment la Neuvième symphonie et la *Sonate op. 111*.

Du *Quintette*, on pourrait commenter la richesse d'invention, le mélange virtuose de passages radieux et d'accents pathétiques, détailler quelques subtilités d'écriture ou les nombreux fragments repris dans la version originale de *Fidelio* (1805)... Mais impossible de résister à l'envie de citer l'anecdote rapportée par Ries, le fidèle disciple et premier biographe : "le quintette avait été vendu à Breitkopf, mais il fut volé à Vienne [en l'occurrence au comte de Fries, le dédicataire] et parut tout à coup chez Artaria. Il avait été copié en une nuit et renfermait des fautes sans nombre ; il manquait des passages entiers. Beethoven se comporta avec finesse. Il demanda qu'Artaria m'envoyât, pour les corriger, les cinquante exemplaires déjà tirés, mais en même temps, il m'invita à corriger si grossièrement à l'encre sur le mauvais papier et à barrer plusieurs lignes de manière qu'il fut impossible de faire usage d'un seul exemplaire ou de le vendre. Pour prévenir un procès, Artaria dut faire refondre les planches".

G. N.

Antonín Dvořák
(1841-1904)Quintette à cordes n° 3 en mi bémol
majeur op. 97*Allegro non tanto**Allegro vivo**Larghetto**Finale : Allegro giusto*

A l'automne 1892, Dvořák quittait sa Bohême natale pour rallier le Nouveau Monde, terre d'accueil et d'enthousiasme qui lui avait proposé de prendre la direction du jeune Conservatoire de New York. L'expérience dura jusqu'en avril 1895 et se solda sur une impression de semi-échec, partagé entre le compositeur tchèque et sa riche mécène, Mrs Jeannette Thurber, qui avait espéré avoir trouvé "celui qui saurait initier le premier véritable style musical américain". De fait, si l'intérêt qu'avait porté Dvořák au vieux fonds folklorique slave l'avait aidé à émailler son œuvre d'une indéniable "couleur locale", il eut quelques difficultés à transposer musicalement ce qui, pour lui, illustrait le mieux l'immense et jeune nation. Parce que non redevable au modèle européen, le double héritage afro-américain et indien lui sembla alors naturellement voué à former la base fondatrice d'une école nationale qui ne s'était pas encore véritablement trouvée. Aussi, à la fois pour donner l'exemple et en guise de tribut à ses hôtes, Dvořák parsema quelques-unes des partitions qu'il écrivit durant cette période de modes ou de rythmes imités de ces deux modèles. Bien que diffuse, on retrouve ainsi un peu de cette double "influence" dans quelques

pages écrites en Amérique : la *Sonatine pour violon et piano*, le *Quatuor n° 12*, dit "Américain", la *Symphonie n° 9 "du Nouveau Monde"* et ce très beau quintette à cordes.

Avec le *Quatuor "Américain"*, écrit également en juillet 1893, le *Quintette en mi bémol* porte la trace des tambours algonquins entendus récemment : sonorités envoûtantes, lancinantes et... légendaires ! Un proche du musicien, son élève et son secrétaire en Amérique, Josef Kovarik nota dans ses souvenirs : "Un jour, une petite tribu d'Indiens vint à Spillville pour vendre des herbes médicinales. Chaque soir, elle donnait une représentation proposant chants et danses qui semblèrent intéresser au plus haut point le compositeur, qui n'en manqua pas une". Par l'emploi parcellaire mais caractéristique de la gamme pentatonique (identifiée comme "indienne") et par des rythmes particuliers au folklore natif (batterie "indienne" revisitée dans les premier et quatrième mouvements), l'*Opus 97* s'avéra l'un des plus beaux hommages du compositeur au Nouveau-Monde : hommage d'autant plus vibrant qu'il n'est jamais une imitation ou un pastiche, mais une révérence naturellement fondue à l'écriture lyrique et généreuse du maître tchèque.

P. S.



ORCHESTRE ROYAL DE CHAMBRE DE WALLONIE

Augustin Dumay est un des grands musiciens et violonistes de ce temps, un interprète exceptionnel de Mozart. Il a souhaité être le chef principal de l'Orchestre Royal de Chambre de Wallonie jusqu'en 2007. L'Orchestre Royal de Chambre de Wallonie (ORCW) voyage depuis près d'un demi-siècle dans le temps musical. Il conjugue les musiques du passé au présent, développant un répertoire qui puise aux racines du classicisme, s'épanouit dans le champ romantique et s'aventure avec succès dans le vivier contemporain. Donnant un sens à son ancrage wallon, il s'attache également à interpréter les œuvres des compositeurs de la Communauté française Wallonie-Bruxelles. Fondé en 1958 par Loïa Bobesco, il fut placé sous la direction musicale de Philippe Hirshhorn, Jean-Pierre Wallez et Georges Octors. Très actif partout en Belgique, il est régulièrement amené à se produire à travers l'Europe et dans le monde. L'ORCW accompagne les plus grands solistes dont José Van Dam, Mstislav Rostropovitch, Aldo Ciccolini, Alexandre Lagoya, Augustin Dumay, Patrice Fontanarosa, Anner Bylsma, Nikolaj Znaider, Sonia Wieder-Atherton, Vitaly Samoshko... Pour les sessions de violon et de piano qui requièrent un ensemble de chambre, l'orchestre est devenu un complice régulier du prestigieux Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique. Il a accompagné les demi-finalistes en 2001 (session violon) et en 2003 (session piano). Il en sera de même en 2005 (session violon).

L'ensemble joue dans une formation de base de douze cordes sous la direction de son violon conducteur Jean-François Chamberlan ou de chefs réputés. Cette configuration s'élargit lorsqu'il aborde des œuvres qui requièrent un effectif plus important. Les artistes se produisent également en plus petites formations : duo, trio, quatuor, quintette, sextuor ou octuor. Les derniers enregistrements réalisés par l'ORCW ont reçu un accueil enthousiaste dans la presse spécialisée.

L'Orchestre Royal de Chambre de Wallonie bénéficie de l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique, du Commissariat Général aux Relations Internationales, de la Loterie Nationale et de la Ville de Mons, son lieu de résidence.

**SOIRÉE DE CLOTURE DE L'ANNÉE DE LA CHINE
ORGANISÉE AVEC LE CONCOURS
DU CONSEIL GÉNÉRAL DES ALPES-MARITIMES**



中国文化年
L'ANNEE
DE LA CHINE
2003/2004

YU LONG - DIRECTION

JIAN WANG - VIOLONCELLE

Samuel BARBER
(1910-1981)

Adagio pour cordes op. 11

"Au moment même où vous lirez ces lignes, écrivait Ned Rorem, quelqu'un quelque part exécute l'*Adagio* de Barber. Œuvre la plus jouée de la musique "savante" américaine, l'*Adagio* tord le cou à deux préjugés : que ce qui a du succès est nécessairement nul, et que l'œuvre tardive d'un artiste est forcément meilleure que ses travaux de jeunesse".

Barber a vingt-six ans lorsqu'il jette sur le papier les prémices de l'*Adagio*. Au départ, on trouve le Quatuor op. 11, né d'un séjour en Europe au printemps 1936. Séduit, le maestro Arturo Toscanini, qui entend l'œuvre l'été suivant, suggère à son auteur d'en retrancher le second mouvement (*Molto adagio espressivo cantando*) et d'en étoffer l'instrumentation pour l'élargir aux cordes d'une formation symphonique. L'*Adagio* for Strings qui en résulte est créé

en novembre 1938 par Toscanini, à la tête de son orchestre de la NBC, en même temps qu'un *Essay for Orchestra* du même Barber. Figurant parmi les premières œuvres d'un compositeur américain vivant à être jamais dirigées par le maestro dans ses programmes de la NBC, elles valurent à Barber des critiques acerbes, venues notamment de musiciens plus "avant-gardistes". Quoiqu'il en soit, l'œuvre était vouée à faire une belle carrière, à laquelle la bande originale du film *Platoon* (1986) allait donner un nouveau souffle. Son lyrisme extatique, son atmosphère sereine et recueillie, valurent encore à cet *Adagio*, bâti sur une mélodie admirable de pureté et de simplicité, d'être arrangé pour chœur a cappella – et on peut le trouver sous le titre d'*Agnus Dei* au répertoire de toutes les formations chorales. **M. B.**

Joseph Haydn
(1732-1809)Concerto pour violoncelle n° 1
en do majeur*Moderato**Adagio**Allegro molto*

"Mon prince était satisfait de toutes mes œuvres. Je recevais son approbation ; en tant que chef d'orchestre, je pouvais tout essayer, observer ce qui attisait l'effet ou, au contraire, ce qui l'affadissait. Et ainsi améliorer, ajouter ou retrancher quelques choses, courir des risques. J'étais isolé du reste du monde, personne dans mon entourage ne pouvait me troubler ou même me freiner dans mes élans, de sorte qu'il me fallait bien être original !" Ces souvenirs notés par Haydn à la fin de sa vie évoquent ses premières années au service du prince Esterhazy. Engagé en 1761, il concentre d'abord son activité sur les symphonies (dix-neuf voient le jour entre 1761 et 1765) et les concertos. Car, dans son palais viennois de la Wallnerstrasse, le prince entretient un excellent orchestre, formé à cette époque d'une petite quinzaine de musiciens (cinq à huit violons, y compris l'alto, violoncelle, contrebasse, basson, flûte, deux hautbois et deux cors). Il s'étoffera au cours des années, pour compter une bonne vingtaine de membres ; à partir 1766, il suivra le prince, de la fin du printemps au début de l'automne, dans sa somptueuse villégiature d'Esterhaza.

Il y a cinquante ans, on ne connaissait, de cette époque, que trois *Concertos pour violon* et le *Concerto pour cor en ré* ; le *Concerto pour flûte* en ré était perdu, ainsi que celui pour violoncelle en *do*. En 1961, Oldrich Pulkert, le

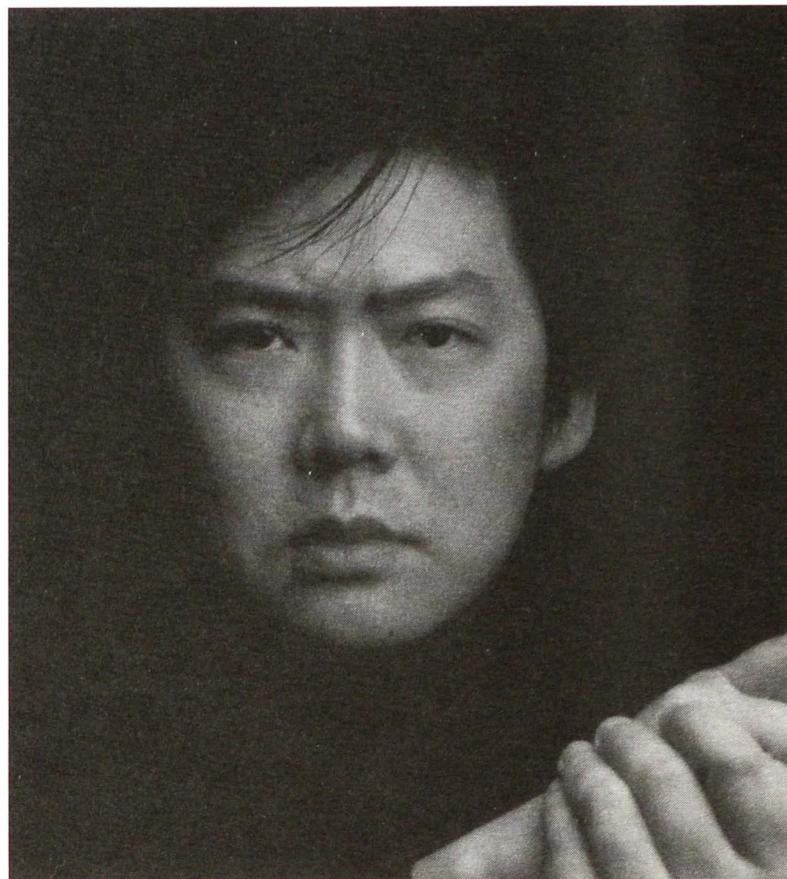
bibliothécaire des archives musicales du Musée National de Prague, y découvrait une série de parties séparées manuscrites. La comparaison de l'incipit avec celui du *Concerto pour violoncelle en do majeur* noté par Haydn dans le catalogue qu'il tenait de ses œuvres ne laissait aucun doute sur l'importance de la découverte. Le *Concerto* fit sensation. D'abord parce que... les concertos du XVIII^e siècle pour violoncelle et orchestre ne sont pas légion. Ensuite pour sa rhétorique volontiers spectaculaire, assez moderne pour l'époque, et que l'on chercherait en vain dans les trois concertos pour violon. Le concerto porte témoignage de la prodigieuse virtuosité de Josef Wiegler (1740-1820), qui était alors le violoncelliste de l'orchestre – c'est aussi pour lui que Haydn conçut les redoutables parties solistes des *Symphonies n° 6 à 8*. Le *Concerto*, néanmoins, ne se contente pas de mettre en valeur l'autorité déclamatoire de l'archet dans le majestueux *Moderato* initial, son cantabile dans l'*Adagio* en *fa* majeur, son aigu et sa vélocité dans le feu d'artifice du finale : il fait sans cesse rebondir un dialogue complice entre le soliste et l'orchestre (cordes, deux hautbois et deux cors), multiplie les textures, affine les structures (les ritournelles du finale, par exemple, condensées à l'extrême afin que la nervosité du discours ne se relâche pas une seconde). Et dire que d'autres chefs-d'œuvre de cet acabit dorment sans doute dans les bibliothèques ! **G. N.**

ENTRACTE



JIAN WANG

Issu d'une famille de musiciens, Jian Wang commence l'étude du violoncelle à l'âge de quatre ans. Au cours de ses études au conservatoire de Shanghai, il apparaît dans le célèbre documentaire "De Mao à Mozart : Isaac Stern en Chine". Ce sont d'ailleurs les encouragements et le soutien d'Isaac Stern qui amènent le jeune musicien à se rendre aux Etats-Unis et à intégrer l'Ecole de Musique de Yale en 1985 pour étudier avec Aldo Parisot. En 1987, le gouvernement chinois le choisit avec deux autres jeunes solistes pour jouer avec l'Orchestre Philharmonique Central de Chine à l'occasion de sa première tournée aux Etats-Unis. Son interprétation, avec cet orchestre, du Concerto d'Elgar, au Centre Kennedy de Washington, à Pittsburgh, San Francisco et Los Angeles provoque des critiques dithyrambiques dans la presse. Musicien de chambre très actif, Jian Wang joue dans de nombreux festivals à travers le monde, dont ceux de Verbier en Suisse, Beppu au Japon, Adelburg en Angleterre ainsi que Tanglewood et Mostly Mozart aux Etats Unis. Depuis Jian Wang a joué dans les salles les plus prestigieuses en Europe, aux Etats-Unis et en Asie. Actif interprète de musique de chambre, il forme, depuis 1994, un trio avec la pianiste Maria Joao Pires et le violoniste Augustin Dumay. Ce trio s'est produit dans des séries de musique de chambre les plus prestigieuses, au Théâtre des Champs-Élysées, Concertgebouw à Amsterdam et au Wigmore Hall à Londres. Il a retrouvé Isaac Stern à Pékin et Shanghai pour le 25^{ème} anniversaire de leur rencontre et s'est produit avec l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre National de Taïwan, l'Orchestre de Nancy et le Northern Sinfonia. Il a signé un contrat d'exclusivité avec DGG : Concertos pour violoncelle de Haydn avec l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian sous la direction Muhai Tang, un album solo, les sonates pour violoncelle et piano de Brahms avec Maria Joao Pires, l'intégrale de la musique de chambre de Schubert et de Schumann. Son tout dernier enregistrement est consacré aux concertos de Boccherini, Frescobaldi, Couperin et Matthias Monn, avec la Camerata Salzburg. *Jian Wang joue un violoncelle Amati de 1622 gracieusement prêté par la famille de feu M. Sau-Wing.*



YU LONG

YU Long est né en 1964 dans une famille de musiciens à Shanghai. Il reçu très jeune une éducation musicale grâce à son grand-père Ding Shande, un compositeur de grand renom, qui le prépare à l'entrée au conservatoire de Shanghai puis à la Hochschule Der Kunst à Berlin. Après ses années de formation, il est nommé en 1992 chef d'orchestre principal invité de l'Opéra de Pékin. La même année, il s'impliquait dans la mise en place du concert du nouvel an dont il conservera la direction trois années de suite. En 1998, il contribue au lancement du festival de musique de Pékin dont il est le directeur artistique. L'année 2000 représente une étape importante dans la carrière professionnelle de YU Long, avec sa nomination en tant que directeur de la recherche musicale de l'Orchestre Philharmonique de Chine. En tant que chef d'orchestre, YU Long a été convié à diriger en Allemagne (Opéra de Hambourg, Rundfunk Sinfonieorchester de Berlin, le Radio Symphony Orchestra de Leipzig,) en France, en Hollande, Suisse, Pologne, Hongrie (Orchestre Symphonique de Radio Budapest) Portugal, Slovaquie et Australie. Il a en outre collaboré avec Mikhail Pletnev, Frank Peter Zimmerman, Matt Haimovitz. Il participe à la création de nombreuses productions d'opéra telles que la Traviata, Turandot, Aida, Carmen, Lucia di Lammermore, Romeo et Juliette, et Don Pasquale. En novembre 2000, sous sa direction, l'orchestre Philharmonique de Chine a enregistré deux CD édités par DG : l'Ouverture de Tannhäuser de Wagner .

YU LONG - DIRECTION

JIAN WANG - VIOLONCELLE

Hua Yan Jun

Moon reflected on Erquan river

Piotr Ilyitch Tchaïkovski
(1840-1893)Variations sur un thème rococo pour
violoncelle et orchestre op. 33

C'est à l'automne 1876 que Tchaïkovski écrivit en trois semaines *Francesca da Rimini*, pièce symphonique extrêmement dense, au souffle évocateur et puissant. Pour son projet suivant, comme pour mieux marquer le terme de cette genèse orageuse, il changea résolument d'orientation avec une œuvre néoclassique pour violoncelle et orchestre de chambre, les *Variations sur un thème rococo*. Il faut se garder de remercier trop vite le violoncelliste allemand Wilhelm Fitzenhagen, que l'on considère comme le commanditaire des *Variations* : on lui doit aussi d'avoir défiguré la pièce, qu'il créa à Moscou en novembre 1877 sous la direction de Nikolaï Rubinstein. Fitzenhagen était enseignant au Conservatoire, premier violoncelle de l'Orchestre de la Société Impériale de Musique, et avait tenu la partie de violoncelle lors de la première audition de certains quatuors de Tchaïkovski. Il avait participé de près à la genèse des *Variations rococo* mais, après la création, il outrepassa son rôle en effectuant de considérables modifications dans la partition, changeant de nombreux détails, permutant ou supprimant certaines variations. Le violoncelliste s'autorisa en outre à porter la pièce à l'éditeur Jurgenson qui publia cependant cette "version Fitzenhagen", non sans avoir pris le soin d'écrire au compositeur, lui signalant que le virtuose avait outrageusement entrepris de "violoncelliser" la pièce. Tout cela ne manqua pas d'attiser la colère du compositeur, qui n'avait évidemment pas été consulté. La version originale

ne parut que dans le cadre de l'édition complète des œuvres de Tchaïkovski réalisée ultérieurement, mais nombre d'exécutants s'en tiennent, hélas !, à la première version publiée.

Ces variations attestent d'un attachement au "style galant" du XVIII^e siècle, et le titre convoque explicitement l'exubérance architecturale du rococo. Autant d'éléments qui amènent à rappeler l'admiration que Tchaïkovski portait à Mozart, qu'il considérait comme "le Christ de la Musique". Au-delà de cet hommage à un équilibre formel et à une transparence d'écriture, Tchaïkovski use volontiers de ce "style rococo" comme d'un masque lui permettant d'exprimer une facette méconnue de sa personnalité contradictoire.

Dans cette page virtuose, son langage trahit finalement une effusion très romantique, même si l'orchestre se veut proche des petites formations du XVIII^e : aucune percussion, des cordes souvent limitées à un rôle discret d'accompagnement en pizzicatos, laissant aux vents le soin de dialoguer avec le soliste omniprésent. Tchaïkovski tire un excellent parti du principe de la variation pour explorer un large éventail d'atmosphères, de textures et de figures instrumentales. Après quelques mesures orchestrales, le thème, d'une grâce simple et chantante, est exposé par le violoncelle. Les variations font la part belle à la virtuosité pure, et ménagent néanmoins quelques moments plus élégiaques avant la vaste et brillante dernière variation – elle contient l'un des traits en octaves les plus difficiles de toute la littérature pour violoncelle.

N. B.



LA CAPPELLA DE' TURCHINI

Créée en 1987, La Cappella de' Turchini est composée d'instrumentistes et chanteurs en majorité napolitains. Elle est dirigée par Antonio Florio, son fondateur, qui attache une très grande importance à un esprit de travail de troupe. Sous son impulsion La Cappella de' Turchini collabore de manière régulière avec les mêmes chanteurs et instrumentistes pour ne pas perdre cette spécificité qui la distingue des autres ensembles. Le nom de l'ensemble est celui de l'un des quatre conservatoires napolitains du XVII^e siècle, qui se distinguait par le port d'un habit turquois (turchese = couleur turquois = Turchini) lors des grandes fêtes. L'ensemble est spécialisé dans le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles, âge d'or de l'école napolitaine. Grâce à lui, plusieurs compositeurs de la période baroque tombés dans l'oubli ont pu être redécouverts tels Provenzale (maître de chapelle jusqu'en 1701 du conservatoire de la Pietà de' Turchini), Caresana, Trabaci, Veneziano, Netti, Sabino, Paisiello, Piccinni, Jommelli, etc.... Leur musique, à la croisée des cultures mauresque, italienne, grecque, espagnole et française, se distingue par une forte particularité que La Cappella recrée dans l'esprit d'origine. L'ensemble est invité par de nombreuses salles, parmi celles-ci : la Konzerthaus de Vienne, La Cité de la Musique à Paris, le Teatro San Carlo de Naples, le Théâtre de Bonn, le Théâtre de la Zarzuela à Madrid, le Teatro Arriaga à Bilbao, le Palau de la Musica de Barcelone, le Teatro Ponchielli de Crémone, le Teatro Olimpico à Rome, l'Opéra de Rennes, le Centre Lyrique d'Auvergne... L'ensemble se produit régulièrement dans de prestigieux Festivals: Festival de Musique Ancienne de Barcelone, Festival de Postdam, Festival de Wallonie, BBC Early Music Festival, Saison Musicale de la Fondation Royaumont, Festival de Beaune, Festival de Radio France à Montpellier, Festival de Sablé, Festival Trigonale en Autriche, Festival d'Ambronay, Festival Mozart à La Coruña, Festival de Saint Denis, Festival International de Menton, etc. Accademia di Santa Cecilia, Società del Quartetto di Milano, Amici della Musica di Firenze, etc... Pour la saison 2003-2004 la Cappella de' Turchini prévoit la création d'un opéra de Francesco Cavalli « Statira, Principessa di Persia », qui fera l'objet d'une nouvelle production au Teatro di San Carlo de Naples en février 2004 avec la mise en scène de Paul Curran et la reprise à Naples en mai 2004 de l'opéra de Francesco Di Mayo "Motezuma, la Conquista del Messico" créé en Allemagne en mai 2003 lors des célébrations de Heine. Pour la saison 2004-2005, la Cappella prépare sous la direction d'Antonio Florio, l'opéra "la Partenope" de Leonardo Vinci, un récital avec Patrizia Ciofi, une nouvelle production de "Fairy Queen" de Purcell au Festival de Ravello et au Centre Lyrique d'Auvergne, une tournée en Amérique du Sud en octobre, une tournée en Espagne, etc...

ANTONIO FLORIO - DIRECTION

GIUSEPPE DE VITTORIO - MOUVEMENTS SCÉNIQUES

ROBERTA ANDALÒ, MARIA ERCOLANO, MARIA GRAZIA SCHIAVO - SOPRANOS

GIUSEPPE DE VITTORIO, ROSARIO TOTARO - TÉNORS

GIUSEPPE NAVIGLIO - BASSE

Naples et la Fête : un binôme inséparable, qui rythme chaque époque de l'histoire millénaire d'une ville "palimpseste" de cultures et de peuples. Les anthropologues et les historiens étudient depuis longtemps les formes et manifestations étranges de la fête dans le sud de l'Italie. Ils peuvent affirmer que beaucoup d'indices dans la ritualisation encore évidente à nos jours de la fête, sont des restes d'une période historique particulière pendant laquelle s'est cristallisé un "système de la fête". La vie des napolitains ne pouvait que se dérouler dans les rues, dans les squares, au port et sur le bord de mer, partout là où il y avait assez d'espaces ouverts pour contenir la foule croissante à la recherche des éléments minimaux de survie : le manger, l'air et le travail mais surtout le divertissement (loisirs), antidote à la difficulté existentielle chronique de celui qui est privé de tout.

À Naples, plus que dans n'importe quelle autre ville européenne de l'âge moderne, chaque moment de l'existence humaine, sans différences d'ordre social, est transformé en occasion de fête publique : le baptême, le mariage, l'anniversaire, la fête sainte y compris d'un roi lointain, le rite funèbre, avec obsèques et catafalques. Les fêtes plus populaires restent quand même liées aux cultes les plus archaïques, qui correspondent à des cycles saisonniers : San Giovanni a Mare, Sant'Antonio Abate, les huit fêtes annuelles de la Vierge Marie (celle, renommée du quartier de Piedigrotta incluse) et

surtout les trois fêtes de Saint Gervais (San Gennaro, saint patron de la Ville). Pas même la période de Carême arrivait à imposer le silence aux napolitains alors que la chaleur d'été provoquait le déménagement des festivités (spassi) sur la mer, dans le miroir d'eau en face de Posillipo (quartier chic surplombant la baie) . Si les places et les rues sont les premiers lieux du spectacle, les napolitains ne s'en contentèrent pas et construisirent des vrais théâtres fermés, où l'on peut assister avec d'avantage de passion à ces spectacles dans lesquels était insérée la parodique représentation de soi et des ses propres gestes.

Les religieux de leurs côté ne restaient pas sans rien faire. Puisque c'était sur le terrain de la fête publique qu'on jouait le pari du consensus (on essayait de gagner la foule), ils se dépêchèrent de transformer églises et chapelles en de vrais théâtres où le geste et le son ont plus d'importance que les textes sacrés pour attirer des foules de fidèles. Chaque napolitain se considère encore aujourd'hui un acteur in pectore, fier de ses gestes et de son masque naturel, presque anthropique.

Si la fête napolitaine a toujours eu une conclusion alimentaire, comme dans les films de Totò et de Peppino De Filippo, sa colonne sonore a une importance non négligeable pour déchaîner la danse et l'amusement ou pour en rythmer les aspects magiques et rituels. Prenons les tarentelles, danses

symbole de la tradition parthénopéenne : l'intonation populaire des tarentelles del Gargano (toujours vivaces dans les Pouilles) se base sur des modules qui remontent sans doute au "Seicento". Autre élément d'union entre la musique et la fête, le Carnaval est un temps de folies ; et « La pazzia venuta da Napoli », œuvre de Giramo fut diffusée dans toute l'Europe sur les routes des comédiens itinérants, autour de 1650. Le panorama sonore qui se dégage de ces différentes approches du programme est tellement varié qu'il rend inappropriée toute analyse qui ne tienne pas compte du caractère fonctionnel de la fête collective sans espace ni temps, valable hier comme aujourd'hui.

Essayons d'écouter ces compositions qui risquaient de rester enterrées dans les cartons poussiéreux des archives musicales des bibliothèques et observons sur la scène ces chanteurs acteurs et musiciens renaissants sur les cendres de leurs géniteurs. À travers sons et gestuelle de toujours, forgés sur les deux âmes de la ville, celle languide et mélancolique et celle solaire et enthousiaste, il est plus facile même pour les napolitains d'aujourd'hui de comprendre la beauté monstrueuse et inhabituelle de la superposition urbaine dans ce palimpseste qui s'appelle Naples, capitale depuis toujours, même sans royaume.

Inspiré du texte italien de Dinko Fabris

1^{ER} TABLEAU - L'HOSPEDALE DEI PAZZI : LE CARNAVAL

Anonyme

"Chant des moissonneurs" (Révision du manuscrit G. de Vittorio)

M. Trabaci (1575-1647)

Gaillarde à 4 *

G. Biffi fin XVI^{ème} siècle

"Pascariello Napoletano" Chansonnette à 5 voix *

Anonyme XVII^{ème} siècle

"Le Zingare" Cantate à 2 sopranos et basse continue *

P. A. Giramo 17^{ème} siècle

Folie venue de Naples : la folie à voix seule *

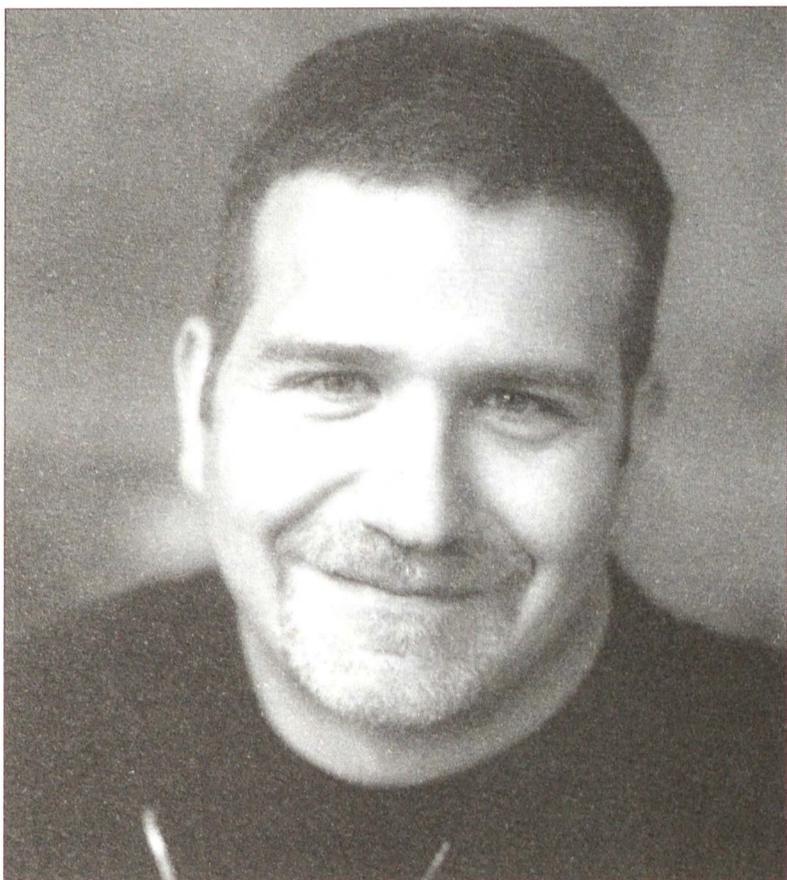
F. Mannelli

"La Luciata" Cantate à 3 voix *

**Revision du manuscrit A. Florio*

G. Biffi

"Il colascione" Chansonnette à 5 voix *



ANTONIO FLORIO

Né à Bari, Antonio Florio a d'abord reçu une formation académique classique. Il obtient ses diplômes de piano, violoncelle et composition au Conservatoire de Bari, dirigé par Nino Rota, son professeur et père spirituel qu'il suit à Rome jusqu'à la mort du maestro. En 1987, il fonde La Cappella de' Turchini avec laquelle il se produit régulièrement en concert et enregistre pour Opus 111/Naïve depuis 1996. Aujourd'hui, il mène d'importants travaux de recherche musicologique sur le répertoire de l'école napolitaine des XVII^e et XVIII^e siècles, et poursuit l'étude systématique de l'œuvre de Francesco Provenzale qui fut Maître de Chapelle du Conservatoire de la Pietà de' Turchini jusqu'en 1701. Il enseigne la musique de chambre au Conservatoire de San Pietro a Majella de Naples et y fonde en 1996 le Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini. En 1999, il dirige des stages et des master-classes à l'Abbaye de Royaumont autour de l'opéra bouffà de Latilla "la Finta Cameriera". Il donne avec son ensemble la première version mondiale concertante puis mise en scène (Davide Livermore) de "La Colomba Ferita" de Provenzale à Naples, production qui sera reprise ensuite au Teatro de la Zarzuela de Madrid et au Teatro Arriaga de Bilbao. Sa dernière production scénique "Pulcinella Vendicato nel ritorno di Marechiaro" de Paisiello, créée à Naples pour la saison du Teatro di San Carlo en septembre 2001, a fait l'objet d'une tournée en Espagne pendant l'été 2002 et au Mexique en novembre de la même année. Ses procahines recherches se dirigent vers la redécouverte de l'opéra seria de Leonardo Vinci "Partenope", le pastiche de Haendel sur cet opéra "L'Elpidia" et l'opéra de Haendel "Partenope", toujours avec le soutien du musicologue et ami Dinko Fabris. Il travaille en même temps sur un opéra de Pasquale Anfossi "La Finta Giardiniera" qui fera l'objet, avec l'opéra de Mozart du même nom, d'une session d'étude à la Fondation Royaumont et ensuite d'une tournée européenne en 2006.



ROBERTA ANDALÒ

Roberta Andalò a étudié le chant avec Antonio Savastano, Zeger Wandersteene et au Conservatoire de Naples San Pietro a Majella avec Elisabetta Fusco. De 1989 à 1992, elle se perfectionne auprès de Elio Battaglia à l'Accademia Hugo Wolf de Acquasparta en Italie. Elle poursuit son apprentissage du répertoire baroque auprès de Claudine Ansermet et de Antonio Florio. En 1989, elle est invitée à participer à Paris aux festivités du bicentenaire de la Révolution Française (Figaro : Ombres et Lumières de la vertu révolutionnaire). Avec la Cappella de Turchini, elle a déjà chanté au Festival d'Ambronay, au Teatro San Carlo de Naples, à l'Arsenal de Metz, à la Kunsthalle de Bonn, à Vienne, à Beaune... Elle a, entre autres, interprété les rôles de Armillo dans la Stellidaura Vendicante et de Eurillo Paggio dans la Colomba Ferita de Provenzale au Konzerthaus de Vienne et au Teatro San Carlo à Naples. Elle a chanté Ciccariello dans l'opéra "Li Zite 'ngalera" de L. Vinci à Bari, Ferrara, Bergen Festival, Paris, Vienne, Montpellier, etc... Elle a chanté Bettina dans "La Finta Cameriera" de G. Latilla sous la direction d'Antonio Florio (mise en scène Christophe Galland), opéra qui a fait l'objet d'une longue tournée en France en 2001. Elle a participé à la nouvelle production de "La Colomba Ferita" de F. Provenzale avec la Cappella de' Turchini pour le Teatro San Carlo (mise en scène de Davide Livermore), spectacle repris ensuite par le Teatro de la Zarzuela à Madrid et le Teatro Arriaga à Bilbao.

PATRIZIA VARONE - CLAVECIN
ALESSANDRO CICCOLINI - 1^{ER} VIOLON
PATRIZIO FOCARDI, NUNZIA SORRENTINO - VIOLON II
ALBERTO GUERRERO, REBECA FERRI - VIOLONCELLE
GIORGIO SANVITO - CONTREBASSE
ROSSELA CROCE, CLAUDIA COMBS, MASSIMO PERCIVALDI - VIOLON I

FEDERICO MARINCOLA - THEORBE ET GUITARE
ROSARIO DI MEGLIO - VIOLON ET ALTO
PAOLO DIONISIO - VIOLONE
UGO DI GIOVANNI - GUITARE
MASSIMILIANO DRAGONI - PERCUSSIONS

2^{EME} TABLEAU - CHANSONS DU SOMMEIL ET DE LA MELANCOLIE

Anonyme *Pastorale (instrumental) (Reconstruction et réécriture du manuscrit A. Ciccolini)*
F. Provenzale (1624-1704) *Extrait de "Il schiavo di sua moglie", air du sommeil **
P. A. Ziani *Dormite pupille, chanson à 5 voix**
J. Kapsberger (1580-1651) *Figlio dormi, chansonnette à voix seule*
E. Barbella (1718-1777) *Berceuse (Instrumental)**

ENTRACTE

3^{EME} TABLEAU - COMIQUES ET DIVAS DANS LE THEATRE D'OPERA

F. Boerio (Napoli, 1673) *Micco con calascione e Cuosmo con violini - Prologue du "Il disperato innocente"**
Leonardo Vinci (1690-1730) *Extraits de "Semiramide"
 "...In Braccio a mille furie..." air pour soprano
 "...Nell'ardire il sen t'accende..." air pour soprano**
G. B. Pergolesi (1710-1736) *Extrait de "Lo Frate inammurato"
 Instrumental *
 "...Se dirà che il suo vago cicisbeo..." air pour basse**
G.F. De Majo (1732-1770) *Figlio dormi, chansonnette à voix seule
 Extrait de "Montezuma" - "...Ah se mi sei fedele..." Duo pour sopranos**

4^{EME} TABLEAU - RITES ET DEVOTIONS

Chant traditionnel *Stabat Mater, Chant processionnel**
D. Arcucci (sec. XVII) *Dialogo dell'Angelo e della Maddalena**

5^{EME} TABLEAU - LA TARANTELLA

M. Faggioli *Extrait de "La Cilla": Tarantella de la "Catubba"**
T. Cottrau (1827-1879) *"Tarantella di Zi Catone" Chanson Napolitaine**
Chant traditionnel *"Tarantella del Gargano"**
C. Caresana *"Tarantella" - Per la Nascita del Verbo**

*Revision du manuscrit A. Florio



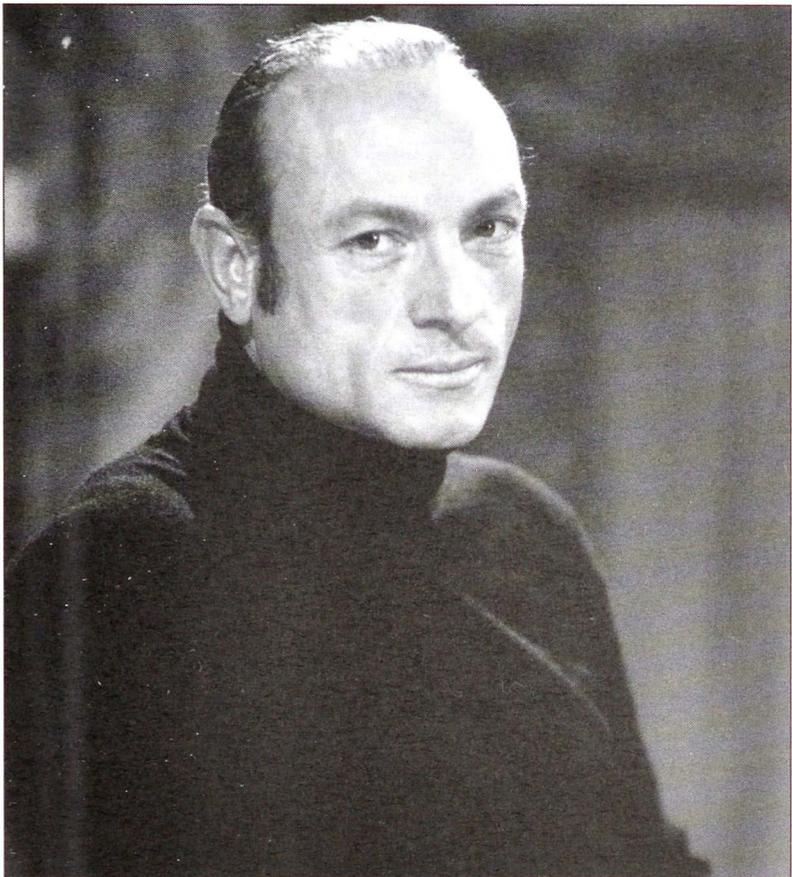
MARIA ERCOLANO

En 1996, Maria Ercolano sort diplômée du Conservatoire S. Pietro a Majella de Naples. Pendant la même année elle participe à un stage de perfectionnement dirigé par Raina Kabaivanska, M. Arena et E. Smith et obtient le rôle d' Elisabetta dans Il Matrimonio Segreto de Cimarosa. En 1997 elle a participé à l'opéra Le Medium de Menotti sous la direction du compositeur même. Elle a étudié le chant baroque au Centre de Musique Ancienne "Pietà dei Turchini" avec Roberta Invernizzi. Elle a emporté le IV prix du Concours CascinaLirica en 1998, et le premier prix du Concours International de Chant Lyrique de la ville de Rome pour le rôle de Nedda dans l'opéra I Pagliacci de Leoncavallo. Elle a pris part en 1999 à l'Académie Rossiniana tenue par Alberto Zedda. Elle a également participé au Capitan Spavento de Malipiero (dir. Andrea Molino) à Palerme, à l'opéra Li Zite n'galera de Vinci (dir. Antonio Florio), donné à Barcelone, à Paris, à Ferrara, à Bari, à Montpellier, etc. (enregistrement chez Opus III). Elle a chanté dans l'opéra La Finta Gemelle de N. Piccinni, dans le cadre du Festival de l'Opéra Bouffé de Naples. En 1997, elle a commencé une collaboration avec Roberto De Simone dans des œuvres comme le Concerto pour les femmes de Kaboul et le Concerto à la mémoire de Giulia De Caro. Sous la direction d'Antonio Florio elle a chanté le rôle titre de Rosalia dans l'opéra de F. Provenzale La Colomba Ferita (Teatro Mercadante à Naples, Teatro de la Zarzuela à Madrid et Teatro Arriago à Bilbao). Elle a chanté Erosmina et Giocondo dans La Finta Cameriera de G. Latilla lors de la tournée en France de cet opéra avec la Cappella de' Turchini (mise en scène de C. Galland), Claudia dans Pulcinella Vendicato de G. Paisiello, Carlo dans "Li Zite 'ngalera" de L. Vinci, etc... Elle a participé cette année à deux productions d'opéra avec Antonio Florio : elle a tenu le rôle principal dans l'opéra de G. F. Di Mayo "Motezuma" en Allemagne et elle a participé à la création de l'opéra de F. Cavalli "Statira, Principessa di Serbia" dont la création scénique a eu lieu à Naples pour la saison du Teatro di San Carlo (mise en scène Paul Curran).



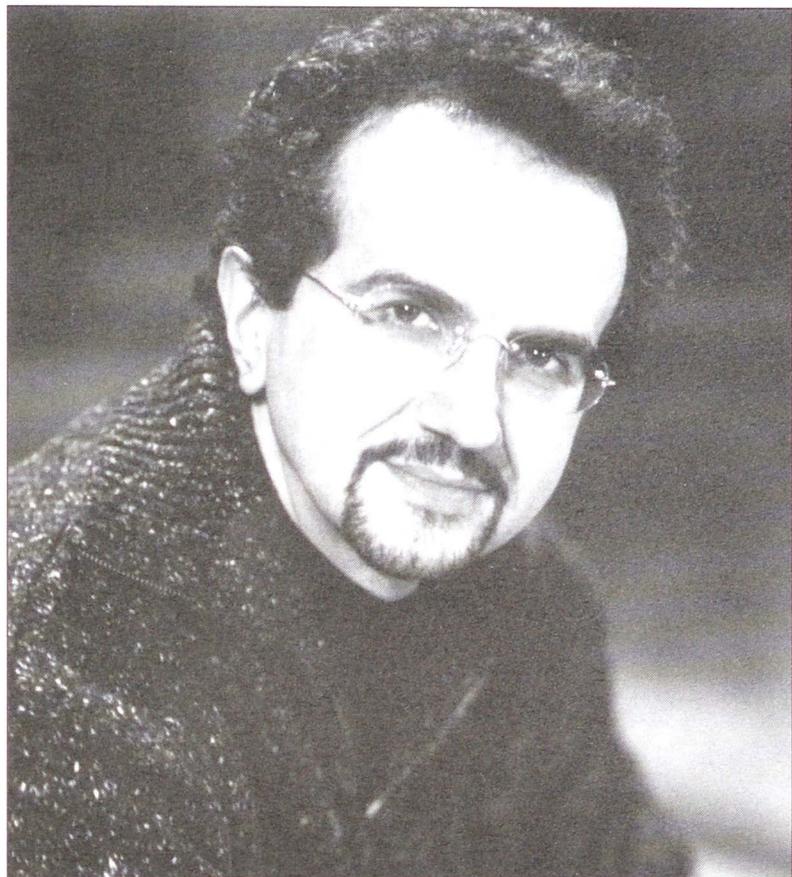
MARIA GRAZIA SCHIAVO

Née à Naples en 1975, elle s'est diplômé au Conservatoire San Pietro a Majella avec mention spéciale. Elle a commencé très jeune sa carrière de soliste qui lui a permis de se produire dans des lieux prestigieux comme Paris, Vienne et Londres. Elle s'est approchée à la musique ancienne en travaillant avec Roberta Invernizzi. Elle a été la "Gatta Cenerentola" dans l'opéra du meme titre de Roberto De Simone et avec lui elle a aussi participé au spectacle "L'opera Buffa del Giovedì Santo". Elle a chanté le rôle de Belinda dans "Didon et Enée" de Purcell, celui de Bettina dans le "Duello Comico" de Giovanni Paisiello, Ciomma dans "Li Zite 'ngalera" de Leonardo Vinci. En 2002 elle a emporté le 1° prix du Concours de Chant de Clermont Ferrand dans les catégories opéra et mélodie française. Elle a chanté Gretel dans l'opéra "Hansel und Gretel" de Humperdinck pour le Teatro di San Carlo en 2003 (mise en scène Claudio Di Palma). Elle collabore de temps en temps comme soliste avec la Radio Svizzera Italiana sous la direction de Diego Fasolis. Elle participe actuellement aux projets de La Cappella de' Turchini sous la direction d'Antonio Florio. Elle vient de chanter Guacosinga dans l'opéra de G.F. Di Mayo "Motezuma" en Allemagne. Elle a fait partie de la création de l'opéra de Francesco Cavalli "Statira, principessa di Persia" au Teatro di San Carlo à Naples en février 2004 (mise en scène de Paul Curran) dans le rôle de Floralba ainsi qu'à l'enregistrement avec Naïve.



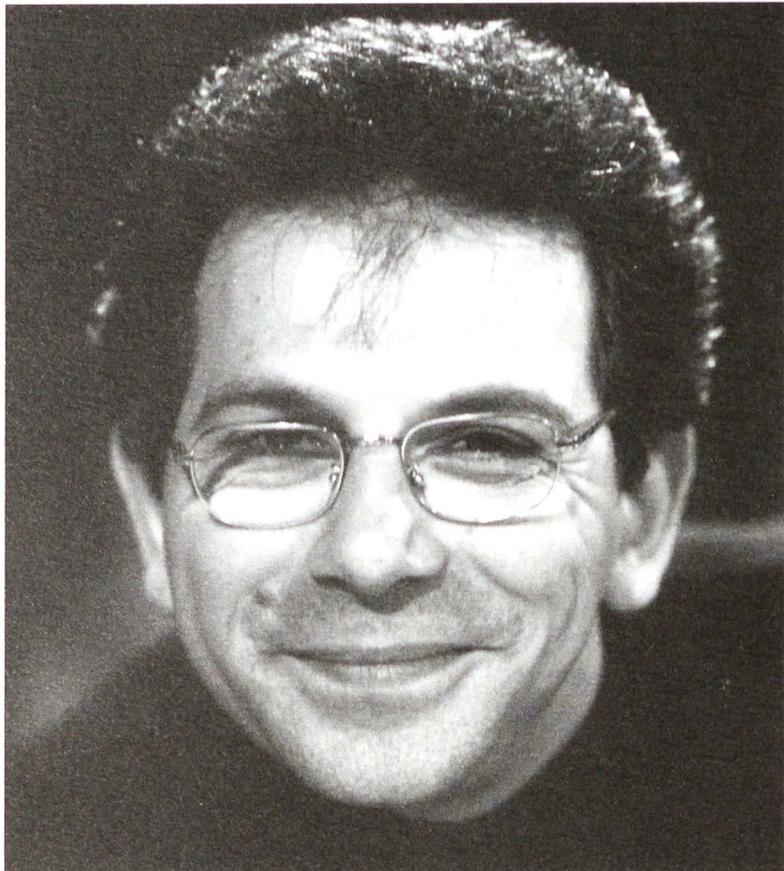
GIUSEPPE DE VITTORIO

Giuseppe de Vittorio naît dans les Pouilles à côté de Taranto. En 1975 il fonde avec Angelo Savelli la compagnie de théâtre et musique "Pupi e Fresedde". En 1978 il entre dans la compagnie théâtrale et musicale dirigée par Roberto De Simone avec lequel il crée pour le Théâtre San Carlo de Naples, le Requiem in Memoria de Pier Paolo Pasolini, et dans une mise en scène de Roberto De Simone. Pour le Settimane Internazionali di Napoli, il joue dans L'Histoire du Soldat (direction de Salvatore Accardo), et Pulcinella de Stravinsky (Direction M. De Bernardt), "L'Idolo cinese" de G. Paisiello (direction F. Amendola). Il a interprété, pour le Maggio Musicale Fiorentino, une version moderne de Luciano Berio de l'Orfeo de Monteverdi, spectacle repris pour l'inauguration de la Villette en 1990. Depuis sa fondation en 1987 il collabore régulièrement aux productions de La Cappella de' Turchini sous la direction d'Antonio Florio. Il a chanté Meneca dans Li Zite'ngalera de Leonardo Vinci, opéra qui a été donné dans différents théâtres en Italie (Accademia de Santa Cecilia à Rome) et en France (Cité de la Musique), et à la Philharmonique de Berlin, au théâtre Liceu de Barcelone, etc... Il a interprété le rôle de Dorina dans "La Finta Cameriera" de Latilla lors de la tournée en 2001 de cet opéra en France (mise en scène de Christophe Galland). Pour le Teatro Massimo de Palermo il a chanté dans deux opéra de Francesco Provenzale : "Il Schiavo di sua Moglie", et "La Colomba Ferita" production qui a été reprise ensuite par le Teatro San Carlo de Naples avec la mise en scène de Davide Livermore, et qui a fait l'objet d'une tournée en 2001 au Teatro de la Zarzuela de Madrid et au Teatro Arriaga de Bilbao. Il a chanté le rôle titre dans l'opéra de Paisiello "Pulcinella Vendicato" pour le Teatro San Carlo de Naples en 2002 et qui a tourné ensuite au Mexique, en Espagne et en Italie. Il a fait la mise en scène de "Festa Napoletana" qui regroupe les recherches d'Antonio Florio sur le répertoire napolitain. Il n'a jamais abandonné sa recherche personnelle sur la musique traditionnelle des Pouilles et propose toujours son programme des "Tarentelles de Gargano" avec Marcello Vitale. En 2005 ce programme fera l'objet d'un DVD.



ROSARIO TOTARO

Né à Naples, il obtient ses diplômes de piano et de chant au Conservatoire San Pietro a Majella de Naples. Plus tard il se spécialise dans le chant avec Michael Aspinall et Claudine Ansermet. Depuis quelques années il se passionne pour la direction de chœur. Il dirige l'ensemble polyphonique « Li chori » spécialisé dans la musique napolitaine, et « Mysterium Vocis » . cœur rattaché au Centre de Musique Ancienne Pietà de' Turchini et qui a déjà réalisé des projets avec l'ensemble Cappella de' Turchini (Didon et Enée de Purcell au théâtre de Cremona, enregistrement du disque « Veni Creator Spiritus » de Jommelli avec Roberta Invernizzi). Il a aussi donné en concert avec le cœur L'Ave Verum de Mozart, Gloria de Vivaldi sous la direction de Spivakov et la Messe de Sant'Emidio De G. B. Pergolesi. Depuis de nombreuses années il fait partie, en tant que ténor, de l'ensemble baroque la Cappella de' Turchini, dirigé par Antonio Florio, participant à d'importants événements et tournées en Italie et sur les principales scènes musicales d'Europe. Il a fait partie de la production de « La Colomba ferita » de Provenzale donné en version mise en scène au Teatro Mercadante à Naples, au Teatro de la Zarzuela à Madrid et au Teatro Arriaga à Bilbao. Il a aussi chanté dans « Li Zite 'ngalera » de Vinci (mise en scène C. Galland) au Théâtre de Ferrara, à Bari, à la Cité de la Musique à Paris, à l'Opéra Comédie à Montpellier, à la Konzerthaus à Vienne et à la Philharmonie de Berlin, etc. Il a enregistré avec la Cappella de' Turchini plusieurs disques pour Symphonia et pour OPUS 111/Naïve. Il approfondit le répertoire de la chanson napolitaine du début du XX^e siècle et il donne souvent des concerts accompagné à la guitare par Ugo Di Giovanni. Il enseigne le piano au Conservatoire de Musique Domenico Cimarosa à Avellino.



GIUSEPPE NAVAGLIO

Né à Bari en 1962, Giuseppe Navaglio a étudié le chant avec Rina Filippini Del Monaco, puis avec Paride Venturi. Par ailleurs, il est aussi diplômé en Lettres et en Philosophie à l'Université de Bari. De 1992 à 1996, il a fait partie de la troupe du Théâtre de l'Opéra de Bonn, et a collaboré avec Gian Carlo Del Monaco, Werner Herzog, Ken Russel, Werner Schröter. Il a également participé à la production de *La Bohème* de Puccini, sous la direction de Franco Zeffirelli, au Théâtre San Carlo de Naples. Il a chanté dans la production de "*La Colomba ferita*" de F. Provenzale, à Naples, au Teatro de la Zarzuela de Madrid et au Teatro Arriaga de Bilbao. Il a participé en tant qu'enseignant à des masterclasses à la Fondation Royaumont autour de l'opéra bouffe "*La Finta Cameriera*" de G. Latilla et a aussi chanté le rôle-titre dans la tournée de cet opéra en France en 2001. Il participe à l'opéra de F. Boerio "*Il disperato Innocente*" au Centre Lyrique d'Auvergne avec Antonio Florio et mis en scène par Angelo Savelli. Il a aussi chanté pour des radios, hollandaise et autrichienne, ainsi que pour la télévision franco-allemande Arte. Il collabore régulièrement aux productions d'opéra de la Cappella de' Turchini. Il a chanté Coviello dans "*Pulcinella Vendicato*" de Paisiello ; il a chanté Dario dans la création de l'opéra de F. Cavalli "*Statira, Principessa di Persia*" pour le Teatro di San Carlo à Naples en février 2004 (mise en scène de Paul Curran).



DANIELA DEL MONACO

Née à Naples, Daniela Del Monaco a obtenu le diplôme de Chant avec B. Nisticò ; tout en achevant ses études universitaires elle s'est spécialisée auprès de W. Ferrari à Naples, M.L. Cioni à Milan, M. King à Bruxelles. Elle a chanté au Teatro La Fenice de Venise, au Théâtre Comunale de Treviso, à la Semper Oper de Dresde, au Teatro Massimo de Palerme, au Théâtre de Tirana, à l'Accademia Chigiana di Siena, à la Fondation Gulbenkian de Lisbonne et à Berlin, Brême, Cologne, Munich, Bergen, Paris, Bruxelles en tant qu'interprète d'œuvres du XVIII^e siècle ou lors de récitals de musique de chambre ou d'airs d'opéra. Elle a été invitée avec La Cappella de' Turchini dans des lieux prestigieux comme la Cité de la Musique à Paris, la Philharmonie de Berlin, le Teatro de La Zarzuela à Madrid, Le Teatro San Carlo à Naples, la RAI-Télévision Italienne, et a pris part à des nombreux festivals internationaux dont ceux de Nancy, Metz, Bruges, Ségovie, Versailles, Barcelone, Utrecht, Vienne. Elle a chanté pour la RAI, la Radio du Vatican, la Radiotélévision Suisse-Italienne ; elle a enregistré pour Symphonia, Virgin, Emi, Nuova Era, Opus 111 ; entre autre un Cd de chansons napolitaines avec le guitariste A. Grande pour. Daniela Del Monaco enseigne le chant au Conservatoire de Potenza.

MESSE DU FESTIVAL

CAPPELLA DE' TURCHINI

DIMANCHE 8 AOÛT

BASILIQUE SAINT-MICHEL ARCHANGE
10H30

ANTONIO FLORIO - DIRECTION
ROBERTA ANDALÒ - SOPRANO
MARIA GRAZIA SCHIAVO - SOPRANO
DANIELA DEL MONACO - CONTRALTO
ROSARIO TOTARO - TÉNOR
GIUSEPPE NAVIGLIO - BARYTON

ALESSANDRO CICCOLINI - 1^{ER} VIOLON
PATRIZIO FOCARDI - 2^E VIOLON
ROSSELLA CROCE, NUNZIA SORRENTINO - VIOLONS
ROSARIO DI MEGLIO - ALTO
REBECA FERRI, ALBERTO GUERRERO - VIOLONCELLES
GIORGIO SANVITO - CONTREBASSE
UGO DI GIOVANNI - ARCHÉLUTH
PATRIZIA VARONE - ORGUE

Antonio Nola

(1642-???)

Messe à 5 voix avec violons (1674)

Révision du manuscrit :

Alessandro Ciccolini

Création

pour le 55^{ème} Festival de Menton

Kyrie eleison

Christe eleison

Kyrie eleison

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Notes bibliographiques

- Salvatore Di Giacomo, "La casa della Musica. I filippini di Napoli", I, Napoli Nobilissima, n.s., II (1921), PP. 132-36
- Salvatore Di Giacomo, "I quattro antichi conservatorii musicali di Napoli. MDLIII-MDCCC, 2 vols. Il Conservatorio Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà de' Turchini" (Palermo e Milano, Sandron, 1924)
- Hans-Berthold Dietz, "Sacred music in Naples during the second half of the Seventeenth Century", La musica a Napoli durante il Seicento, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, PP. 511-527
- Dinko Fabris, "Generi e fonti della musica sacra a Napoli nel Seicento", La Musica durante il Seicento, Roma, Torre di Orfeo, 1987, PP. 415-54
- Dinko Fabris, Music in Seventeenth Century in Naples : Francesco Provenzale (1624-1704), Aldershot, Ashgate, 2004

Malgré l'abondance d'oeuvres de ce compositeur conservées à l'Oratorio dei Filippini de Naples, peu voire quasiment rien de sa vie est connu. Sa carrière fut pourtant directement associée à l'oratoire des Philippiens vers le milieu du XVII^{ème} siècle. Par ailleurs, il est possible que Nola ne soit pas son véritable nom de famille, mais celui de sa ville d'origine. Nola était copiste et archiviste musical officiel de la congrégation, puisque plusieurs copies d'oeuvres religieuses des plus grands compositeurs napolitains du siècle portent sa signature et des dates différentes. Sa "Raccolta di composizioni per l'esercizio della chiesa dei Filippini", commencée en 1674, devait comporter à l'origine au moins 46 volumes manuscrits. Mises à part quelques pages de H-B Dietz dédiées à Nola, aucun chercheur ne s'est occupé jusqu'ici de ce musicien, qui d'une certaine façon pourrait être considéré comme un témoin précieux de la phase cruciale dans le passage du style ancien au style moderne à Naples, si fortement dominée par Francesco Provenzale.

Antonio Nola, personnage aujourd'hui quasiment oublié par les historiens de la musique, est cependant un des compositeurs les plus importants de l'histoire de la musique sacrée de Naples au XVII^{ème} siècle, période dense et très féconde qui a vu la création de trésors musicaux encore à explorer. Né à Naples en 1642, il est fils de Tomaso Nola et Laura Rossa. En 1652, à l'âge de dix ans il est admis au Conservatoire de la Pietà de' Turchini, le plus important des quatre conservatoires napolitains, comme élève d'un des grands maîtres du siècle, Giovanni Salvatore. Il quitte le conservatoire en 1670, avant qu'à la place de Salvatore soit nommé comme maestro Francesco Provenzale, appelé "à servir comme maestro à San Gennaro" (très probablement le conservatoire de San Gennaro dei Poveri, actif pendant très peu de temps), et tout de suite après, déjà ordonné prêtre, on le retrouve aux services de l'Oratoire des pères Girolamini (les Filippini de Naples), où il est actif comme copiste aussi. En 1674 il commence le recueil d'une quantité impressionnante de musique sacrée pour l'usage de la chapelle de l'Oratoire, intitulée "Raccolta di composizioni per l'esercizio della chiesa dei Filippini, dont survivent 5 volumes dans le recueil de l'Archivio della casa dei Girolamini de Naples. D'Antonio Nola il nous restent dans

la même collection plus de 100 compositions manuscrites (en grande partie autographes) qui incluent motets, messes et différents psaumes à plusieurs voix et instruments. La composition la plus ancienne retrouvée date de 1699, quand Nola était encore élève de Salvatore au Conservatoire de' Turchini : il s'agit du Magnificat à 5 voix avec violons. Sa dernière composition semble être un psaume daté de 1701, date après laquelle nous n'avons plus aucune nouvelle sur Nola.

La Messe à 5 voix avec violons, manuscrit autographe conservé dans le même archive de la Casa dei Gerolamini de Naples, est daté 1674, tout au début de son activité chez les pères Filippini (I-NC, S.M. 57. 8). Composé dans la tonalité en Ré Majeur, elle comprend les cinq parties de l'Ordinitorium de la Messe : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Le "Si placet" de la concertation des violons, ainsi que l'indication "a cappella" qui apparaît dans le Qui tollis du Gloria sont les signes presque extérieurs d'un modèle ancien obligé, scholastique, que le compositeur ne semble pas prendre en considération (le morceau en question reporte les parties des violons avec le chœur). Le traitement des voix est chorale et modérément contrapunctique, avec de rares interventions des voix solistes (certaines sections du Gloria dans lequel interviennent la basse, le chant et un duo Alto-Ténor). Le musicologue Hans Berthold Dietz, qui le premier a attiré l'attention sur ce compositeur, définit de "moderne" le style de Nola, en soulignant sa capacité d'approfondissement dramatique et presque théâtral de cette musique. Nous ne sommes pas face aux effets émotionnels que nous retrouverons plus tard dans les compositions sacrées de Nicola Fago et après, de Leonardo Leo. Mais certainement la redécouverte de cet auteur contribue à remettre l'accent sur l'importance de cette chaîne de maestros qui place en plein Seicento espagnol la préparation de la vitalité de la musique sacrée napolitaine du siècle suivant.

Extrait des notes de Dinko Fabris



MAXIM VENGEROV

Maxim Vengerov, jeune virtuose de 28 ans né à Novosibirsk, capitale de la Sibérie occidentale, semble avoir grandi et vécu sous le feu roulant des projecteurs braqués sur lui et sur la couverture glacée des magazines de musique classique les plus sérieux. Agé de seulement 10 ans lorsqu'il remporte le concours Wieniawski junior en Pologne, il reçoit dès lors des invitations d'orchestres prestigieux qui voient en lui plus qu'un petit prodige tout à fait renversant. "Vengerov, c'est Heifetz d'une main, Kreisler de l'autre", titrait *The Strad* (publication consacrée aux cordes) en 1989. Gramophone vient de lui décerner le titre "d'Artiste de l'année 2002-2003", cristallisant en pleine ascension son parcours de jeune comète. Maxim Vengerov, même s'il donne des récitals aux quatre coins du monde, le plus souvent à guichets fermés, n'hésite pas à s'attaquer au fief des "baroqueux", et à manier archet et violon d'époque (en fait, son premier violon adapté), à la surprise bruyante des spécialistes, mais à son plaisir avoué. "L'archet est beaucoup plus léger et il est possible de faire beaucoup plus de travail manuel, de précision, explique-t-il. Je pourrais même parler d'un produit fait main." Il s'est pris tout récemment d'une passion folle pour son alto, un autre instrument extrêmement rare, réalisé par Antonio Stradivarius, don de la Royal Academy of Music de Londres. Il s'attaque, une œuvre à la fois, à ce nouveau répertoire, rêvant de la Sonate de Chostakovitch, et avoue, mi-penaud, mi-crâneur, ses difficultés à adapter ses "petites" mains à l'instrument plus imposant. Pour se lancer dans l'arène, il choisit le Concerto pour alto de Walton, que son mentor, "Slava" (Mstislav Rostropovich), lui a fait découvrir, et n'hésite pas à l'enregistrer sous sa direction. À l'instar de ses aînés Barenboïm et Rostropovich, il commence à sentir à l'occasion l'appel de la baguette de maestro, glanant au gré de son horaire surchargé des conseils précieux auprès des chefs et suivant avec détermination des leçons de technique de direction avec son pianiste, Vag Papian. "Je n'ai pas l'ambition de diriger un opéra de Verdi, précise-t-il, mais vous ne savez jamais ce que l'avenir vous réserve. En ce moment, je suis très occupé par mon violon et très content de la situation !"

Jean Sébastien Bach
(1685-1750)

Sonate pour violon seul n° 1
en sol mineur BWV 1001

Adagio

Fuga Allegro

Siciliana

Presto

Quelques années après la mort de Bach, son fils Carl Philipp Emmanuel, chargé de l'administration de sa succession, écrit au sujet des *Sonates et partitas* : "il connaissait parfaitement les possibilités offertes par tous les instruments de la famille des violons. Un des plus grands violonistes de notre temps m'a un jour confié qu'il n'avait jamais rien rencontré de mieux pour devenir un bon instrumentiste que ses œuvres pour violon seul [...], et qu'il ne pouvait que les recommander à tout élève désireux d'apprendre". Même discours chez Agricola, disciple et premier biographe de Bach : son unique commentaire sur les *Sonates et partitas* précise qu'elles doivent servir "à étudier toutes les possibilités de l'instrument".

Eh oui : ce qui nous semble aujourd'hui l'Everest de la littérature pour violon, l'une des partitions les plus difficiles à maîtriser de tout le répertoire, était loué au XVIII^e siècle pour ses vertus pédagogiques ! N'oublions pas qu'une bonne partie des œuvres de Bach (notamment pour claviers et pour violoncelle) participe de la même volonté, celle d'un Cantor parallèlement chargé d'instruire et de composer. Cette instruction formait toujours de pair le virtuose et le musicien, faisait travailler de concert la main et les neurones : "un

Johannes Brahms
(1833-1897)

Sonate pour violon et piano n° 2
en la majeur op. 100

Allegro amabile

Andante tranquillo – Vivace

Allegretto grazioso (quasi andante)

Les origines de la deuxième des trois sonates pour violon et piano remontent à l'été 1886. La partition fut publiée sans dédicace, mais on pense aujourd'hui que Brahms eut à l'esprit un dédicataire secret : la contralto Hermine Spies, de vingt-quatre ans sa cadette, rencontrée en 1884. Ainsi que Max Kalbeck l'a suggéré, la sonate aurait été composée "dans l'attente de l'arrivée de l'amie aimée" ; Hermine rendit visite au musicien en 1886, dans sa retraite estivale des rives du lac de Thun, en Suisse. En 1886, virent le jour à Thun trois séries de lieder, la *Sonate pour violoncelle et piano op. 99*, le *Trio avec piano op. 101*, et cette *Sonate pour violon et piano op. 100*, souvent désignée sous le nom de *Thuner-Sonate*.

Séjournant chez Brahms, Hermine chanta deux de ses derniers lieder, dont *Wie Melodien zieht es mir*. Le thème de ce lied, composé sur un texte aigre-doux et voluptueux de Groth, est abondamment cité dans le premier mouvement. Un autre lied de la même période, à l'intitulé explicite (*Komm bald* : "viens vite !"), lui aussi sur un texte de Groth, présente de nombreuses similitudes avec la mélodie introduisant cet *Allegro amabile* (une indication de tempo inhabituelle). Le poème de Groth sert donc de support au message inscrit en filigrane de la musique – un message d'autant plus insinuant

esprit sain dans un corps sain".

Le style polyphonique adapté au violon n'était plus une nouveauté au temps de Bach. Au début de son séjour à Weimar (1703), il a sans doute connu l'excellent Westhoff, célèbre pour l'aisance de son jeu polyphonique. En 1715, Vivaldi jouait une fugue devant Friedrich Armand von Uffenbach – qui la jugeait "peu agréable à entendre et peu artistique" ! De Vivaldi à son disciple Pisendel, violoniste à la cour de Dresde, il n'y avait qu'un pas. Bach fit la connaissance de Pisendel vers 1710, et peut-être est-ce lui, ou la *Sonate pour violon seul* qu'il avait écrite vers 1710, qui l'incita à composer les *Sonates et partitas* (l'autographe porte la date de 1720, mais on pense aujourd'hui que Bach a commencé à y travailler dès 1717).

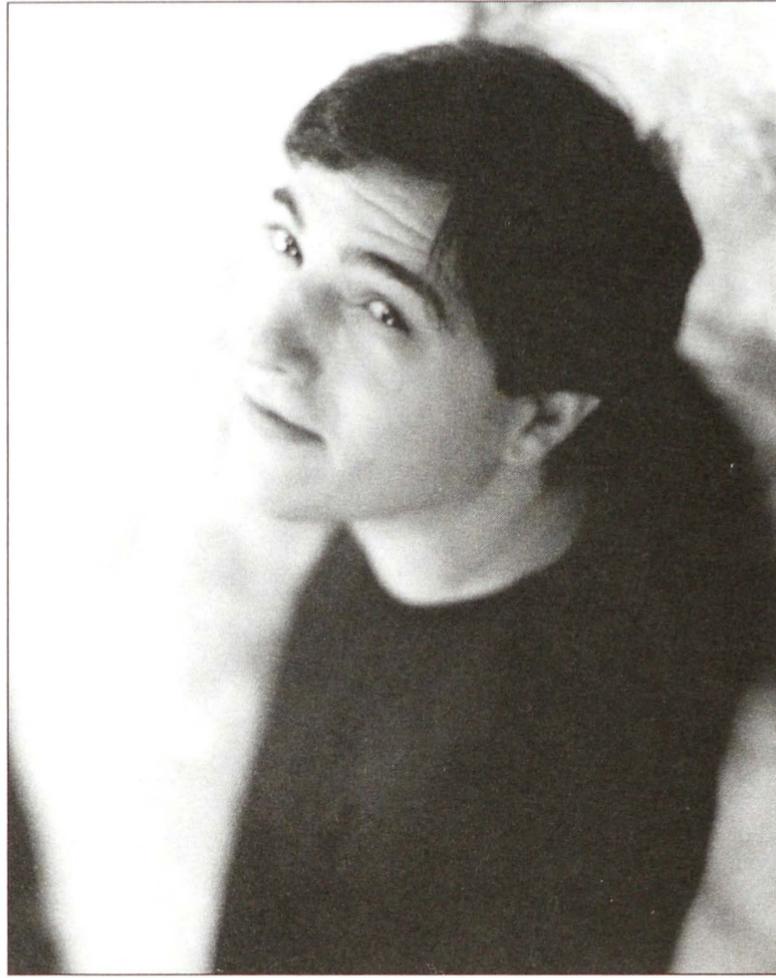
Bach alterne trois sonates et trois partitas. La *Sonate en sol mineur* ouvre le recueil, et son ample *Adagio* initial semble préluder à tout le cycle, avec un équilibre entre le souffle et la rigueur qui fait le génie de Bach. Une vive fugue succède aux larges ondulations de l'*Adagio*, resserrant le discours et les lignes dans un dense canevas à quatre voix ; les sections polyphoniques sont ponctuées par des intermèdes divertissants, dans une alternance digne d'un concerto italien. Après la fluide méditation de la sicilienne vient un redoutable *Presto*. **G. N.**

qu'il semble que le poète, alors âgé de soixante-sept ans, ait été lui aussi épris d'Hermine !

Dans le deuxième mouvement, un *Andante* serein en *fa* majeur alterne avec des sections enjouées en *ré* mineur, en forme de scherzo. Heinrich von Herzogenberg, ami de Brahms et lui-même compositeur, en fit le commentaire suivant : "Au début, je n'aimais pas cela [...], sorte de Norvégien mi-triste, mi-joyeux". - allusion mordante à tout ce que ce *Scherzo* semble devoir à la *Sonate pour violon et piano* de Grieg. Elisabet, l'épouse de von Herzogenberg, a été beaucoup plus sensible au sentiment de cet *Andante* : "une caresse, le mouvement tout entier". Le rondo confirme la veine amabile de l'*Allegro* : son thème *espressivo* est une mélodie tranquille et réfléchie, que vient souvent rehausser la chaude sonorité de la corde de *sol* (la plus grave du violon). Et c'est encore un lied qu'elle évoque : l'enivrant *Meine Liebe ist Grün wie der Fliederbusch* ("Mon amour est vert comme le buisson des lilas, et ma bien-aimée est belle comme le soleil...").

Une troisième femme a été très sensible à cette partition, l'amie de toujours, Clara Schumann : très âgée, elle écrivait : "Aucune œuvre de Johannes ne m'a ravie aussi complètement. J'en ai été heureuse comme je ne l'ai pas été depuis bien longtemps". **G. N.**

ENTRACTE



FAZIL SAY

Né à Ankara (Turquie) en 1970, Fazil Say étudie le piano et la composition au conservatoire national. Une bourse lui permet à 17 ans de se perfectionner avec David Levine à l'Institut-Robert-Schumann à Düsseldorf avant de rejoindre en 1992 le Conservatoire de Berlin. En 1994 il remporte le 1^{er} prix au concours "Young Concert Artists International Auditions", ce qui crée le début d'une carrière internationale avec des récitals à New York (92nd Y) et Washington (Kennedy Center). Des concerts en soliste suivent avec le Boston Chamber Orchestra et le New York Chamber Symphony au Lincoln Center. Il remporte également le premier prix de la Fondation Beracasa, ce qui lui donne l'occasion de donner son premier concert en France dans le cadre du Festival de Radio France Montpellier. En été 1998 Fazil Say joue au Lincoln Center dans le cadre du Festival du Centenaire de George Gershwin "Rhapsody in Blue" et "I got Rythm Variations" avec le Philharmonique de New York sous la direction de Kurt Masur. Fazil Say donne des récitals dans le Smithsonian Institut à Washington, dans la Tonhalle de Zurich, le Victoria Hall de Genève et le Suntory Hall de Tokyo, au Festival de piano Ruhr ainsi qu'au Louvre de Paris, au Concertgebouw Amsterdam, à Londres, Munich, Cologne, Dusseldorf, New York et Vienne. Dans le cadre du "Time for Peace Award", donné par les Nations Unies. Ses partenaires dans la musique de chambre sont entre autres Yuri Bashmet et Shlomo Mintz. Fazil Say est à la fois pianiste et compositeur. Il écrit son œuvre "Black Hymns" à l'âge de 16 ans. En 1991, il crée son concerto pour piano et violon avec l'Orchestre Symphonique de Berlin et en 1996 son deuxième concerto pour piano "Silk Road" est donné pour la première fois par le Metarmophosen Chamber Orchestra à Boston. Son oratorio "Nazim", (avec des textes du fameux poète turque Nazim Hikmet) est donné en 2001 à Ankara, en présence du Président d'État. La première représentation de son troisième concerto pour piano (une commande de Radio France) a lieu en janvier 2002 à Paris avec l'Orchestre National de Radio France sous la direction d'Eliahu Inbal avec un succès extraordinaire.

Ses trois premiers enregistrements consacrés à Mozart, Bach, Gershwin avec l'Orchestre Philharmonique de New York dirigé par Kurt Masur, ont été salués par la critique.

**Johannes Brahms
(1833-1897)**

Scherzo F. A. E.

Pour Brahms, l'année des vingt ans est décisive. En 1853, l'enfant prodige n'est plus contraint à gagner péniblement sa vie à Hambourg, il fait la connaissance du violoniste Eduard Reményi, spécialiste de la musique tzigane, et l'accompagne dans une tournée de concerts. Ce périple lui permet de rencontrer l'illustre violoniste Josef Joachim, le couple Schumann (Robert salue "un nouveau messie de l'art") et de recevoir, à Leipzig, les encouragements de Berlioz et de Liszt. Les compositions pour piano abondent : les trois sonates (la première est dédiée à Joachim, la deuxième à Clara) et les *Ballades op. 10*. Parallèlement, Brahms s'aventure dans l'univers de la musique de chambre, notamment avec le célèbre *Trio op. 8* (fin 1853-début 1854).

Néanmoins, mis à part un très maladroît *Trio en la majeur* de l'été 1853, publié par Breitkopf en 1938 mais dont l'authenticité est sérieusement contestée, sa première œuvre chambriste conservée est un *Scherzo en ut mineur* pour violon

et piano. Il était destiné à s'intégrer dans une sonate collective, après un *Allegro* de Albert Dietrich et un *Intermezzo* de Robert Schumann, avant un finale du même Schumann. Offerte par les trois musiciens à Joachim le 28 octobre, la sonate portait comme titre les initiales de sa devise : *Frei, aber einsam* ("libre, mais seul"). Le public ne put découvrir le *Scherzo* qu'en 1906, lorsque Joachim le publia, laissant de côté les trois autres mouvements (édités en 1935). On n'aura pas de mal à pointer ici ou là des formules immatures, qu'aurait pu gommer une révision ultérieure (ce fut le cas pour le *Trio op. 8*). Mais l'enthousiasme juvénile, même quand la partition prescrit naïvement *Sempre ff et grandioso*, la maîtrise d'une forme concise et le travail sur les superpositions de rythmes qui marquera toujours le style de Brahms méritent plus que le respect : l'admiration pour un musicien qui ose se livrer, sans réserve. **G. N.**

**Ludwig van Beethoven
(1770-1827)**

Sonate pour violon et piano n° 9
"à Kreutzer" en la majeur op. 47

Adagio sostenuto – Presto

Andante con variazioni

Finale : presto

Berlioz, une fois encore, a trempé sa plume dans le vitriol quand il note dans son *Voyage musical en Allemagne et en Italie* que "c'est à Kreutzer (1766-1831) que Beethoven venait de dédier l'une de ses plus sublimes Sonates pour Pianoforte et Violon ; il faut convenir que l'hommage était bien adressé. Aussi, le célèbre violon ne put jamais se décider à jouer cette composition outrageusement inintelligible." Inintelligible... non pour Berlioz, mais dans les propres termes de Kreutzer (1766 - 1831) ! La partition, d'ailleurs, ne lui était pas dédiée à l'origine. Le finale avait été composé, en 1802, pour la première sonate de l'*Opus 30* du fameux Testament d'Heiligenstadt. Début 1803, alors qu'il travaille sur la *Symphonie "héroïque"* et prépare l'édition de l'*Opus 30*, il juge ce finale trop brillant pour la première sonate, et le remplace par un nouvel *Allegretto con variazioni*.

Le mouvement n'est pas perdu pour autant. En toute hâte, Beethoven le fait précéder de deux nouveaux mouvements en vue d'un concert, à l'Augarten, de George Polgreen Bridgetower. Curieux personnage que ce virtuose voyageur âgé de vingt-quatre ans, séjournant à Vienne au printemps 1803, fils d'une mère européenne et du Maure du prince Esterhazy.

Le 24 mai, la création est accueillie par de sévères critiques. L'*Allgemeine Musikalisches Zeitung* dénonce "un souci de l'originalité poussé jusqu'au grotesque"

et condamne "l'adepte d'un terrorisme artistique". Jugements peut-être partagés par Bridgetower : ce n'est jamais par hasard que l'on dédie une partition à un autre musicien que le créateur... et que l'on change son titre (l'autographe annonçait *Sonata mulattica*, en référence aux origines de Bridgetower).

Qualifiée par l'auteur, dès les premières esquisses, de *Sonata scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un Concerto* ("sonate écrite dans un style très concertant, presque comme un véritable concerto"), l'œuvre avait, certes, tout pour dérouter. Techniquement d'abord - beaucoup de violonistes, et notamment Kreutzer, excellaient alors dans le cantabile, ce qui n'est pas la vertu première exigée par le finale, presque entièrement en notes piquées. Musicalement ensuite : le clavier et l'archet se livrent à un furieux bras de fer dans le Presto initial et la tarentelle finale. Ce mouvement, selon Rosen, "surclasse par sa clarté formelle, sa grandeur et sa force dramatique, tout ce que Beethoven a écrit auparavant".

L'*Andante con variazioni* central n'a pas grand-chose à voir avec le corps à corps des mouvements liminaires : Rosen note qu'il "relève d'un style entièrement différent, élégant, brillant, ornemental et un peu précieux [...]. Beethoven ne devait jamais plus rassembler des mouvements aussi bigarrés pour en faire une seule œuvre". En effet, l'année suivante, il remplace la première version du mouvement central par la mystérieuse et lente introduction au finale que l'on connaît aujourd'hui. **G. N.**



BARNABAS KELEMEN

Né à Budapest en 1978, Barnabas Kelemen commence le violon à l'âge de 6 ans avec Valéria Baranyai. A 11 ans, il continue ses études à La Ferenc Liszt Academy à Budapest dans la classe de Eszter Perinyi, où il obtient en 2001 son diplôme. Outre ses cours à la Ferenc Liszt Academy, Barnabas Kelemen assiste aux masterclasses et cours privés d'Isaac Stern, Ferenc Rados, György Kurtag, Igor Ozim, Lorand Fenyves, Dnes Zsigmondy, György Pauk, Sergiu Luca et Thomas Zehetmair .

Barnabas Kelemen remporte très vite de nombreux prix : le second prix du Concours international de violon Szigeti en 1997, le premier prix du Concours de violon Mozart de Salsbourg et le premier prix du concours international de trio à clavier (avec les frères Boganyi) en 1999, le troisième prix du Concours International Reine Elisabeth en 2001 et enfin le premier prix du concours sans doute le plus prestigieux : Indianapolis Violin Competition en 2002, où il reçoit outre le premier prix, 6 des 8 prix spéciaux. Il se produit régulièrement dans des festivals renommés avec des musiciens tels que Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Zoltan Kocsis, Steven Isserlis, Michael Stern, Tamas Vasary, Peter Eotvos, Miklos Perenyi... Il joue également avec des orchestres réputés dans les salles les plus prestigieuses. Citons par exemple cette saison le Concertgebouw d'Amsterdam, le London Wigmore hall et le Carnegie Hall de New-York. Outre l'enregistrement de plusieurs disques pour le label Hungaroton, on lui doit l'intégrale des œuvres pour Piano et Violon de Franz Liszt avec Gergely Boganyi, ayant le Grand Prix du disque de l'International Liszt Society. Son répertoire s'étend des débuts du baroque au 21^{ème} siècle, et englobe les œuvres de musique de chambre comme les œuvres pour violoniste seul. Barnabas Kelemen a créé en Hongrie les concertos de Ligeti et Schnittke pour violon et donna en création mondiale plusieurs oeuvres de Kurtag. Barnabas Kelemen joue l'ancien "Gingold" stradivarius et un archet Tourte qui lui a été confié pour 4 ans suite à sa victoire lors de l'Indianapolis Violin Competition. Il reçut l'an passé le prix Sandor Vegh, le prix Liszt et le prix Rozsavolgyi, ainsi que le diapason d'or en France en octobre 2003.



ZOLTAN KOCSIS

Né en 1952, à Budapest, Zoltan Kocsis commence ses études de piano à l'âge de cinq ans. Admis au Conservatoire Béla Bartok à 11 ans où, parallèlement au piano, il étudie la composition, il est reçu à l'Académie de Musique, en 1968. Le 1^{er} prix au concours Beethoven de la Radio Hongroise marque le début d'une brillante carrière internationale et en 1973, il reçoit alors qu'il n'a que 21 ans le "Prix Liszt" en reconnaissance des services qu'il a rendus à la culture hongroise. En 1983, Kocsis fonde le Budapest Festival Orchestra avec Ivan Fischer et reste l'un de ses directeurs artistiques jusqu'en 1997. En 1998, Kocsis est nommé directeur de l'Orchestre Philharmonique de Hongrie. Parmi les premiers concerts magnifiques, citons par exemple une représentation de Gurrelieder de Schoenberg, considéré comme l'un des événements majeurs du Budapest Spring Festival. Kocsis partage maintenant son temps entre ses activités de chef et de soliste. On a pu l'entendre la saison dernière avec le Berlin Philharmonic et le Royal Concertgebouw Orchestra, et diriger la Camerata Academica à Salsbourg et ailleurs. Il se produit dans le cadre des festivals de Verbier et Ferrara, à la Roque d'Anthéron et au Wigmore Hall de Londres... Lors de cette saison et de la prochaine, Kocsis jouera principalement en Europe, Amérique et Extrême Orient avec le Hungarian National Philharmonic. Zoltan Kocsis enregistre exclusivement pour Philips Classics depuis la fin des années 1970. Il a aussi enregistré pour Denon, Hungaroton, Nippon Columbia et Quintana. Ses enregistrements ont plusieurs fois été récompensés (entre autres par le prix Gramophone et le prix Edison) Il a récemment terminé l'enregistrement de l'intégrale des œuvres de Bartok pour piano seul et pour piano et orchestre.

Ludwig Van Beethoven
(1770-1827)

Sonate pour violon et piano
en la majeur op. 12 n° 2

Allegro vivace
Andante più tosto Allegretto
Allegro piacevole

"Courage ! Malgré toutes les défaillances du corps, mon génie doit triompher. Voilà mes vingt-cinq ans, il faut que cette année révèle l'homme achevé". A Vienne en 1797, malgré sa surdité naissante, Beethoven travaille à plusieurs recueils : les *Trios à cordes op. 9*, les trois *Sonates pour piano op. 10* et la deuxième des trois *Sonates pour violon et piano op. 12*. Publiées en 1799, elles seront dédiées à Salieri, l'un des musiciens les plus puissants de la ville.

Les trois sonates ont probablement été composées pour les divertissements de la noblesse viennoise, et sans doute "testées" lors des séances de musique qui se donnaient tous les vendredis après-midi chez le prince Lichnowsky ; Beethoven s'y produisait ainsi qu'un quatuor "à demeure", conduit par le violoniste Schuppanzigh. On y donna également les *Trios op. 1*, lors d'un concert auquel assistait Haydn ; l'ancien professeur de Beethoven lui suggéra... de ne pas éditer celui en *do* mineur ! On sait aussi Beethoven a joué avec Schuppanzigh l'une des trois *Sonates op. 12*

Johannes Brahms
(1833-1897)

Sonate n° 3 pour violon et piano
en ré mineur, op. 108

Allegro alla breve
Adagio
Un poco presto e con sentimento
Presto agitato

Des trois sonates pour violon de piano de Brahms, la dernière est la seule à posséder quatre mouvements (autrement dit, un scherzo entre le mouvement lent et le finale). Esquissée en même temps que la deuxième, pendant l'été 1886, elle fut achevée deux ans plus tard. Brahms avait pris l'habitude de quitter Vienne à la fin du printemps et de mettre à profit sa villégiature sur les rives du lac de Thun pour composer dans un cadre serein. *L'Opus 108* fut créé à Vienne en février 1889, par le compositeur au piano et Joseph Joachim. Cet ami intime de Brahms, qui pouvait s'enorgueillir de posséder quatre Stradivarius, était l'un des violonistes les plus célèbres de son temps. L'édition fut dédiée au pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow, sans doute en témoignage de reconnaissance pour avoir maintes fois interprété et défendu la musique de Brahms.

Claude Rostand a supérieurement saisi le caractère de cette œuvre, bien différente des deux premières sonates : "Le matériel thématique en est particulièrement riche. Cette partition n'offre pas de développements contrapuntiques et symphoniques aussi rigoureux que d'ordinaire, et s'écoule en toute liberté". C'est bien ce qui frappe dans la structure du premier mouvement (*Allegro alla breve*) ; après l'exposition, très expressive, anxieuse, le développement préfère à l'ordinaire réutilisation d'éléments

lors d'un concert au bénéfice de Josefa Duschek, le 29 mars 1798.

Salieri, Haydn, Josepha Duschek, la Vienne que fréquente Beethoven est toujours celle de Mozart. Et c'est bien l'humour de Mozart qui semble animer l'*Allegro vivace* à 6/8, presque parodique dans les figurations "violonistiques" confiées au piano pour le premier, et la figure "pianistique" (UN deux trois, UN deux trois) à laquelle se borne le violon pour l'accompagnement... pendant cinquante mesures sur les deux cent cinquante du mouvement ! Le léger pathos de l'*Andante più tosto Allegretto* (la mineur à 2/4, forme lied avec coda) ne doit pas être davantage appuyé que l'humour du premier. L'innocence presque naïve du finale, à la fois menuet et rondo, ponctuée par quelques délicieux traits d'esprit, évoque l'épure des dernières œuvres de Mozart... puis conclut par un pied de nez, quand le piano pose sa dernière note une mesure après le violon !

G. N.

thématiques issus de l'exposition celle d'une phrase pianissimo, mystérieusement enroulée autour d'une longue pédale de dominante (le procédé sera repris dans la coda, presque symétriquement). Rostand a proposé une analyse éclairante de cette innovation formelle : "contrairement à la tradition classique, qui traite le développement comme un épisode destiné à vous faire perdre de vue le ton fondamental de l'œuvre [et qui, pour "faire le lien" entre ces épisodes contrastés, emploie des thèmes communs], Brahms, ici, le souligne en s'appuyant sur la dominante. On pourrait donc considérer ce développement comme une sorte de longue cadence amenant la reexposition". Brahms parvient ainsi à respecter le moule classique tout en lui insufflant un souffle continu, moderne par son ampleur.

Suit le sublime *Adagio*, tout aussi classique et limpide dans sa forme, chef-d'œuvre absolu de la dernière manière de Brahms ; Jos Bruyr y entendait "l'une des plus effusives rêveries qui soient sorties de sa plume et de son cœur". Faisant office de scherzo, mais à 2/4, le *Un poco presto e con sentimento* est animé par un frémissement fantasque, puis se revêt de gravité pour s'achever aussi irréllement qu'il a commencé. L'imposant finale (*Presto agitato*, trois cent trente-sept mesures !) reprend pour l'essentiel la structure singulière du premier mouvement. Acharné, accablé, fourmillant de mélodies, il mène l'œuvre à sa conclusion tempétueuse.

G. N.

ENTRACTE

LES CLIPS

font **SENSATION**



CLIP EMOTION

Tous les jours

6H-10H

13H-14H

19H-20H50

MEZZO
CLASSIC · JAZZ · TV

**ECOUTER
VOIR
OSER**

Mezzo est diffusée en France sur **CANALSATELLITE**, **TPS**, **noos**
et sur tous les réseaux câblés en France et en Europe

www.mezzo.tv

 lagardere active

 | france télévisions

Antonín Dvorák
(1841-1904)

Sonatine pour violon et piano
en sol majeur op. 100

Allegro risoluto

Larghetto

Scherzo : Molto vivace

Finale : Allegro

Comme le *Quatuor n° 12*, le *Quintette à cordes n° 3* ou la *Symphonie "du Nouveau Monde"*, la Sonatine pour violon et piano a été composée par Dvorak lors de son séjour américain (1892-95). Composée à l'intention de deux des enfants du musicien, Otilie (quinze ans) et Tonik (dix), la Sonatine s'avère relativement simple d'exécution. Dvorak précisa cependant que malgré cette "simplicité", cette page "destinée aux jeunes musiciens" serait tout aussi bien jouée par les adultes qui pouvaient "y prendre plaisir à leur manière". Centrée autour du très beau *Larghetto*, qui lui "avait été soufflé par le bruit des chutes de Minnehaha" (visitée en avril 1893), l'œuvre est bien plus attachante que la "grande" *Sonate pour violon et piano* de 1880. Dans un langage simple,

elle résume l'humeur du compositeur tchèque, tour à tour optimiste et enjouée puis nostalgique. Cette part de tristesse "trop humaine" se retrouve en plusieurs passages de l'œuvre (notamment dans l'*Allegro* final), et parcourt entièrement le *Larghetto*. Il connut d'ailleurs une large diffusion indépendante sous les appellations les plus diverses : *Légende*, *Canzonnette indienne*, *Lamento indien*, *Berceuse indienne*... Titres "vendeurs" mais assez peu caractéristiques d'une page, en fait, rarement redevable au modèle supposé des musiques indiennes (quelques traces de rythmes syncopés dans le finale...). Car c'est plus l'évocation "impressionniste" des atmosphères et des paysages qui guida la main légère du compositeur, que le souci d'un marquage folklorique bien identifiable. **G. N.**

Claude Debussy
(1862-1918)

Sonate pour violon et piano en sol mineur

Allegro vivo

Intermède : fantasque et léger

Finale : très animé

Pendant la guerre Debussy rejette en bloc la culture germanique (sauf Bach !), et déplore que "depuis Rameau, nous n'avons plus de tradition nettement française... Il conçoit la *Sonate pour violon et piano* non comme une réponse à celle de Beethoven, Schumann ou Brahms, mais en hommage aux maîtres français du XVIII^e siècle. Après avoir mis un point final en février 1917 à cette partition, le cancer, déjà lui interdit de se remettre sur le cycle de six sonates. Il décède le 25 mars 1918, laissant à l'état de projet celle pour hautbois, cor et clavecin (4^e), celle pour trompette, clarinette, basson et piano (5^e) et l'ultime *Sonate en forme de concert pour divers instruments* (6^e).

On a pu relever l'effectif de la *Sonate pour violon et piano*, le moins original des six (la première pour violoncelle et piano, la deuxième pour flûte, alto et harpe). En fait, Debussy avait pensé à une partition pour violon, cor anglais et piano. On ne trouve dans sa correspondance aucun indice expliquant ce changement. Peut-être la révision des six *Sonates pour violon et clavier* de Bach, qu'effectue Debussy pour Durand à la même époque, l'a-t-elle stimulé à entrelacer avec autant de virtuosité que ces chefs-d'œuvre la partie de l'archet et celle du clavier ? Peut-être aussi a-t-il cherché, notamment dans les phrases sinueuses de l'*Allegro vivo*, une version moderne de cette "divine", "capricieuse" ou "adorable arabe".

D'une telle influence, on pourrait attendre une œuvre plus sévère et moins libre, un mouvement central plus profond que cet Intermède frémissant d'ironie, noté "fantasque et léger". Ce serait oublier que seule Antoinette Mauté trouvait grâce aux yeux de Debussy en tant qu'interprète de Bach, oublier, aussi, qu'il félicitait Pierre Louÿs pour "la délicieuse fantaisie que seul [il] met dans ces antiquités." La musique ancienne était pour Debussy un modèle non d'équilibre et de pureté mais d'imagination, de spontanéité, de sensibilité au timbre. Il est bien parvenu à reconquérir ces vertus dans les trois sonates. Pour la dernière, au prix d'un labeur acharné, en particulier pour le finale : ce grisant *perpetuum mobile* qu'il comparait au "jeu simple d'une idée tournant sur elle-même comme un serpent se mord la queue", dont il avait trouvé l'idée lors d'une promenade au Cap Ferret, Debussy a mis des semaines à en venir à bout. Et jamais le travail ne s'impose, toujours il se dérobe à notre perception, il s'efface derrière l'élégance du sentiment. Une telle modestie force aujourd'hui l'admiration, mais le 5 mai 1917, elle s'est heurtée à un public friand de panache. Le jeune Francis Poulenc assistait à cette soirée, lors de laquelle Gaston Poulet et l'auteur au piano donnèrent la première audition de la Sonate : "dans la Salle Gaveau, à moitié pleine. A son entrée en scène, on l'ovationna, mais à la fin, les applaudissements furent tout juste polis". Ce fut la dernière apparition publique de Claude Debussy. **G. N.**

Béla Bartók
(1881-1945)

Rhapsodie n° 1 pour violon et piano
Sz 86

En 1928 Bartók écrivit pour József Szigeti et Zoltán Székely ses deux *Rhapsodies*. Bartók se plaisait à considérer celles-ci comme de simples arrangements de thèmes populaires, mais leur facture élaborée trahit la manière très personnelle de l'auteur, qui intègre des éléments populaires à des structures harmoniques complexes. Très marquées par les *czardas* roumaines, elles exposent deux mouvements

très contrastés selon le schéma *Lassú-Friss* (lent-vif), utilisant des mélodies populaires de Transylvanie que Bartók colora de tonalités hongroises. A l'inverse des *Sonates*, qui ménagent une large part aux dialogues instrumentaux, les *Rhapsodies* privilégient la part de violon. La première est dédiée à Joseph Szigeti – qui fut à l'origine de la création de *Contrastes*. **N. B.**



ALDO CICCOLINI

Considéré comme l'un des grands maîtres contemporains du piano, Aldo Ciccolini voit le jour à Naples où il entame et parfait ses études musicales (piano, composition et direction d'orchestre) et hérite, par professeurs interposés, de l'enseignement de Franz Liszt et Ferruccio Busoni. Enfant prodige, il fait ses débuts à l'âge de 15 ans et remporte, en 1949, le 1^{er} prix du concours Marguerite Long. Il s'installe ensuite à Paris, devient un ardent défenseur et ambassadeur de la musique française à travers le monde (citons la première intégrale d'Erik Satie, qui fonde une vogue internationale, Ravel bien-sûr et son intégrale Debussy). Au pupitre, Furtwängler, Ansermet, Cluytens, Mitropoulos, Munch, Maazel, Kleiber, Prêtre, Martinon, Monteux, Plasson... et tant d'autres qui ont voulu se l'attacher, sans oublier Elizabeth Schwarzkopf qui lui voue une admiration très exclusive. Avec près de cent enregistrements pour EMI-Pathé Marconi et d'autres firmes discographiques, Aldo Ciccolini contribue à faire connaître des œuvres peu jouées de Déodat de Séverac, Massenet, Chabrier) ou injustement délaissées. Citons les Sonates de Schubert, de Scarlatti, Années de Pèlerinage de Liszt, ainsi que des œuvres de compositeurs de l'Espagne. Par ailleurs, il enregistre l'ensemble des sonates de Mozart. En 1990, il publie une nouvelle version des Harmonies Poétiques et religieuses de Liszt, son compositeur de prédilection, comme lui virtuose éblouissant et prophète des profondeurs. En 1992 paraît son intégrale Debussy. Il enregistre ensuite celle des Sonates de Beethoven. Il a reçu un Diapason d'Or en 2002 pour son disque Janacek et un second pour son disque Schumann, et en 2003 pour son enregistrement des Nocturnes de Chopin. Officier de la Légion d'Honneur, Officier de l'Ordre national du Mérite, Commandeur des Arts et Lettres, titulaire de nombreuses distinctions (Prix Edison, de l'Académie Charles Cros, de la National Academy aux Etats-Unis, du Disque Français), Aldo Ciccolini a choisi en signe de reconnaissance d'adopter la nationalité française en 1971. L'année suivante, il a accepté la charge de Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, découvrant une vocation de pédagogue à laquelle il n'a jamais renoncé puisqu'il donne encore de nombreuses master-classes en Italie. Ennemi de toute concession aux goûts du jour, insensible aux jeux de la médiatisation, Aldo Ciccolini envisage l'art musical comme un sacerdoce nécessaire au plaisir des auditeurs. L'originalité souvent visionnaire de son répertoire, l'alchimie de ses plus intimes recherches l'ont retenu longtemps de dévoiler son interprétation des plus grands compositeurs. Depuis quelques années, il les livre enfin au public et se révèle maintenant comme l'un des plus puissants messagers du génie de la Musique.

**Franz Schubert
(1797-1828)**Sonate pour piano n° 21
en si bémol majeur D 960*Molto moderato**Andante sostenuto**Scherzo : Allegro vivace**Allegro ma non troppo*

"J'ai composé, entre autres, trois sonates pour le pianoforte seul que je voudrais dédier à Hummel. J'ai aussi mis en musique plusieurs lieder de Heine, qui ont ici extraordinairement plu, et enfin un quintette pour deux violons, un alto et deux violoncelles. Le 2 octobre 1828, six semaines avant sa mort, Schubert adresse ces lignes à l'éditeur Heinrich Probst. En vain : les trois sonates (D 958-960) et le *Quintette* ne seront édités que plus de dix ans après. "Cette lettre ressemble à un appel au secours" commente Otto Erich Deutsch, le musicologue qui a catalogué l'œuvre de Schubert (d'où l'initiale *D* pour chaque numéro). Deutsch relève, en effet, que Schubert exagère certainement le succès et le nombre d'exécutions des sonates : elles étaient à peine composées quand il écrit à Probst, et il n'a guère pu trouver l'occasion de les donner en public.

Pour considérer l'ultime *Sonate en si bémol majeur*, il faut à la fois tenir compte de l'intense activité de Schubert dans sa dernière année (en janvier, il travaille à la *Fantaisie en fa mineur* pour quatre mains, en mars à des lieder, en avril à la *Messe en mi bémol*, en août aux lieder du *Schwanengesang* et au *Quintette*, sans oublier les esquisses pour une symphonie en ré majeur et un nouvel opéra... !), de la fatigue et de l'anxiété liées à la maladie, et de la mort de Beethoven (26 mars 1827), qui avait ébranlé Schubert "de la façon la plus violente" (selon son ami de jeunesse Josef von Spaun). L'histoire difficile – et difficile à éclaircir – des rapports du cadet à l'aîné appuie fortement l'hypothèse selon laquelle Schubert se serait alors considéré comme celui qui devait prendre le relais – une mission que nul, et de loin, n'était en mesure de lui disputer. Le concert privé qu'organise Schubert un an jour pour jour après la mort de Beethoven entre dans cette perspective, et tout autant les trois dernières sonates - "le résumé de toute une vie de corps à corps avec Beethoven", selon Walther Dürr. On ignore quand Schubert les commença, mais il est raisonnable de penser que l'ordre de composition a suivi celui des sonates

dans le manuscrit, et que par conséquent la *Sonate D 960* fut la dernière achevée par Schubert.

Le premier mouvement "exprime la dignité et le détachement avec lesquels un homme affronte ses derniers moments. La ressemblance du premier thème avec le lied *Am Meer*, qui date lui aussi de l'année de la mort de Schubert, n'est certainement pas un hasard : *Das Meer erglänzte weit hinab im letzten Abendscheine*, "la mer resplendissait au loin sous les dernières lueurs du couchant". La beauté de cette image de fin du jour éveille un flot de souvenirs nostalgiques, qui, dans le lied et dans la sonate, vont se transmuier en inquiétude et en angoisse" (Paul Badura Skoda). Ce thème mélodieux, amplement développé et porté par de calmes accords, est constamment menacé par un trille dans l'extrême grave. Il se voit opposer un thème secondaire mystérieux, pressé par l'élan de ses triolets. Plusieurs modulations dans des tonalités parfois lointaines éveillent ça et là l'impression d'un souffle épique – "comme si cela ne pouvait prendre fin" notera Schumann. L'*Andante sostenuto* en *ut* dièse mineur, de forme lied, est le mouvement le plus sombre de la sonate ; le thème mélancolique des première et dernière sections laisse place dans la partie centrale à une lumière chaude, qui rappelle *Die Nebensonnen*, dans le *Winterreise*. Le bref *Scherzo, con delicatezza*, est porté par joie simple, presque irréaliste, que vient assombrir le *si* bémol mineur du Trio. Le finale est lancé par un *sol* tenu à l'unisson : cet appel énigmatique oriente le mouvement dans la "fausse tonalité" de *do* mineur, et revient troubler le discours dès que la direction de *si* bémol semble univoque. Schumann dit au propos de ce finale : "Schubert finit comme s'il voulait reprendre de plus belle le lendemain. Il devait en être autrement [...]. Et s'il est gravé sur sa tombe que "sommeillent sous cette pierre non pas un beau trésor, mais ses espérances encore plus belles", souvenons-nous seulement de celui-ci, et avec gratitude. Se demander tout ce qu'il aurait pu encore réaliser ne mène à rien. Il a fait suffisamment : que soient loués tous ceux qui auront espéré et achevé autant que lui".

G. N.

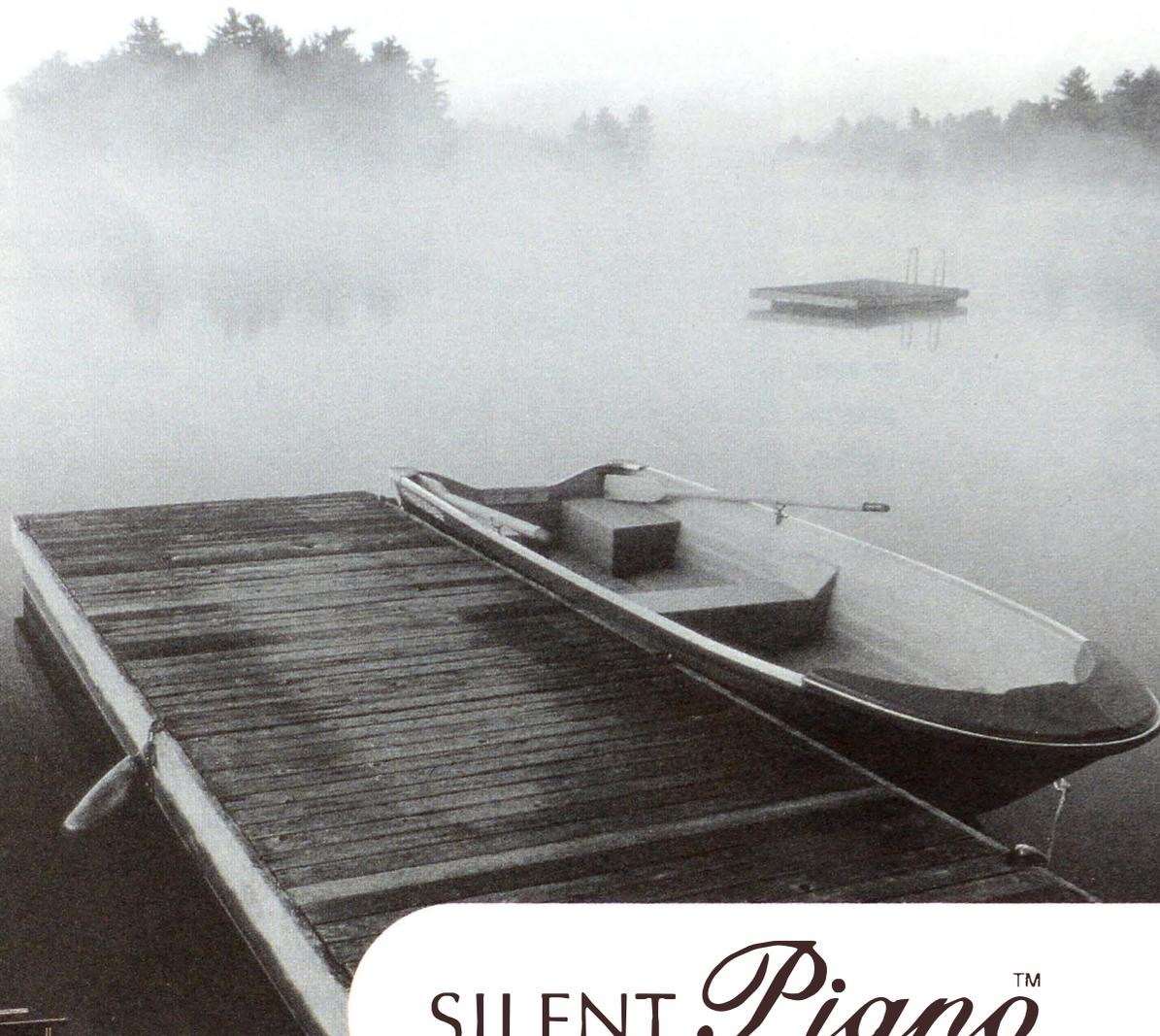
**Modeste Moussorgski
(1839-1881)**

Comme beaucoup d'autres chefs-d'œuvre qui semblent aujourd'hui aller de soi, faire partie intégrante de notre culture, de nous-mêmes, les *Tableaux d'une exposition* soulevèrent en leur temps une vague de polémiques. Privilégiant au "bon goût" et à la pureté des formes une puissance graphique radicalement novatrice, sans égard pour les conventions pianistiques, leur écriture ne fut pas du goût de Tchaïkovski. Critique influent, volontiers véhément (mais souvent raillé par l'histoire), il dénonça une musique "pauvre" et une "vile

ENTRACTE

parodie". Même Rimski Korsakov, l'ami du compositeur, l'allié au sein du Groupe des Cinq, jugeait la partition inadéquate pour le clavier, maladroite, presque injouable – il se dévoua, par conséquent, pour l'orchestrer. Tous ces commentaires, Moussorgski aurait pu les entendre... et leur répondre, simplement, que là n'était pas la question. Excellent pianiste (à neuf ans, il jouait un concerto de Field ; adulte, on le comparait au grand Artur Rubinstein), il savait assez comment faire sonner l'instrument pour s'émanciper sans dommage des figures académiques.

Parfois, le silence s'impose.



SILENT *Piano*™



Avec les Pianos Silent Yamaha, vous pouvez exprimer votre créativité musicale en toute liberté.

Disponible sur une large gamme de pianos droits dont le **nouveau P116 Silent** et de pianos à queue, le système Silent créé par Yamaha permet d'interrompre le son acoustique du piano en reproduisant fidèlement au casque les sonorités du Piano de Concert Yamaha CFIIIS.

L'installation du système en usine au cours de la fabrication du piano permet de conserver intégralement en mode Silent les mêmes qualités de toucher, de sonorité et d'expression musicale qu'en mode acoustique ; vous conservez ainsi votre confort de jeu habituel en bénéficiant d'une incomparable souplesse d'utilisation.

Avec toutes les fonctions qui vous sont offertes, vous appréciez les qualités inimitables d'un piano de facture irréprochable en profitant pleinement du savoir-faire qui fait la réputation des pianos Yamaha depuis 1887.

Silent Piano est une marque déposée par la société Yamaha Corporation Ltd.



ADOPTÉZ L'ESPRIT 'KANDO'.

Kando : l'inspiration du cœur et de l'esprit

YAMAHA MUSIQUE FRANCE

BP 70 - 77312 Marne la Vallée Cedex 02

www.yamaha.fr



Tableaux d'une Exposition

Promenade
 Gnomus
 Promenade
 Le vieux château
 Promenade
 Le jardin des Tuileries
 Bydlo
 Promenade
 Ballet des poussins dans leur coque
 Samuel Goldenberg et Schmuyle
 Promenade
 Limoges, le marché
 Catacombes
 La cabane sur des pattes de poule
 La grande porte de Kiev

Compositeur, il avait peu d'égards pour la perfection formelle prônée par Tchaïkovski : "L'interprétation artistique de la seule beauté est un grossier enfantillage, c'est l'enfance de l'art. Les fouilles patientes dans les traits les plus secrets de la nature humaine, leur découverte : voilà la vraie mission de l'artiste" (lettre à Stassov du 12 octobre 1872).

Pour Moussorgski, cette exploration de la nature humaine ne pouvait pas se faire frontalement. Elle nécessitait un détour, ou plutôt un miroir, celui qu'offrent au compositeur les textes mis en musique (poème pour ses mélodies, livret pour les opéras) et les images. Son travail créateur consistait avant tout à les laisser résonner dans son imaginaire, comme quand Liszt (auteur qu'il vénérât) traduisait en musique les impressions qu'évoquent en lui les chefs-d'œuvre de l'art italien (*Deuxième année de Pèlerinage*). C'est l'une des raisons du décalage souvent noté, au sujet des *Tableaux d'une exposition*, entre les œuvres de Viktor Hartmann et la vision qu'en propose Moussorgski. Parmi les quelque quatre cents pièces (dessins, aquarelles et maquettes) présentées à la rétrospective de 1874, en hommage à l'architecte, peintre et décorateur disparu l'année précédente, le musicien retient dix œuvres qui, bien que pittoresques, nous semblent parfois insignifiantes. Mais propres à résonner fortement dans l'imaginaire de Moussorgski, à réveiller ses fascinations et ses angoisses, à évoquer les archétypes qui lui sont chers : scènes populaires, fantasmagories, univers des enfants, obsession de la mort, attachement à la grandeur épique de l'ancienne Russie.

Profondément ému par l'exposition – Hartmann était un ami –, Moussorgski débute la composition du cycle le 12 juin, et l'achève à peine trois semaines plus tard. Il confie à l'organisateur de la rétrospective, son ami l'écrivain Vladimir Stassov, le futur dédicataire de l'œuvre : "Hartmann bouillonne comme bouillonnait Boris [...] Les sons et les idées sont suspendus dans l'air, j'en absorbe jusqu'à m'en gaver, et j'ai à peine le temps de les coucher sur le papier". Heureusement, à cette période, l'activité fébrile du compositeur, qui abandonne sans cesse des œuvres en cours puis les remet sur le métier, est tempérée par le succès des premières représentations de *Boris*.

Le parcours commence par une *Promenade*, thème pentatonique ("*in modo russo*"), fermement décidé mais balançant entre une mesure à cinq temps et une à six. A la fois ponctuation et révélateur psychologique, la *Promenade* reviendra quatre fois, subtilement ou radicalement altérée, comme un paysage sous un ciel changeant – ou si l'on préfère, comme l'humeur de Moussorgski affectée par la

contemplation des tableaux. Le premier, *Gnomus*, croque un nain difforme, à la démarche claudicante, et tout autant le malaise du musicien-spectateur. Un rappel mélancolique de la *Promenade* conduit à la deuxième pièce, *Il vecchio castello* – scène médiévale évoquant la complainte d'un troubadour aux pieds d'un château italien, entêtante, presque hypnotique par sa pédale ininterrompue de la première à la dernière mesure. Le visiteur reprend la *Promenade* d'un pas résolu, puis s'arrête devant des jeux et une dispute d'enfant au jardin des *Tuileries* : l'écriture, vive, très digitale, contraste fortement avec les accords massifs de *Bydlo* ("bétail" en polonais). Un ostinato rythme la marche lourde des bœufs tirant un chariot ; un immense crescendo/décrescendo les conduit devant nous puis les éloigne, imperturbables.

Nouvelle *Promenade*. Cette fois en mineur, dans une harmonisation délicate et fuyante. Deux accords légers, puis l'irrésistible *Ballet des poussins dans leurs coques*, inspiré par un dessin de costumes pour le ballet *Trilby* : accords rapides et légers précédés de mordants ou trillés, piaulements comiques, le tout pianissimo, avec sourdine. Le sixième tableau est à la fois une caricature et une scène d'opéra, opposant deux Juifs du ghetto de Varsovie, l'un riche et arrogant (le thème, à l'unisson, est une mélodie juive authentique), l'autre pauvre, gémissant sur des notes répétées. Leurs voix se superposent : brève hésitation... et le riche congédie le mendiant. Après la *Promenade*, on s'arrête devant l'agitation populaire du *Marché de Limoges*. Evocation haute en couleurs, grouillante de visages, des cris du marché, de bavardages... et redoutable pour le pianiste, jusqu'au trait martelé qui plonge abruptement dans l'obscurité des *Catacombes*. Le tableau représente Hartmann visitant celles de Paris, à la lueur d'une lanterne : quand revient le thème, légèrement modifié, nimbé de trémolos, Moussorgski note "*Cum mortuis in lingua mortua*" puis, en russe, "l'esprit créateur du défunt Hartmann me conduit vers les crânes et les invoque, et ils se mettent à luire doucement de l'intérieur". D'où l'apaisement final de cette page oppressante. La *Cabane sur des pattes de poule*, en forme d'horloge, est la demeure de Baba Taga : la sorcière qui a terrorisé, un jour ou l'autre, tous les enfants russes, nous vaut un scherzo endiablé, progressant par bonds grotesques dans la nuit noire, marmonnant sous l'œil des hiboux dans la partie centrale. Le dernier numéro rend hommage à la Russie éternelle et au projet conçu par Hartmann d'une *Grande porte de Kiev* (elle ne fut jamais construite). Vision majestueuse entre toutes, où revient le thème de la *Promenade*, métamorphosé en choral orthodoxe, paré des ors, des cortèges d'icônes, des carillons et des volées de cloches de la Scène du couronnement de *Boris*.

G. N.



ANDREAS SCHMIDT

Andreas Schmidt est né à Düsseldorf. En plus de ses études vocales avec Ingeborg Reichelt il a également étudié le piano, l'orgue et la direction d'orchestre. Il se perfectionne ensuite en suivant les cours de Dietrich Fischer-Dieskau et fait ses débuts dans le rôle de Malatesta dans "Don Pasquale" à l'opéra de Berlin en 1984. Sa carrière se poursuit dans les rôles de Guglielmo/Così fan tutte, Almaviva/Les Noces de Figaro, Wolfram/Tannhäuser, Posa/Don Carlo et Marcello/La Bohème. En Europe, il se produit au Staatsoper d'Hambourg et de Munich, Vienne Staatsoper, au Covent Garden de Londres, à l'opéra de Paris, à la Scala de Milan et au Metropolitan de New York. Il se produit aux Etats-Unis avec le New York Philharmonic dirigé par Kurt Masur, l'orchestre Symphonique de Chicago dirigé par Daniel Barenboim, le Cincinnati Symphony Orchestra dirigé par Lopez-Cobos, et l'orchestre de Cleveland. Andreas Schmidt a enregistré les trois cycles de chansons de Schubert pour Deutsche Grammophon, ainsi que tous les airs de Richard Strauss pour BMG Classics qui ont reçu le prix Deutscher Schallplattenpreis Echo 2000. Andreas Schmidt est également fréquemment invité aux festivals de musique d'Aix-en-Provence, de Salzbourg, d'Edimbourg, de Glyndebourne et de Hohenems. Depuis 1996 il fait parti des invités du Bayreuther Festspiele où il interprètera en 2005 le rôle de Kurwenal dans Tristan et Isolde.



RENAUD CAPUÇON

"Je serai skieur l'hiver et violoniste l'été !" Ainsi s'exprimait un petit savoyard de 5 ans le jour où il découvre la musique au Festival des Arcs. Dès 1986, Renaud Capuçon travaille son violon avec une pédagogue formée par Fritz Kreisler, Veda Reynolds. En 1989, il obtient ses médailles d'or de violon et de musique de chambre aux Conservatoires de Chambéry et d'Annecy. A 14 ans, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Gérard Poulet : il en sortira avec un 1^{er} Prix de musique de chambre dans la classe de Bruno Pasquier en 1992 et un 1^{er} Prix de violon en 1993, premier nommé, avec mention spéciale du jury. Sentant confusément que l'essentiel n'était pas acquis, il décide après son séjour au Conservatoire de Paris, de partir pour Berlin suivre les cours de Thomas Brandis, le premier violon de la Philharmonie. Ainsi apprend-il, au-delà de l'enseignement de la technique et de la justesse prodigué par Gérard Poulet, la liberté du jeu, la découverte de l'espace. Cumulant les titres honorifiques ("Rising Star 2000", "Nouveau Talent de l'Année Victoires de la Musique 2000"), le talentueux violoniste Renaud Capuçon se produit aux quatre coins du monde en récital ou comme soliste de prestigieuses formations.

Sa discographie compte, le Trio n°1 de Mendelssohn avec M. Argerich, ainsi que des albums, parus exclusivement chez VIRGIN Classics, consacrés aux compositeurs français, et récemment à des duos pour violoncelle et violon avec son frère. Renaud Capuçon joue un Stradivarius (1721) ayant appartenu à Kreisler.

ANDREAS SCHMIDT - BARYTON
RENAUD CAPUÇON - VIOLON

GAUTIER CAPUÇON - VIOLONCELLE
PASCAL MORAGUES - CLARINETTE
HELENA BASHKIROVA - PIANO

Béla Bartók
(1881-1945)

Contrastes pour clarinette,
violon et piano Sz 111

Danse de recrutement

Repos

Rapide

C'est à l'origine un simple échange d'idées entre le violoniste hongrois József Szigeti et le clarinetriste Benny Goodman qui allait aboutir à cette page marquante de Bartók. Szigeti lui avait suggéré d'entreprendre un duo pour clarinette et violon, avec accompagnement de piano, respectant l'esprit de ses deux *Rhapsodies*. Le cahier des charges était précis : l'œuvre devait durer moins de dix minutes (pour tenir sur un disque 78 tours), comporter deux mouvements "contrastants" ainsi que des cadences pour les deux instruments. Ce fut finalement Goodman, persuadé par Szigeti,

qui se chargea officiellement de commander – et de payer – la pièce. Pour sa part, Bartók contourna quelque peu les recommandations de Szigeti en concevant trois mouvements. Pour satisfaire les impératifs de la commande, il ne livra que les mouvements extrêmes pour la création de 1939. La version complète des Contrastes ne fut créée que l'année suivante, avec Bartók au clavier. Achievée en 1938, la partition marque la fusion réussie entre une coloration populaire chère au compositeur – tournures modales et rythmes bulgares – et une veine "savante" des plus percutantes. **N. B.**

Franz Schubert
(1797-1828)

Trio pour violon, violoncelle et piano
en si bémol majeur D 898

Allegro moderato

Andante un poco mosso

Scherzo : Allegro

Rondo : Allegro vivace – Presto

Au cours de l'hiver 1822-1823, atteint par les premiers symptômes de la syphilis, Schubert tombe gravement malade. Durant les six dernières années qui lui restent à vivre, malgré de larges périodes de rémission, il demeure continuellement affaibli. Impossible toutefois d'établir une relation univoque entre sa création et sa santé. Parfois des pages lyriques, généreuses, pétillantes (notamment l'*Octuor*) alternent avec les abîmes des quatuors en *la* et *ré* mineur ; parfois, elles voient le jour en même temps ! C'est le cas du *Trio en si bémol majeur D 898*, composé à la fin de l'été ou durant l'automne 1827, tandis qu'il s'attelle à la seconde moitié du *Winterreise*. Cette datation ne vient ni du manuscrit, ni de la correspondance de l'auteur, mais des souvenirs d'un ami de Schubert, qui nous apprend que le *D 828* a été composé peu avant le *Trio D 929* (novembre 1827, d'après l'autographe).

Des œuvres de grandes proportions de ses dernières années, le *Trio D 828* est celui qui s'approche le plus de l'image populaire d'un Schubert insouciant, jovial, ivre de mélodies spontanées. Du fringant premier thème aux échos des chansons viennoises qui résonnent dans le finale, la partition déborde d'une joie de vivre démentant la caractérisation proposée par Schumann – ce trio en *si* bémol serait "passif", "féminin", son premier mouvement "gracieux

et virginal" ; celui en *mi* bémol "dramatique", "masculin"... Le sublime matériau des quatre mouvements, leur ordonnance et leur logique formelle, leurs subtilités harmoniques et structurelles, les textures aériennes de certains passages du premier mouvement, sont sans doute à l'origine de ce jugement ; mais alors, Schumann oublie le flux émotionnel dans lequel ils s'inscrivent, les envolées héroïques de l'*Allegro moderato*, les dialogues pétillants du *Scherzo*. Et c'est bien le génie de Schubert de rivaliser avec l'architecture ambitieuse du *Trio "l'Archiduc"* de Beethoven (en *si* bémol majeur lui aussi) par le seul jeu de ces contrastes.

L'*Andante*, en *mi* bémol, nous fait entendre une berceuse, énoncée tour à tour au violoncelle, au violon et au piano, à la manière d'une ronde ornée d'exquis contre-chants. Le *Scherzo*, avec la valse suave qui tient lieu de Trio, possède une grâce espiègle, pleine d'esprit. La nonchalance toute viennoise du finale est ponctuée par quelques idées héroïques, comme autant de pieds de nez. Mais l'effet le plus délicieux de cette forme sonate "tentaculaire" est, au début du développement, l'évolution du schéma métrique, par un jeu de déplacement des accents : le 2/4 initial se métamorphose en 3/2, et laisse apparaître une polonaise rustique à souhait, soutenue par les effets de bourdon du piano. **N. B.**

ENTRACTE

Franz Schubert
(1797-1828)

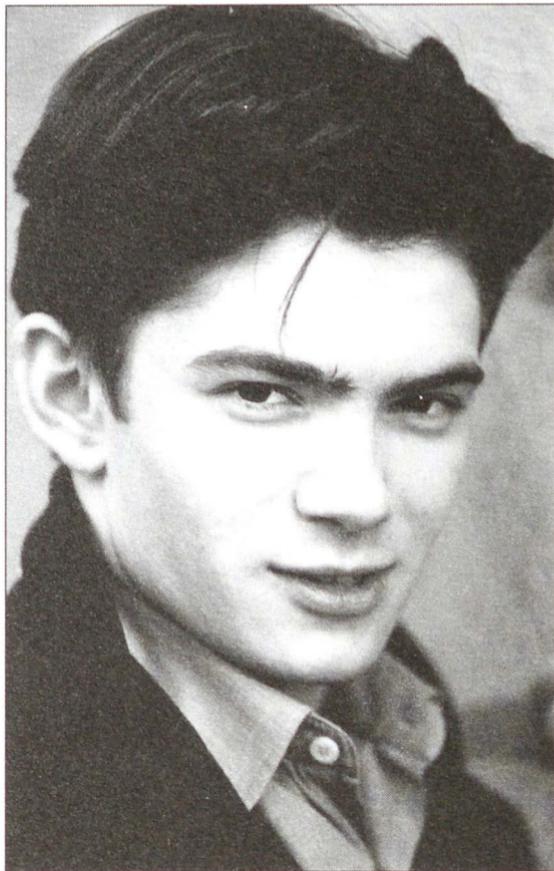
Six Lieder sur des textes de Heine
extraits du Schwanengesang

"Echappée d'un vieux conte de fées,
une main blanche fait signe,
et l'on entend les chants
et la musique d'un pays enchanté"

Heinrich Heine (1797-1856), et avec lui de nombreux poètes romantiques, ont célébré le charme magique de la musique. Schubert fut l'un des premiers à découvrir son "pays enchanté". En septembre et octobre 1827, quelques semaines (peut-être quelques jours) avant de mourir, Schubert met en musique six poèmes du cycle *Die Heimkehr* ("Le

retour"), extrait des *Reisenbilder*. Ce seront ses derniers lieder. Quand son frère les apporte à Haslinger, avec sept lieder sur des textes de Rellstab et un d'après Siedl, l'éditeur préfère malheureusement au titre du cycle de Heine celui de *Chant du cygne*, pertinent mais banal. Car, ainsi que l'a noté Gilles Cantagrel, le "retour" titré par Heine "suggère quelque forme close, quelque tout organique, comme il peut évoquer le retour du héros du *Voyage d'hiver*, et celui de Schubert à ses démons du désenchantement et de la déréliction".

S'il est difficile, voire impossible, de trouver une ligne



GAUTIER CAPUÇON

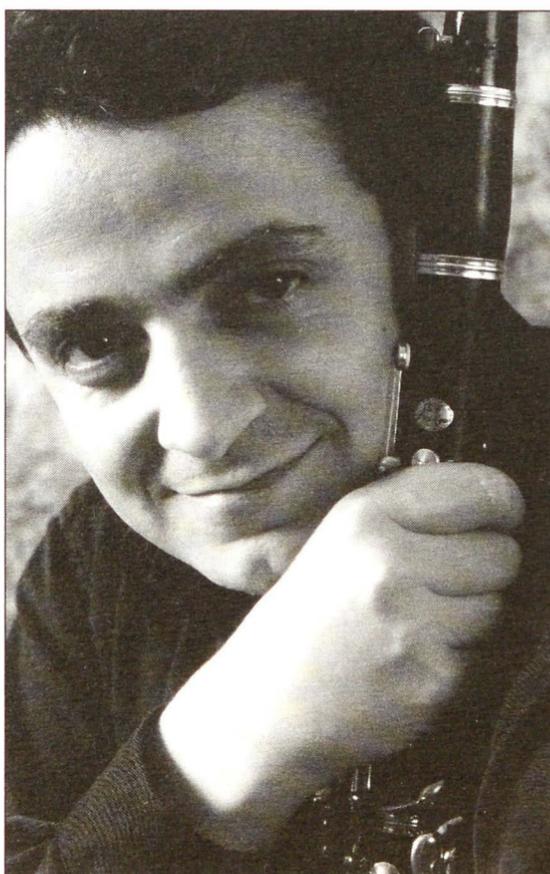
Consacré "Nouveau Talent de l'année" aux Victoires de la Musique 2001, Gautier Capuçon, né en 1981 à Chambéry, obtient les Premiers Prix de violoncelle et de piano au Conservatoire de sa ville. Il poursuit sa formation auprès d'Annie Cochet-Zakine et Philippe Muller au CNSM de Paris où il obtient ses Prix de violoncelle et de musique de chambre. Il parfait son expérience d'orchestre aux côtés de l'Orchestre des Jeunes de la Communauté Européenne, puis du Gustav Mahler Jugendorchestra et joue sous la direction de K. Nagano, D. Gatti, P. Boulez, S. Ozawa et C. Abbado avec lequel il effectue deux tournées européennes. Il est également soliste des orchestres de Cannes, Lille, Monte-Carlo, de l'Orchestre de Chambre de Vienne... Gautier Capuçon s'est aussi produit plus récemment aux festivals de Divonne, Menton, Sceaux, Strasbourg, Berlin, Verbier, La Folle Journée et en novembre 2002, il a fait ses débuts avec l'Orchestre de Paris dirigé par Christoph Eschenbach. Chez Virgin Classics, il a enregistré la musique de chambre de Ravel avec son frère Renaud et Frank Braley ainsi que les concertos de Haydn avec le Mahler Chamber Orchestra dirigé par Daniel Harding ("Diapason d'Or" et "Choc" du Monde de la musique). Gautier Capuçon joue un Matteo Goffriller de 1701 prêté par Claude Lebet (luthier) et un mécène suisse. Il est lauréat de la Fondation d'entreprise Natexis Banques Populaires et d'une bourse Lavoisier du Ministère des Affaires Étrangères pour l'année 2001-2002.

PASCAL MORAGUES

Première Clarinette Solo à l'Orchestre de Paris depuis 1981, Pascal Moraguès s'est produit, entre autres, sous la direction de Daniel Barenboïm, Pierre Boulez, Semyon Bychkov, Carlo-Maria Giulini, Zubin Mehta, Yuri Bashmet, Emmanuel Krivine, Frans Brüggen, Louis Langrée et Stephan Sanderling. Partenaire de musique de chambre particulièrement sollicité, il est membre du Quintette Moraguès, de l'Ensemble Viktoria Mullova, de l'Ensemble Katia et Murielle Labèque. L'Orchestre de Chambre d'Europe l'associe fréquemment à ses activités et il apparaît régulièrement au programme du Wigmore Hall de Londres, Musikverein de Vienne, Konzerthaus de Vienne et de Berlin, des festivals de Lucerne, Jérusalem et Aldeburgh, au Théâtre des Champs Élysées, du Châtelet à Paris, au Carnegie Hall de New York, au Lincoln Center à Washington.

Pascal Moraguès est professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 1995 et donne, en outre, de nombreuses master-classes en Europe, aux États-Unis et au Japon où il vient de recevoir le titre de Professeur invité au Collège Supérieur de Musique d'Osaka. Il a enregistré une quinzaine de disques salués unanimement par la presse internationale.

En 1994, le Quintette Moraguès reçoit le Grand Prix de la Nouvelle Académie du disque. Dans l'intégrale de Sviatoslav Richter parue chez Philips en 1995, le pianiste russe a choisi le Quintette Moraguès pour l'enregistrement du quintette pour piano et vents de Beethoven.



ELENA BASHKIROVA

Née dans une famille de musiciens (son père a été lauréat du concours Marguerite Long), Elena Bashkurova fait ses études au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou dans la classe de son père, Dimitry Bashkurov. Elle se produit très tôt avec des orchestres soviétiques et se tourne ensuite plus particulièrement vers la musique de chambre. Elle crée l'Ensemble Metropolis avec des solistes de l'orchestre philharmonique de Berlin et elle est régulièrement invitée de nombreux orchestres : les orchestres symphoniques de Montréal, de Vienne et de Chicago, l'orchestre du Mozarteum de Salzbourg, l'orchestre de Paris, l'orchestre de la radio de Berlin etc... Elle a joué sous la direction de Charles Dutoit, Claus Peter Flor, Sergiu Celibidache, Hans Graf, James Conlon, Pierre Boulez, Christoph Eschenbach, Lawrence Foster, Fabio Luisi et Rafaël Frühbeck de Burgos. Elena Bashkurova est directrice artistique du festival de musique de chambre de Jérusalem qu'elle a créé en 1998. Elle a enregistré les Trios de Brahms pour la vidéo avec Maxim Vengerov et Boris Pergamenschikov. Parmi ses autres enregistrements, on notera le Concerto pour piano KV 453 de Mozart, le concerto pour piano N°1 de Chostakovitch. Elle marqua également l'année 2000 avec la première mondiale du concerto pour deux pianos de York Höller avec la pianiste Brigitte Engerer et l'orchestre de Gürzenich sous la direction de James Conlon à la Musiktriennale Köln. Elle ce produit en récitals au festival de Stresa, au Klavierfestival Ruhr ou encore au Rheingau Musikfestival ainsi qu'à Cologne, Lugano et Paris.

ANDREAS SCHMIDT - BARYTON
RENAUD CAPUÇON - VIOLON

Six lieder sur des textes de Heine
 extraits du Schwanengesang

Der Atlas
Ihr Bild
Das Fischermädchen
Die Stadt
Am Meer
Der Doppelgänger

directrice pour l'ensemble de ce recueil (il n'a pas été conçu comme un cycle mais seulement publié comme tel), les lieder d'après Heine semblent réunis par une "ligne de souffrance", un lien thématique autour duquel évolue la psychologie du narrateur. L'extrême concision de Heine, son sens de la dérision, vont susciter chez Schubert une écriture musicale dépouillée, parfois proche de l'ellipse (rien à voir avec les lieder du *Chant du cygne* composés d'après Siedl et Rellstab). Sa sobriété parfois déconcertante peut-être perçue comme une démission sublime dans *Ihr Bild* ("Son visage") ou *Der Doppelgänger* ("Le double") ; le chant renonce alors à tout cantabile, préférant au lyrisme flatteur un arioso épuré, amplifiant les rythmes et les couleurs des vers de Heine sans chercher à les assouplir.

Paul Hindemith
 (1895-1963)

Quatuor pour clarinette, violon,
 violoncelle et piano

Mässig bewegt
Sehr langsam
Mässig bewegt

En 1934, le bureau pour la propagande culturelle du parti nazi lança une campagne de dénigrement à l'encontre de Paul Hindemith, lui reprochant de faire partie d'une internationale des compositeurs prônant l'atonalisme. Goebels chercha à faire interdire la création de la *Symphonie Mathis der Maler*, mais se heurta à une fin de non recevoir de la part du chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler. Le cas Hindemith était né. D'abord pressenti par le régime pour être l'un des fers de lance de la nouvelle musique allemande, Hindemith répondit aux ambitions que le parti plaçait en son art par deux camouflets cinglants : la parodie dans le finale de sa *Kammermusik n° 5* (1927) d'une marche bavaroise récupérée par les chemises brunes, puis la création, en collaboration avec la Ligue Culturelle Juive, de l'opéra pour enfants *Wir bauen eine Stadt* (1930). Sa résistance narquoise au pouvoir politique le poussa à entreprendre en 1937 un voyage aux Etats-Unis afin de sonder les possibilités d'un éventuel exil.

Il écrit de New York à son épouse le 28 mars : "cette tournée est un succès sur tous les plans et j'espère qu'elle sera l'amorce de nouvelles expériences (...) Dès que j'en aurais fini avec toute ma correspondance en retard, j'écrirais quelque chose pour une formation de quatuor avec clarinette ou basson". Quelques jours plus tard, Hindemith s'embarquait pour retourner à Hambourg ; durant la traversée, il mit son projet à exécution, achevant le premier mouvement la veille de son arrivée. Le style du compositeur commençait à se modifier, à tendre vers une épure où le néoclassicisme allait prendre une importance croissante. Hindemith délaisse l'écriture bruitiste, toute en angles, héritée des futuristes russes, pour un retour à Bach (dont il n'est pas encore conscient). De la fureur iconoclaste des partitions des

Les lieder moins tragiques sont traités avec une égale sobriété, en adaptant sobrement des formes simples à leurs nécessités expressives ; *Das Fischermädchen* ("la jeune pêcheuse"), par exemple, nuance la forme strophique en adoptant une nouvelle tonalité dans la deuxième strophe – le retour au ton initial dans la troisième renforce ainsi, avec une sobre simplicité, l'impression de repli douloureux. Le piano communique à cette ascèse et renvoie l'image d'un désespoir absolu, à l'unisson de la voix (*Der Atlas*, *Am Meer*), ou tel un écho funèbre (*Die Stadt*). Hurlant avec Atlas le mot *Schmerzen* ("souffrance") sur un *la* bémol aigu, Schubert déchire par ses ultimes lieder l'espace mélodique de la douleur : "Ah, malheureux Atlas que je suis ! Je porte le monde. / le monde entier de la souffrance".

G. N.

années vingt, le *Quatuor* ne gardera de traces que dans la coda *furioso* du dernier mouvement. Hindemith le composa pour une formation inusitée : piano, violoncelle, violon et clarinette. Mis à part le *Trio pour Eckelphone, alto et piano* (1928), il avait jusqu'alors consacré l'ensemble de sa production chambriste à des œuvres pour cordes : cinq quatuors, un quintette avec piano, deux trios à cordes devant lesquels les vents ne peuvent aligner qu'un quintette avec clarinette et les Trois pièces avec clarinette trompette, violon, contrebasse et piano. L'écriture épurée du *Quatuor* semble tendre la main à l'imposante série de sonates pour instruments à vent qu'Hindemith composa de 1939 à 1941.

Le *Mässig bewegt* initial se construit sur un jeu entre deux thèmes que le compositeur réunira dans la coda, les rapprochant progressivement par des mariages harmoniques. Au début de cette coda, les deux thèmes sont joués successivement, et l'on réalise alors seulement qu'une facture commune les unit, qu'ils forment en fait une seule phrase mélodique. Après une pause du piano, la clarinette superpose les deux thèmes puis après des échanges où les thèmes se fragmentent et s'alternent, le mouvement finit pianissimo. Cette coda demande une écoute attentive, formellement elle demeure un de ces tours de force factuels dont le compositeur avait le secret. Le mouvement lent, noté *sehr langsam* accroît encore ce sentiment de temps tranquille qui semble nouveau chez Hindemith, déployant une écriture sphérique envoûtante : quant au finale, il fait usage d'une écriture concertante débridée. L'œuvre est créée à New York par le pianiste Jesus Maria Sanroma et des membres de l'Orchestre symphonique de Boston le 23 avril 1939, durant le troisième séjour d'Hindemith aux USA. Entre temps, la création à Zürich de son opéra *Mathis der Maler*, le 28 mai 1938, lui avait ouvert les portes de la renommée mondiale.

J-C. H.



QUATUOR PRAZAK

Le Quatuor Prazák s'est constitué, comme fréquemment pour les ensembles de Bohême, durant les études au Conservatoire de Prague de ses différents membres (1974 - 1978). En 1978, le quatuor remporte le 1^{er} Prix du Concours International d'Evian, puis le Prix du Festival du Printemps de Prague l'année suivante. Ses membres décident alors de se consacrer totalement au quatuor. Ils travaillèrent à l'Académie de Prague (AMU) dans la classe de musique de chambre du professeur Antonin Kohout, le violoncelliste du Quatuor Smetana, puis avec le Quatuor Vlach, enfin à l'Université de Cincinnati auprès de Walter Levine, le leader du Quatuor LaSalle. Ils suivent ensuite les traces des ensembles désireux de se familiariser avec le répertoire moderne, en particulier de la 2^{ème} Ecole de Vienne. Aujourd'hui, les "Prazák" se sont imposés dans tout le répertoire d'Europe Centrale, que ce soit celui des oeuvres de Schönberg, Berg, Zemlinski et Webern qu'ils programment lors de leurs tournées en Europe (en particulier en Allemagne) ainsi que les quatuors de la 1^{ère} Ecole de Vienne, ceux de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert, ou le répertoire de la Bohême-Moravie d'hier et d'aujourd'hui, les oeuvres de Dvořák, Smetana, Suk, Novák, Janáček, Martinů, Schulhoff... En 1986, le violoncelliste Michal Kanka a pris la succession de Josef Pražák. Suite à leur contrat d'exclusivité avec le label Praga Digitalis, ils se sont fait connaître au plan mondial et se sont définitivement hissés au premier rang des ensembles internationaux, à l'instar de leurs aînés américains (Juilliard et LaSalle) et européens (Alban Berg Quartett). Ils ont entrepris une intégrale des Quatuors de Beethoven (2000-2003) dont les quatre premiers volumes disponibles ont fait l'unanimité auprès de la critique spécialisée.

Vaclav Remes, 1^{er} Violon, joue sur un Lorenzo Guadagnigi (daté de 1730)

Vlastimil Holek, 2^e Violon, joue sur un Antonio Caressa (1900)

Josef Kluson, alto, joue sur un Thomas Vilar (1985)

Michal Kanka, violoncelle, joue sur un Giovanni Grancino (1710)

VACLAV REMES - 1^{ER} VIOLON
VLASTIMIL HOLEK - 2^E VIOLON

JOSEF KLUSON - ALTO
MICHAL KANKA - VIOLONCELLE

Joseph Haydn
(1732-1809)

Quatuor à cordes en sol mineur
op. 74 n° 3 "Le Cavalier"

Allegro moderato

Largo Assai

Menuet - Allegretto

Finale - Allegro

A la toute fin du XVIII^e siècle, Haydn était si estimé qu'un mécène viennois, le Comte Apponyi, n'hésita pas à sacrifier cent ducats pour recevoir la dédicace de six quatuors inédits, et pour avoir leur exclusivité pendant un an – la somme, considérable, permettait par exemple de s'offrir un luxueux pianoforte ! Haydn pourtant, même pour cent ducats, était si célèbre qu'il n'a pas été tenu d'écrire "sur mesure" pour les possibilités techniques et les goûts du commanditaire ; il lui a simplement abandonné six quatuors conçus en 1793. Si la composition s'est adaptée au jeu, à la technique, à la personnalité d'un interprète précis, il ne peut s'agir que du violoniste et organisateur de concerts Johann Peter Salomon – on pense même aujourd'hui que c'est lui qui a le premier passé commande de ces quatuors...

On a parfois commenté le "style londonien" des *Quatuors Apponyi*, composées par Haydn à l'intention du public anglais. Haydn, par exemple, sait qu'ils ne seront pas joués lors de représentations privées, mais lors de concerts publics, aux côtés de symphonies. Il faut donc "faire taire" les auditeurs avant le passage aux choses sérieuses, et Haydn s'attache systématiquement à la notion d'introduction, pour la première et unique fois dans une série de quatuors – cette introduction n'étant d'ailleurs pas forcément plus lente que ce qui suit. Le "style londonien" se manifeste aussi par

une brillance, un éclat, une virtuosité dans l'écriture et les sonorités qui reflètent la personnalité de Salomon et les excitations de la vie musicale à Londres. Aucun quatuor, parmi les cinquante auparavant composés par Haydn, n'utilise à ce point les procédés destinés à l'orchestre" (Marc Vignal).

Le dernier numéro de l'*Opus 74* est le plus célèbre, à la fois par sa tonalité, assez rare, de sol mineur, et par son titre de "Cavalier". Les deux premiers mouvements nous offrent une idée musicale absolument neuve, travaillée à la perfection, tandis que les derniers sont des reformulations, passionnantes, de types de mouvements précédemment utilisés par Haydn. L'*Allegro* initial est construit de manière fort stricte, à partir d'un nombre très réduit d'éléments : presque lapidaire, l'énoncé du premier thème, à l'unisson, fait office d'introduction, conforté en ce sens par le pesant silence qui suit : il "donne le ton" de ce chef-d'œuvre de concision. Le *mi* majeur du sublime *Largo Assai (alla breve)* tranche avec la conclusion en sol majeur de l'*Allegro*, dans un rapport tonal cher au dernier Haydn. Les ornements de la main du compositeur, pour la reprise de la section A, sont une mine d'or pour ceux qui sont désireux d'étudier les pratiques d'exécution à la fin du XVIII^e siècle. Le *Menuet* revient à sol majeur, son trio, long et chromatique, en sol mineur. C'est, enfin, le rythme de chevauchée du vaste et brillant finale qui valut à l'œuvre son surnom.

G. N.

Alexander Zemlinsky
(1871-1942)

Quatuor à cordes n° 1 en la majeur
op. 4

Allegro con fuoco

Allegretto

Breit und kräftig

Vivace con fuoco

Le quatrième quatuor de Brahms ? A entendre la phrase élanée du premier violon qui ouvre l'*Allegro con fuoco*, avec cette anacrouse tout droit issue de la *Passacaille* de la *Symphonie n° 4* de Brahms, on le croirait sans peine. Zemlinsky avait beaucoup appris de son aîné. D'abord en lisant avec passion sa musique de chambre ; puis, à vingt-cinq ans, après avoir fait sa connaissance lors d'un concert du Quatuor Hellmesberger. Brahms lui conseilla d'écrire une œuvre pour le concours de musique de chambre qu'il venait de créer. Ce sera le *Trio pour piano, clarinette et violoncelle*. Brahms le publia chez son éditeur Symrock, puis le *Quatuor op. 4*.

Le jeune compositeur avait trouvé dès 1893 une seconde famille dans la Wiener Tonkünstler-verein. Sa rencontre avec Schoenberg en 1895 l'a conforté dans cette admiration : Schoenberg voyait en Brahms le premier musicien progressiste sur l'œuvre duquel une nouvelle théorie de la musique pouvait prendre essor ; il fut si fasciné par l'art de Zemlinsky qu'il devint son élève : "il était mon professeur, je devins son ami, et il resta durant les nombreuses années

qui s'ensuivirent celui dont j'essayais d'imaginer le comportement lorsque je cherchais des solutions relatives à mon travail créateur". Si la maîtrise compositionnelle déployée dans le *Quatuor op. 4* peut étonner de la part d'un jeune homme, c'est que Zemlinsky n'en était pas à son coup d'essai. On retrouva dans ses archives privées un grand *Quatuor pour piano et cordes en ré* et un *Quatuor en mi* numéroté 0. Ce dernier, daté de 1893, était déjà une œuvre pleinement mature, et l'*Opus 4*, postérieur de seulement trois ans, semble en être le développement. Dans la tonalité brahmsienne de la majeur : l'*Opus 4* est en fait une sorte de symphonie déguisée, dont l'acuité dramatique se réfère au *Quatuor n° 1* de Brahms : même fièvre rythmique, même sentiment tragique, mêmes frictions entre deux mètres (6/8 et 3/4) qui permettent au compositeur de modifier les éclairages et les atmosphères en variant les emplacements des accents dans les phrases mélodiques. *Con fuoco*, le finale porte aussi cette mention, et reprend les mêmes procédés, y ajoutant un hommage encore plus explicite à son père spirituel : tout le mouvement est basé sur le motif F-A-F (en notation française *fa-la-fa*), signature musicale de la devise de Brahms "*Frei aber froh*" (libre mais



MARC COPPEY

Né à Strasbourg, élève de Philippe Muller au Conservatoire de Paris, Marc Coppey étudie avec Janos Starker aux États-Unis et bénéficie également des conseils de Paul Tortelier. Il est lauréat de plusieurs concours internationaux prestigieux : le Concours International Bach de Leipzig (1^{er} prix et prix spécial de la meilleure interprétation de Bach), le Concours International de Douai (1^{er} prix), le Concours de Musique de Chambre de Florence, le Concours Parisot-Starker (Brésil) et il reçoit en 1992 le prix Juventus du Conseil de l'Europe. Remarqué dès 1989 par Yehudi Menuhin, Marc Coppey fait alors ses débuts à Moscou puis à Paris dans le trio de Tchaïkovski avec Yehudi Menuhin et Victoria Postnikova, à l'occasion d'un concert filmé par Bruno Monsaingeon. Depuis, il a été invité par Mstislav Rostropovitch au festival d'Evian et il s'est produit dans les grands festivals français et européens (festivals de Radio-France et de Montpellier, de Strasbourg, de Besançon, de La Roque d'Anthéron, de Stuttgart, Midem, festivals de musique de chambre de Kuhmo, Korsholm ou Prades) ainsi qu'à Londres (Wigmore Hall), Berlin (Schauspielhaus), Paris (Salle Pleyel, Théâtre de la Ville, Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Théâtre des Bouffes du Nord, Auditoriums du Musée d'Orsay et du Louvre), Dublin, Prague, Moscou (Grande salle du Conservatoire Tchaïkovski) ou Saint-Petersbourg. Il a joué en soliste sous la direction d'Emmanuel Krivine, Theodor Guschlbauer, John Nelson, Raymond Leppard, Erich Bergel ou Asher Fisch, et en musique de chambre aux côtés de Maria-João Pires, Stephen Kovacevich, Nicholas Angelich, Michel Beroff, Augustin Dumay, Victoria Mullova, David Grimal, Gérard Caussé, Janos Starker, Michel Portal, Paul Meyer, Emmanuel Pahud ou les Quatuors Prazak et Talich. Entre 1995 et 2000, Marc Coppey a fait partie du Quatuor Ysaÿe et s'est produit avec cette formation dans les salles les plus prestigieuses du monde entier. Très attaché à œuvrer pour la vie de la musique d'aujourd'hui, Marc Coppey a donné en première audition des œuvres de Krawczyk, Lenot (concerto), Monnet, Reverdy et Tanguy (1^{er} concerto) et il créera prochainement des œuvres de Campo, Hurel et Leroux. La critique voit en lui un héritier de Fournier, Starker ou Tortelier et relève l'originalité, la subtilité et le raffinement de son jeu, la richesse, la chaleur, mais aussi la pureté de sa sonorité. Marc Coppey a enregistré des œuvres de Beethoven, Debussy, Emmanuel, Fauré, Grieg et Strauss, pour les labels Auvidis, Decca, Harmonia Mundi et K. 617. Il a gravé récemment l'intégrale des Suites de Bach (sortie à l'automne 2003) et un disque consacré à Dohnanyi avec David Grimal, Michel Beroff et Gérard Caussé (sortie début 2004) pour le label Aeon ainsi que le Quintette de Schubert avec le Quatuor Prazak pour le label Praga (sortie novembre 2003). Marc Coppey enseigne aux Conservatoires de Paris et Strasbourg et joue sur un violoncelle de Goffredo Cappa datant de 1697.

VACLAV REMES - 1^{ER} VIOLON

VLASTIMIL HOLEK - 2^E VIOLON

JOSEF KLUSON - ALTO

MICHAL KANKA - VIOLONCELLE

heureux).

Le *Scherzo* déverse une sauvagerie intense dont se souviendra Erwin Schulhoff, et l'*Adagio*, noté *Breit und Kräftig* ("ample et puissant"), déploie un immense thème obsessionnel qui n'est pas sans annoncer *La Nuit transfigurée*

de Schoenberg (1899). Zemlinsky rompra les amarres avec la tradition dans son *Quatuor n° 2* (1913), Schoenberg lui avait entre temps dévoilé des horizons nouveaux. **J-C. H.**

Franz Schubert
(1797-1828)

Quintette à cordes en do majeur
D 956

Allegro ma non troppo

Adagio

Scherzo (Presto) - Trio (Andante sostenuto)

Allegretto

Le 1^{er} septembre 1828, après avoir passé l'été à faire les dernières retouches à la *Fantaisie en fa mineur* D 940 et à la *Messe en mi bémol* D 950, Schubert, s'installe chez son frère. Situé dans la banlieue de Vienne, ce nouveau foyer lui donne accès à "l'air plus pur" de la campagne environnante. Cependant, la construction du bâtiment vient tout juste d'être terminée, et l'humidité qui règne ne fait qu'accroître les étourdissements du compositeur, souffrant de syphilis. Le compositeur a, d'abord, l'intention de ne séjourner que temporairement chez son frère ; mais ce foyer sera sa dernière demeure.

Schubert occupe la plus grande partie du mois de septembre à la composition de ses trois dernières sonates pour piano ; début octobre, il entre en contact avec l'éditeur Probst pour annoncer qu'il terminera bientôt ces œuvres, ainsi qu'un *Quintette à cordes* et quelques lieder (qui deviendront le *Schwanengesang*). Le 26 octobre, peu après avoir contracté la fièvre typhoïde, il appose sa signature au manuscrit des *Sonates* ; il meurt le 19 novembre. Une disparition précoce, dont il est dangereux d'entendre le pressentiment dans les ultimes partitions : deux semaines auparavant, Schubert a rendu visite au théoricien Simon Sechter "pour étudier le contrepoint et la fugue, car il a réalisé qu'une aide extérieure lui serait grandement profitable dans ces domaines".

Peu avant de travailler au *Quintette en do majeur*, il a pris part, en tant qu'altiste, à une exécution du *Quatuor en ut dièse mineur* (op. 131) de Beethoven ; un témoin rapporte qu'il en était "si enthousiaste et ravi que tout le monde craignait pour lui". Beethoven est mort un an plus tôt, et Schubert, si longtemps complexé par l'ombre du grand homme, semble enfin désireux de l'affronter "frontalement". Enfin, presque : Schubert préfère à la forme du quatuor celle du quintette, et choisit d'utiliser non pas deux altos (comme l'ont fait Beethoven et Mozart) mais deux violoncelles. D'où la couleur très sombre de l'effectif, la richesse de la partie du premier violoncelle, délivré des contraintes de la basse, et l'extrême mobilité de la texture – les accompagnements rivalisent constamment avec les mélodies, Schubert redistribuant sans cesse les rôles, avec tant d'ingéniosité qu'il est impossible de généraliser sur la

ENTRACTE

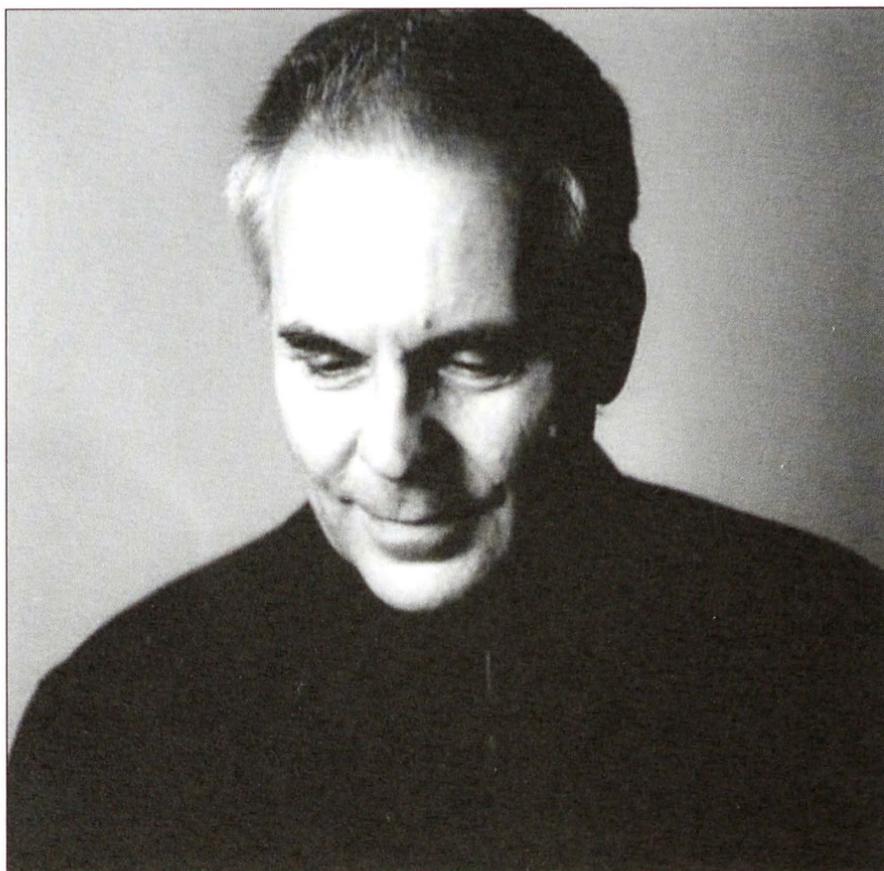
façon dont il obtient l'équilibre des cinq voix. Dans le vaste *Allegro ma non troppo*, par exemple, le second sujet, très lyrique, est d'abord confié aux violoncelles, avant de passer aux violons ; dans la reexposition, il est d'abord repris par le premier violoncelle et l'alto.

Cet *Allegro ma non troppo*, ainsi que tout le quatuor, est placé sous le signe de l'intervalle de tierce, autant dans les progressions harmoniques que dans les relations tonales sur le long terme. Ainsi, l'*Adagio* enchaîne la tonalité de *mi* majeur à la conclusion en *do* majeur de l'*Allegro* : il s'ouvre avec un thème immense (deux fois quatorze mesures !), tout entier chanté en tierces parallèles (second violon et alto). Suspendue entre la ponctuation du second violoncelle en pizz et les figures plus anxieuses du premier violon, cette méditation semble scruter les abîmes de l'âme humaine avant que la douloureuse partie centrale s'y engouffre. Puis revient la première mélodie, métamorphosée par les miraculeuses guirlandes du premier violon et du violoncelle.

Après le suave *mi* majeur de l'*Adagio*, le *Scherzo* revient à un *do* majeur terrestre, qui oppose à l'introspection contemplative une danse paysanne : très "physique", sans retenue, parfois brusque et dissonante dans ses élans assoiffés et ses évocations des appels de cors, elle prend vite des allures de descente aux enfers. L'exaltation n'est que de courte durée : une modulation en *ré* bémol majeur annonce l'*Andante sostenuto* central, à la fois innocent et torturé, émaillé de chromatismes saisissants.

L'*Allegretto* final, comme souvent chez Schubert, s'inspire, lui aussi, des danses rustiques : leur accentuation obstinée est sans cesse contredite par des glissements majeur/mineur, où s'exprime toute la fragilité émotionnelle de Schubert. Seul le deuxième thème, insouciant, aux triolets staccato, effrontés, est "en équilibre" sur le mode majeur. Argumenter n'était pas dans la nature de Schubert : le génie de ce finale est de capter, sans concession, ces états d'âme instables, sans jamais chercher une résolution – le *Quintette* se rapproche ainsi, par de tout autres voies, des recherches formelles du dernier Beethoven. Cette absence de résolution, et la perspective qui s'ouvre alors sur des horizons infinis, est peut-être à l'origine du souhait de l'écrivain Thomas Mann : entendre ce chef-d'œuvre sur son lit de mort.

G. N.



STEPHEN KOVACEVICH

Né à Los Angeles, Stephen Kovacevich fait ses débuts à 11 ans en Californie. A 18 ans il s'installe en Angleterre et travaille avec Dame Myra Hess. Bien que renommé pour ses interprétations de compositeurs classiques, ses goûts musicaux sont très éclectiques et des compositeurs tels que Rodney Bennett et John Taverner lui ont dédié des concertos. Récemment il a créé *Southern Lament* de l'américain Stephen Montague au Cheltenham International Music Festival ainsi qu'aux BBC Proms et au Royal Festival Hall de Londres. Stephen Kovacevich se consacre aussi à la musique de chambre, en témoigne le légendaire enregistrement des sonates pour violoncelle de Beethoven avec Jacqueline Dupré, ainsi que Bartok avec Martha Argerich. Il a également comme partenaires Steven Isserlis, Kyung-Wha Chung, Nigel Kennedy, Renaud et Gautier Capuçon, Lynn Harrell, Sarah Chang, Truls Mørk et Emmanuel Pahud. Depuis ses débuts en 1984 à la tête du Houston Symphony il a dirigé le Chamber Orchestra of Europe, City of Birmingham Symphony, Royal Liverpool Philharmonic, BBC Symphony, du London Philharmonic Youth Orchestra, Sydney Symphony, New Zealand Symphony, les Orchestres de Copenhague et de Lisbonne et le Los Angeles Philharmonic avec lequel il collabore régulièrement. De 1986 à 1990 il a été Chef Principal Invité de l'Australian Chamber Orchestra. Récemment, Stephen Kovacevich a été l'invité du Philharmonique de Berlin avec Simon Rattle, London Philharmonic avec Kurt Masur, du Montreal Symphony avec Charles Dutoit, du Cleveland Orchestra, Pittsburgh Symphony, du Los Angeles Philharmonic et de l'Israel Philharmonic. Lors d'un récital parisien, Alain Lompech écrit dans *Le Monde* : "Moment d'émotion intense qui plonge la salle dans un état de stupeur presque palpable. Kovacevitch est l'un de ces artistes qui changent le cours de la vie de ceux qui les écoutent". De prochains engagements incluent des concerts avec le Houston Symphony, le Philharmonique d'Israël, le Philharmonique de Bergen. Stephen Kovacevich enregistre en exclusivité pour EMI. Sont déjà parus, les Concertos de Brahms avec le London Philharmonic dirigé par Wolfgang Sawallisch (N°1 Gramophone Award en 1993 ainsi que le Stereo Review Record of the Year et N°2 Diapason d'Or). Il continue actuellement l'intégrale des sonates de Beethoven (dont certaines ont reçu un Gramophone Award en 1994 et 1999).

**Ludwig van Beethoven
(1770-1827)**

Sonate pour piano n° 30
en mi majeur op. 109

*Vivace, ma non troppo - Adagio
espressivo*

Prestissimo

Gesangvoll, mit innigster Empfindung

Variations I-VI

Sonate pour piano n° 31
en la bémol majeur op. 110

Moderato cantabile molto espressivo

Allegro molto

Adagio, ma non troppo - Fuga.

Allegro, ma non troppo

ENTRACTE

Sonate pour piano n° 32
en do mineur op. 111

*Maestoso - Allegro con brio ed
appassionato*

*Arietta. Adagio molto semplice
e cantabile*

Le recul du temps, la distance de l'Histoire, nous inclinent à lire les dernières œuvres d'un compositeur comme les paragraphes d'un testament. Alors, certes, c'est comme le testament de Beethoven que la génération romantique, de Schubert à Brahms, a lu les *Opus 109, 110 et 111* ; certes on les désigne à juste titre comme les "trois dernières sonates" ; certes Beethoven est allé plus loin dans ces partitions pour piano que dans aucune autre auparavant... mais il serait allé plus loin encore si la mort ne l'en avait empêché. Ce triptyque n'est pas l'œuvre d'un vieillard mais d'un homme d'environ cinquante ans, totalement sourd mais en pleine possession de ses forces créatrices ; il lui reste cinq ans à vivre après la composition de l'*Opus 111* ! Alors, pourquoi ne reviendra-t-il jamais à la sonate pour piano ? Pourquoi concentrera-t-il son activité sur la symphonie (9^e. esquisses de la 10^e) et le quatuor à cordes (chronologiquement : *Opus 127, 132, 130, 133, 131 et 135*) ? A l'image du testament, préférons celle d'un "point de non-retour", d'une explosion du moule formel de la sonate après laquelle Beethoven aurait dû tout reconstruire

En 1820, il a un immense projet en chantier, la *Missa solemnis*. Les années précédentes, il n'a fait paraître que peu d'œuvres, et des rumeurs circulent à Vienne sur le tarissement de son inspiration. Comme souvent, il interrompt régulièrement son travail " principal " pour s'attacher à des tâches annexes, en l'occurrence les trois sonates. La composition de l'*Opus 109* a en fait été commencée avant que Beethoven n'ait engagé des pourparlers avec Adolph Martin Schlesinger, l'un de ses éditeurs. Ce fut probablement à la demande d'un autre éditeur, Friedrich Starke, qu'il avait écrit en avril 1820 "la nouvelle petite pièce", sorte de bagatelle devenue par la suite le *Vivace ma non troppo* de la sonate. Il semble qu'à l'origine, Beethoven ait envisagé une seconde sonate à deux mouvements (à l'instar de l'*Opus 90*, écrit quatre ans plus tôt), sans le premier mouvement que nous connaissons. Finalement, il lia par interconnexions les trois mouvements, créant un réseau de relations motiviques et thématiques.

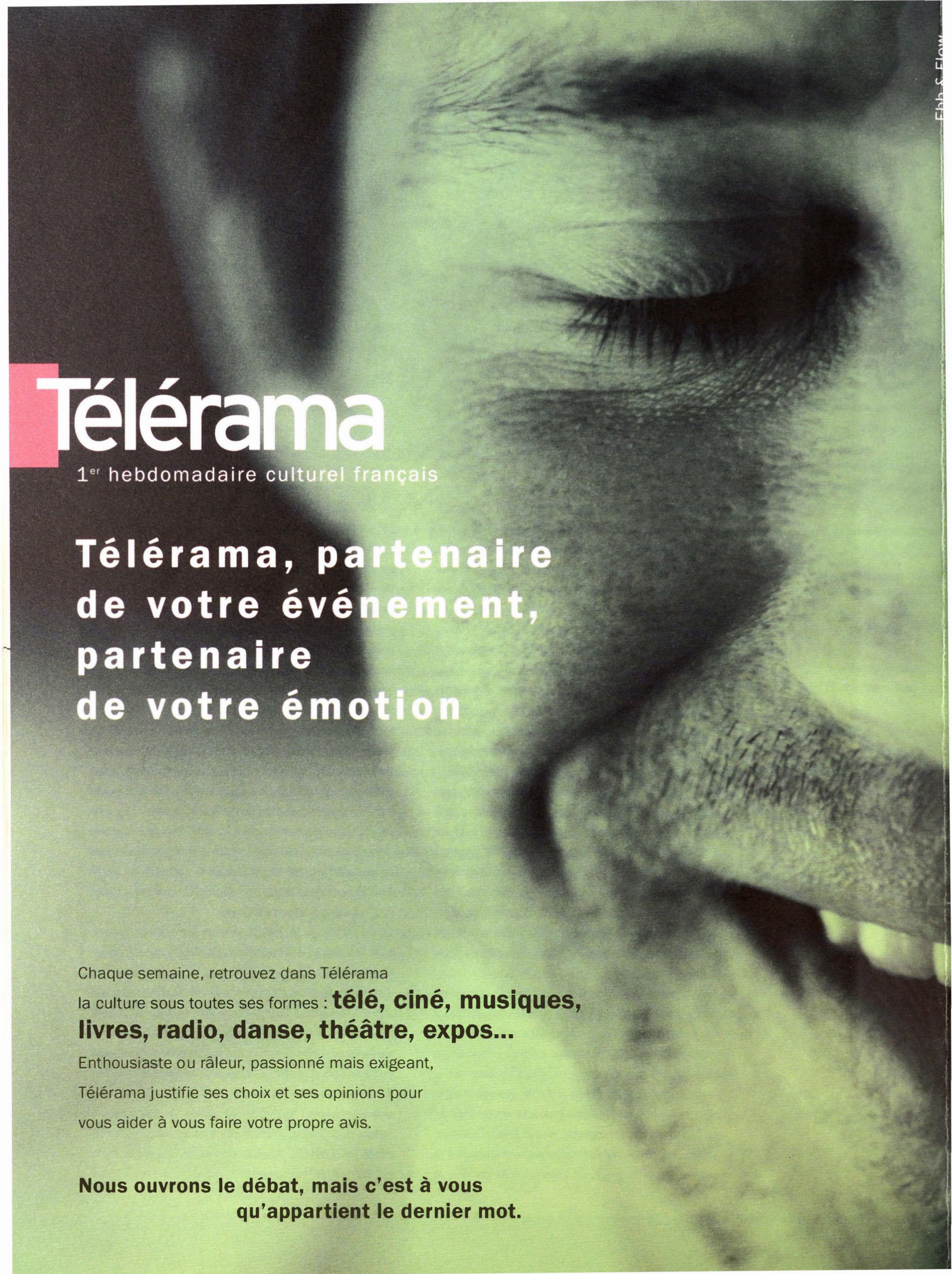
Le premier mouvement reflète l'intérêt que portait Beethoven aux structures faites de "parenthèses", enclavant des passages "libres" entre des sections contrastantes. Le matériau du *Vivace ma non troppo* est ainsi interrompu au bout de huit mesures, au seuil d'une cadence sur la dominante. Cadence esquivée par le passage *Adagio espressivo*, aux allures de fantaisie, dont les arpèges élaborés contrastent de manière frappante avec la fluidité du *Vivace*. Le moment où l'*Adagio espressivo* arrive résolument à la cadence sur la dominante est destiné à coïncider avec la

reprise de la partie *Vivace* : toute la section *Adagio* est un insert, une suspension du temps, ou, si l'on veut, l'imbrication de deux tempos différents l'un dans l'autre.

Le caractère imprévisible de cette partition est renforcé par le refus de toute reexposition littérale : c'est seulement dans la coda que l'on retrouve réunis certains aspects du *Vivace* et de l'*Adagio*, tandis que Beethoven prépare simultanément l'attaque du *Prestissimo*, en *mi* mineur. Ce mouvement à 6/8 suggère un scherzo tout en revêtant une structure de forme sonate et en renonçant au trio. Son dynamisme se relâche seulement vers la fin du bref développement contrapuntique, avant que toute avancée soit comme stoppée, dans une lueur diaphane, *una corda*, sans toutefois que le tempo réel ne ralentisse – une nouvelle manifestation de cette volonté de travailler sur le temps comme sur un matériau, typique du dernier Beethoven.

Le thème des six variations ressemble aux sarabandes de l'âge baroque par son caractère et plus encore son rythme, accentuant le deuxième temps d'une mesure à trois. Suggéré par l'indication de Beethoven (l'équivalent, en plus fort, de l'italien *molto cantabile ed espressivo*), le caractère noble, pensif, concentré, tient en partie à l'insistance sur la tonique, atteinte d'abord depuis la tierce supérieure, ensuite depuis des intervalles plus éloignés. Après les cinq premières variations et leurs contrastes frappants, la sixième semble, à première vue, fermer le cycle, avec le retour de la sarabande dans la tonalité initiale. Beethoven explore alors le thème "de l'intérieur". La pédale de dominante est longuement prolongée : d'abord sous forme d'un trille lent, elle s'amplifie pour devenir une pulsation non mesurée de trilles rapides, aux deux mains. Par un processus d'accélération, le thème lent du *Cantabile* "explose". Une sorte de décomposition radioactive produit un enchaînement merveilleusement élaboré de textures chatoyantes. Après cette apogée extatique, un long *diminuendo* aboutit à la reprise légèrement modifiée du thème, métamorphosé dans la perception de l'auditeur par le trajet parcouru.

Le 6 décembre 1821, Beethoven écrit une dédicace touchante à l'adresse de Maximiliane Brentano, la fille d'Antonia Brentano (très probablement la destinataire de sa célèbre lettre " à l'immortelle bien-aimée "). Peu auparavant, Beethoven était sorti d'une période difficile : une maladie grave l'avait obligé à retarder l'achèvement de ce triptyque. Son rétablissement lui fit retrouver son humour et sa force créatrice. L'humour est, de toute évidence, un élément à part entière du mouvement médian de l'*Opus 110*. Scherzo par sa forme et son caractère... mais à 2/4. Dans la section principale, Beethoven fait allusion à deux chansons populaires de Silésie, "*Notre chatte a eu des petits*" et "*Je suis dissolu, tu es dissolu*". Résolument comique, cet *Allegro molto* est flanqué de mouvements à caractère méditatif voire



Télérama

1^{er} hebdomadaire culturel français

**Télérama, partenaire
de votre événement,
partenaire
de votre émotion**

Chaque semaine, retrouvez dans Télérama
la culture sous toutes ses formes : **télé, ciné, musiques,
livres, radio, danse, théâtre, expos...**

Enthousiaste ou râleur, passionné mais exigeant,
Télérama justifie ses choix et ses opinions pour
vous aider à vous faire votre propre avis.

**Nous ouvrons le débat, mais c'est à vous
qu'appartient le dernier mot.**

**Ludwig van Beethoven
(1770-1827)**Sonate pour piano n° 30
en mi majeur op. 109Vivace, ma non troppo - Adagio
espressivo

Prestissimo

Gesangvoll, mit innigster Empfindung

Variations I-VI

Sonate pour piano n° 31
en la bémol majeur op. 110

Moderato cantabile molto espressivo

Allegro molto

Adagio, ma non troppo - Fuga.

Allegro, ma non troppo

ENTRACTESonate pour piano n° 32
en do mineur op. 111Maestoso - Allegro con brio
ed appassionatoArietta. Adagio molto semplice
e cantabile

transcendental. Udhe et Wieland voient dans le *Moderato cantabile* une "musique d'attente", en raison de la faculté de cette œuvre à présager sa propre évolution. Par exemple, en jouant de l'affinité entre le sujet de la fugue du dernier mouvement et la structure similaire d'intervalles dans les quatre mesures qui ouvrent le premier par un saisissant exergue. Cette connexion entre l'exergue et le sujet de la fugue fait partie d'un réseau d'anticipations et de réminiscences – réseau non moins dense que dans la neuvième symphonie. Comme dans celle-ci d'ailleurs, Beethoven incorpore une transition *Recitativo* au seuil du finale.

Le finale, d'une ampleur considérable, contient une double succession de l'*Arioso*, désespéré, et de la fugue, consolatrice. Donald Tovey pense que Beethoven avait évité à dessein, dans la fugue finale, une "gradation à la manière d'orgue, au sens d'une négation du monde". Cette fugue, comme toutes les visions beethovéniennes, "accepte le monde tel qu'il est, et le transcende dans le même temps". Dans cette perspective, il est significatif que le passage traditionnel, avec sa double diminution, rappelle l'allusion comique aux chansons populaires dans l'*Allegro molto* antérieur : la correspondance du rythme et du registre fait qu'au début du *Meno allegro* transparaît le motif de "Je suis dissolu", renforçant encore le sens d'une acceptation du "monde". L'indication placée par Beethoven en tête de cette seconde fugue – *Nach un nach wieder auflebend* ("peu à peu revenant à la vie") – est symbolisée dans ce passage. Le schéma abstrait de l'écriture contrapuntique est animé par un souffle d'énergie nouvelle ; celui-ci ne se produit pas tout seul, par des procédures traditionnelles de la fugue, mais par un sursaut de volonté, étendant de tels processus jusqu'à leurs limites extrêmes.

Comme pour l'*Opus 110*, le plan général de la dernière sonate de Beethoven révèle une forte progression vers le mouvement final, consistant, sur l'exemple de celui de l'*Opus 109*, en une série de variations sur un thème contemplatif. Ces variations sur l'*Arietta* en ut majeur sont plus densément intégrées que celles terminant la *Sonate op. 109* ; elles se déploient selon le principe "sacro-saint" qui veut que chaque nouvelle transformation du thème subdivise sa structure rythmique. Dans l'*Opus 111*, Beethoven pousse si loin ce processus que la série des diminutions transforme, dans un premier temps, le caractère du thème, sans modification du tempo. Ce n'est que lors de ses dernières "métamorphoses", arrivé aux subdivisions les plus rapides, culminant en trilles prolongés, que cette série de diminution se rapproche à

nouveau du caractère "hymnique" du thème.

Le premier mouvement de l'*Opus 111* représente le dernier exemple de la célèbre "atmosphère d'*ut* mineur" dans l'œuvre de Beethoven, mis en évidence par une longue série de compositions allant de la *Sonate "Pathétique"* à l'Ouverture de *Coriolan* et la *Cinquième symphonie*. Les accords de septième diminuée y ont une fonction capitale, dans un langage musical turbulent. L'introduction lente, avec ses trilles et ses rythmes majestueux, rappelle le *Crucifixus* de la *Missa solemnis*. Le dur pathos de l'*Allegro con brio ed appassionato* qui suit cède brièvement la place au lyrisme contrastant d'un thème secondaire en la bémol majeur, ralentissant le tempo jusqu'à *Adagio* – une parenthèse comparable, selon la vision de Kretzschmar, dans le *Doctor Faustus* de Thomas Mann, à "un doux rayon de soleil illuminant momentanément le ciel sombre et majestueux de la pièce". Lors de la reexposition, ce matériau lyrique n'est pas si vite écarté : Beethoven prolonge le passage en vue de préfigurer l'atmosphère de l'*Arietta*.

Certains commentateurs ont perçu une dimension philosophique, ou religieuse, dans cette œuvre. Alfred Brendel a judicieusement confronté les différentes interprétations faites de la dichotomie incarnée par ses deux mouvements : Samsara et Nirvana pour le chef d'orchestre Hans von Bulow, Ici-bas et au-delà pour le pianiste Edwin Fischer, Révolte et acceptation pour Wilhelm von Lenz. Quel que soit le plan sur lequel on se situe, on aurait tort de privilégier la force et la cohérence extraordinaires de l'*Arietta*, de conclure que la vision contemplative du monde s'est avérée plus réelle que le monde "extérieur" symbolisé par l'*Allegro* : ce serait oublier la complémentarité de ces piliers soutenant le monument, les jeux d'anticipation de l'*Arietta* dans les parenthèses du premier mouvement. La symbolique de l'*Opus 111* se compose donc de trois éléments essentiels : l'acceptation et la résolution du conflit incarné par l'*Allegro* et la transition à l'*Arietta* ; la riche synthèse dynamique d'expériences projetées vers l'extérieur dans les variations suivantes ; et l'extraordinaire apogée en *mi* bémol majeur, après une succession transfiguratrice de trilles, ouvrant un vertigineux fossé entre les aigus et les graves.

La dernière sonate de Beethoven est un monument élevé par le compositeur à sa propre conviction, à savoir que des solutions aux problèmes qui nous sont posés restent à notre portée si l'on peut discerner leur vraie nature et leur opposer des modèles de transformation humaine. Et seuls quelques élus, dont aujourd'hui Stephen Kovacevich, peuvent recréer ce processus dépassant la dimension purement esthétique pour atteindre au domaine du moral et de l'éthique. **G. N.**



KATIA & MARIELLE LABÈQUE

Katia et Marielle Labèque sont célèbres pour leur duo, leur musicalité et la variété de leur répertoire allant de Bach, Mozart et Schubert, à Stravinsky, Gershwin, Bernstein et la musique du 20^{ème} siècle. Elles ont joué avec les plus grands orchestres du monde, de Berlin à Vienne en passant par New York, et dans les plus grands festivals internationaux, de Hollywood Bowl aux Proms, à Salzburg et Tanglewood. Leur intérêt pour la musique du 18^{ème} siècle les a amenées à subventionner la construction de deux instruments Silbermann et Sanssouci (1746) pour participer à la commémoration de J. S. Bach en 2000 avec Musica Antiqua Köln sous la direction de Reinhard Goebel et avec Il Giardino Armonico sous la direction de Giovanni Antonini. Katia et Marielle Labèque ont réalisé de nombreux enregistrements pour Philips, Sony et EMI. Katia a aussi récemment produit le premier enregistrement du "Katia Labèque Band", formé avec le compositeur Dave Maric et le batteur Marque Gilmore, intitulé "Unspoken" et qui sortira prochainement sous le label "Unspeakable Records". Elle forme également un duo violon-piano avec Viktoria Mullova, qui donne un récital au Musikverein de Vienne le 8 mars 2004 et sera à Carnegie Hall à New York en 2005. Katia et Marielle se sont récemment produites au Festival de Lucerne et ont donné une tournée de concerts de deux mois aux Etats-Unis: Washington, Houston, Atlanta, Seattle, entre autres et l'Orchestre Philharmonique de New York sous la direction d'Antonio Pappano. Elles joueront prochainement au Festival de Pâques de Salzburg avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Simon Rattle, participeront au Mostly Mozart Festival de New York en août 2004 et donneront une tournée de 19 concerts aux Etats-Unis en 2005 avec l'orchestre Venise Baroque sous la direction d'Andrea Marcon. Puis elles retourneront à Berlin en juin 2005 pour donner plusieurs concerts avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Simon Rattle.

Claude Debussy
(1862-1918)

En blanc et noir

Avec emportement

Lent. Sombre.

Scherzando

S'agissant d'une œuvre pour deux pianos, le titre évoque d'emblée le blanc et le noir des claviers. Lecture que suggère la nature profondément pianistique du triptyque : on est loin de l'écriture "ordinaire" pour deux pianos ou piano à quatre mains. Avec *En blanc et noir*, au contraire, les textures, extrêmement mobiles, gorgées de timbres inouïs, veulent "tirer leur couleur, leur émotion du simple piano, tels les "gris de Velázquez" (Debussy). De ce point de vue, la partition offre un avant goût des *Etudes* ; Debussy enchaîne d'ailleurs le travail sur les deux recueils, mettant un point final aux pièces pour deux pianos le 20 juillet 1915, débutant les *Etudes* le 23.

On s'est souvent demandé pourquoi le compositeur, très affaibli par le cancer qui l'emportera trois ans plus tard, presque invalide, meurtri par le conflit mondial, trouve une dernière fois le désir et la force de se mettre vivement au travail. L'hypothèse de Jean Barraqué est assez plausible : "l'écriture de cette page est la conséquence indirecte de la révision de l'œuvre de Chopin que Debussy réalisa pour Durand. Ce travail le fit réfléchir profondément sur la technique pianistique".

En tête de la première pièce, une épigraphe extraite du *Roméo et Juliette* de Gounod fait amèrement référence à la santé de Debussy, qui l'empêche de prendre part aux combats ("Qui reste à sa place / Et ne danse pas / De quelque disgrâce / Fait l'aveu tout bas"). Les pianistes doivent rivaliser de virtuosité dans ce scherzo-valse aux élans généreux et aux contrastes violents. Dédié au neveu de l'éditeur Durand,

le "lieutenant Jacques Charlot tué à l'ennemi en 1915, le 3 mars", précédé d'une citation de François Villon extraite de "la Ballade contre les ennemis de la France", le deuxième mouvement est l'une des pages les plus sombres écrites par Debussy. Moins sombre toutefois que sa première version, rejetée par l'auteur pour être "poussée au noir et presque aussi tragique qu'un Caprice de Goya". Au milieu de clairs fantomatiques, de roulements de tambour et de lambeaux de chansons disséminés comme sur un champ de bataille retentit un choral discordant : c'est l'hymne de Luther, qui en prend pour son grade "pour s'être imprudemment fourvoyé dans un Caprice à la française" (Debussy). Puis au loin, on devine un souffle héroïque nouveau ; les corps s'animent et "un modeste carillon sonne une pré-Marseillaise" (id.). Le volubile *Scherzando* évoque les *Etudes* les plus périlleuses : dans cette page redoutée de tous les interprètes, les sonorités fusent et ruissellent entre les claviers, fantasques, ponctuées d'imprévisibles ruptures, jusqu'à l'ironique suspension qui tient lieu de conclusion.

La fin de l'année 1915 voit paraître *En blanc et noir*. Dans Paris déserté, seul Saint Saëns la commente, sans perdre une minute : "C'est invraisemblable, et il faut à tout prix barrer la porte de l'Institut à un Monsieur capable d'atrocités pareilles ; c'est à mettre à côté des tableaux cubistes". Un jugement acharné, aveuglé par le mépris, mais aussi, malgré lui sans doute, perspicace : l'émotion qui s'émancipe du discours par le jeu des juxtapositions, des textures et des proportions, évoque les recherches contemporaines de Picasso, Braque ou Juan Gris.

G. N.

Igor Stravinski
(1882-1971)

Concerto pour deux pianos

Con moto

Notturmo

Variationi

Preludio e fuga

Au début des années trente, Soulima, le fils de Stravinski, avait entamé une carrière de pianiste professionnel ; son père décida d'écrire une pièce qu'ils pourraient interpréter ensemble. Le premier mouvement (*Con moto*) fut achevé à l'automne 1931, les trois derniers datent de la période 1934-1935 ; Igor et Soulima en donnèrent la création à la Salle Gaveau en novembre 1935.

Pour cette pièce "néoclassique", le compositeur opta pour le titre inhabituel de *Concerto pour deux pianos*. A la différence de l'acception traditionnelle de l'écriture concertante, le *Concerto* accorde autant d'éloquence à chaque partie. En fait, c'est une joute rhétorique qui est mise en scène, plutôt qu'une relation de complémentarité ; les deux parties sont également brillantes, et l'écriture déploie une savoureuse complexité contrapuntique. La pièce est l'une des plus

élaborées et les plus abouties de Stravinski du point de vue de l'équilibre et de l'usage inventif des possibilités techniques de l'instrument. La partition privilégie un jeu staccato et une écriture "pointilliste" – rien à voir avec le travail "percussif" d'un Bartók. Les quatre mouvements convoquent des formes classiques. Le premier, de forme ternaire, est construit sur un vigoureux sujet d'ouverture et un deuxième motif plus gracieux. Les textures délicates du *Notturmo* campent davantage une "musique d'après-dîner" qu'une ambiance nocturne, selon les termes du compositeur. Le troisième mouvement (constitué de quatre variations) et le dernier étaient à l'origine intervertis : les variations commentent le sujet de la fugue, qui ne sera énoncé que dans le dernier mouvement, mais Stravinski considéra que le *Prélude et fugue* conclurait la pièce de manière plus éclatante.

N. B.

ENTRACTE

Masterclasses 2004

HÔTEL DES AMBASSADEURS

Salon Riviera - Menton

Mercredi 4 août

Jian Wang

Classe de violoncelle

Lundi 9 août

Augustin Dumay

Classe de violon

Samedi 14 août

Aldo Ciccolini

Classe de piano

Vendredi 20 août

Pascal Moragues

Classe de clarinette

De 16 heures à 19 heures

Organisé par

L'ASSOCIATION DES AMIS DU FESTIVAL

Tél. 06 227 805 45



**Maurice Ravel
(1875-1937)**

Ma mère l'Oye

Pavane de la belle au bois dormant
Petit Poucet

Laideronnette, impératrice des pagodes

Les entretiens de la Belle et la Bête

Le jardin féerique

Ravel visitait volontiers Ida et Cyprien Godebski dans leur propriété de Valvins. Il y séjournait en septembre 1908 quand les enfants Godebski, Mimie (neuf ans) et Jean (sept), s'enchantèrent d'un recueil de contes de fées tirés de Perrault. Ravel s'amusa sans doute à l'idée de distraire leurs vingt petits doigts inexpérimentés. Il leur offrit la *Pavane de la belle au bois dormant*, délicieux prélude aux heures de lectures frémissantes. Un an et demi plus tard, le 20 avril 1910, la Société Musicale Indépendante donne son premier concert, Salle Gaveau. Après l'entracte, Christiane Berger (six ans) et Germaine Durony (dix ans) jouent *Ma mère l'Oye*, sous-titré *Cinq pièces enfantines*. Ravel, pressé par la nécessité de fournir une œuvre inédite, avait ajouté quatre numéros à la *Pavane* de 1908 – d'où leur différence de difficulté. Après avoir instrumentée cette suite pour piano à 4 mains, fin 1911, en une suite d'orchestre, Ravel conçoit un argument, allonge certains numéros, ajoute un *Prélude*, la *Danse du rouet* et des transitions et en fait un ballet, également titré *Ma mère l'Oye*, créé le 28 janvier. Le texte qui accompagne son édition indique à l'usage du chorégraphe certaines précisions, dont voici l'essentiel :

Pavane de la belle au bois dormant

Florine s'endort. La vieille s'est redressée. Elle rejette sa cape sordide et paraît sous les vêtements somptueux et les traits charmants de la fée Bénigne. Deux négrillons se présentent. La fée leur confie la garde de Florine et le soin de distraire son sommeil.

Petit Poucet

Comme le notait Jankélévitch, l'Espagne n'est pas "dans la garde-robe des travestis ravéliens (...) un déguisement comme les autres". Cette Espagne "idéalement pressentie" (dixit Falla), au travers d'une mère madrilène, l'occupe depuis la juvénile *Habanera* (1895) jusqu'à l'ultime *Don Quichotte à Dulcinée* (1934). L'année 1907 lui est presque entièrement consacrée : Ravel compose une *Vocalise en forme de Habanera*, *L'Heure espagnole*, et veut défier le *Capriccio* de Rimski-Korsakov, érigé par la critique en modèle d'"hispanisme", avec une rhapsodie. Il travaille avec entrain durant l'été, alors qu'il séjourne à bord de la péniche de ses amis Alfred et Misia Edwards. La rhapsodie prend comme point de départ la *Habanera pour deux pianos* de 1895 – Ravel n'y change pas une note. Il l'encadre d'une *Malagueña* ("danse de Malaga") aux rythmes changeants et d'une *Feria* éclatante. Le tout est précédé d'un *Prélude* exprimant la lassitude d'une chaude fin de journée. L'œuvre est achevée en octobre. De passage à Paris, Falla assiste à une séance

de travail, sur l'invitation de son ami Ricardo Viñes. Celui-ci doit, jouer la *Rhapsodie* quelques jours plus tard en première audition, à deux pianos. "En parfait accord avec mes propres intentions, note Falla, cet hispanisme n'était pas obtenu par la simple utilisation de documents populaires, mais beaucoup plus (la *Jota* et la *Feria* exceptées) par un libre emploi des rythmes, des mélodies modales et des tours ornementaux de notre lyrique populaire". L'acidité de certains accords contraste avec la suavité des thèmes alanguis, dont le plus fameux est ce dessin obsédant de quatre notes (*fa, mi, ré, do* dièse). La création de la version symphonique, sera malgré tout accueillie avec tiédeur. Certaines critiques seront assez cinglantes ("C'est une *España* au compte-gouttes", écrivait Lalo). Mais la réplique qui a fait mouche est due à Florent Schmitt, camarade de conservatoire de Ravel. Depuis le poulailler, il se serait écrié, dominant un instant le tumulte : "encore une fois pour les grues du XVI^e !" **M. B.**

Laideronnette, impératrice des pagodes

Une tente drapée à la chinoise. Entrent pagodins et pagodines. Danse. Paraît Laideronnette en chinoise de Boucher. Serpentin Vert rampe amoureusement à ses côtés.

Entretiens de la Belle et de la Bête

Entre la belle. Elle prend son miroir, se poudre. Entre la Bête. La Belle l'aperçoit et reste pétrifiée. Elle repousse avec horreur les déclarations de la Bête qui tombe à ses genoux, sanglotant. Rassurée, la Belle se joue de la Bête avec coquetterie. La Bête tombe évanouie de désespoir. Touchée par ce grand amour, la Belle la relève et lui accorde sa main. Elle ne voit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'amour, qui la remercie d'avoir terminé son enchantement.

Le jardin féerique

Petit jour. Chants d'oiseaux. Entre le prince charmant, guidé par un Amour. Il aperçoit la princesse endormie. Elle s'éveille en même temps que le jour se lève. Tous les personnages du ballet se groupent autour du prince et de la princesse unis par l'Amour. La fée Bénigne surgit et bénit le couple. Apothéose. **G. N.**

**Maurice Ravel
(1875-1937)**

Rhapsodie espagnole

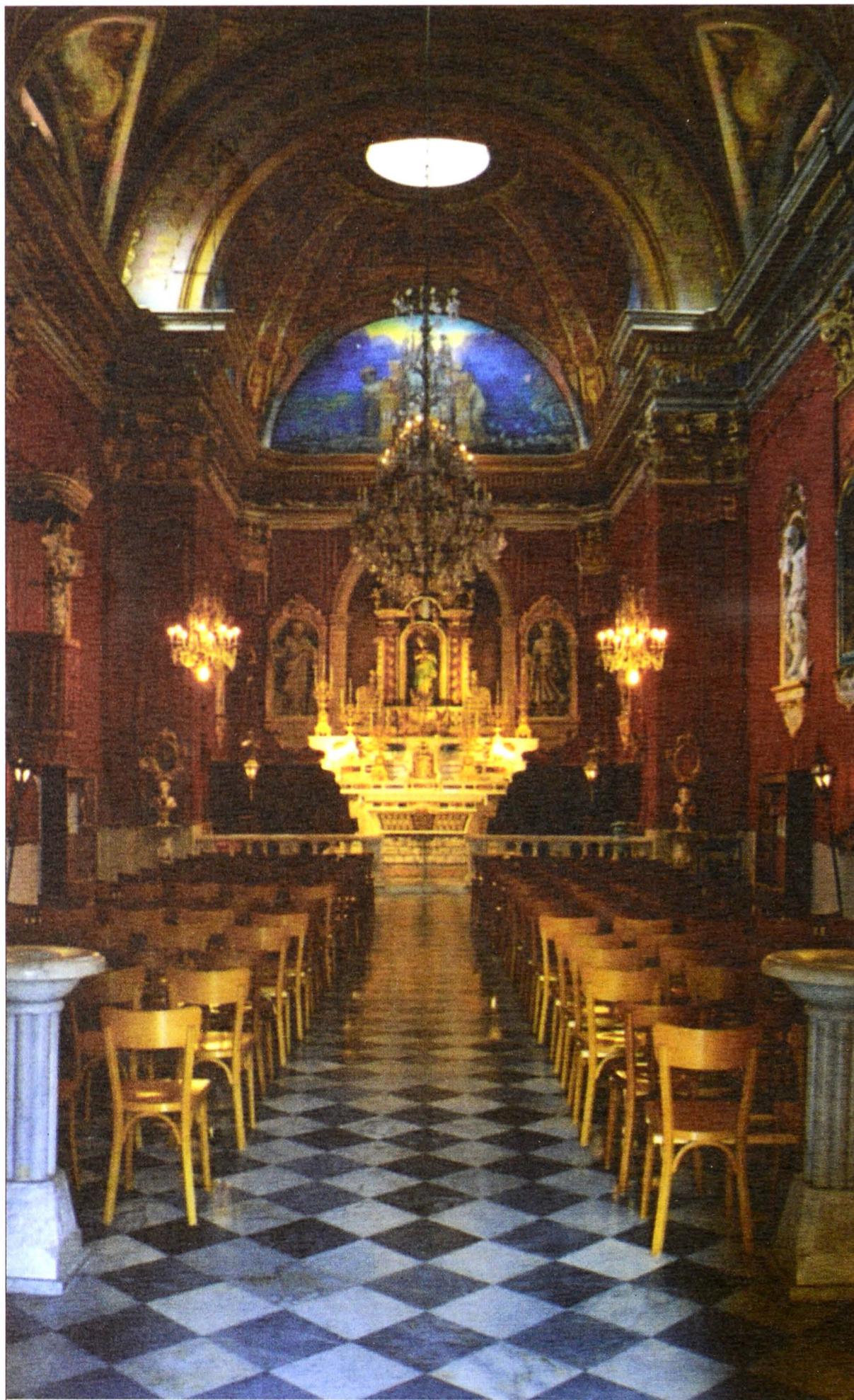
Prélude à la nuit

Malagueña

Habanera

Feria

CONCERTS DES JEUNES VITUOSES



CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS
À 18H30

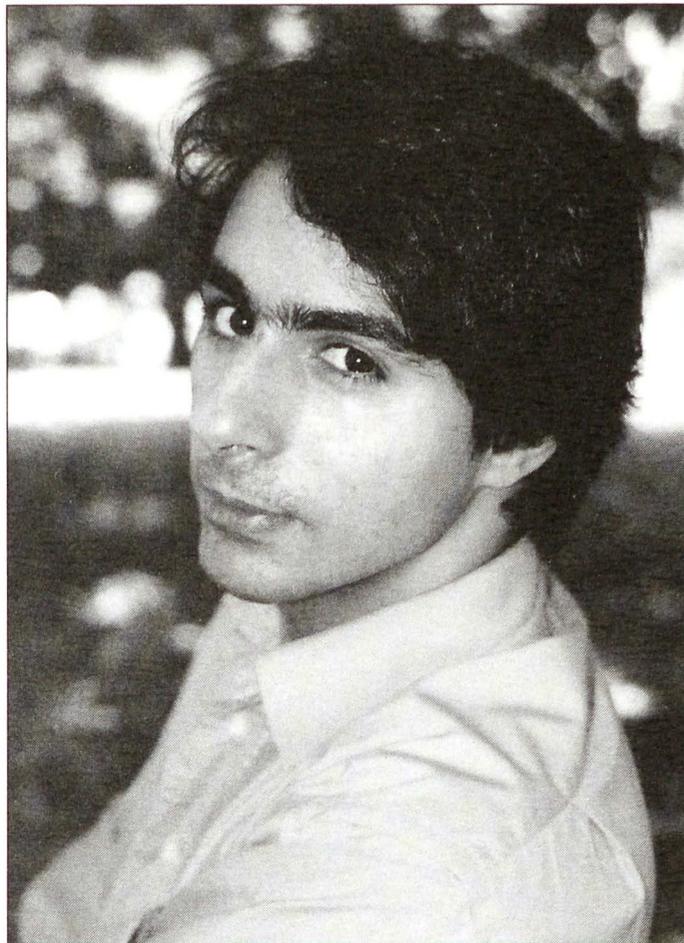
SOMMAIRE

MERCREDI 11 AOÛT P. 62
SALEEM ABBOUD ASHKAR (PIANO)

VENDREDI 13 AOÛT P. 63
TATIANA SAMOUIL (VIOLONCELLE)
PASCAL GODART (PIANO)

MARDI 17 AOÛT P. 64
MARINA CHICHE (VIOLON)
VAHAN MARDIROSSIAN (PIANO)

MERCREDI 18 AOÛT P. 65
LAETITIA HIMO (VIOLONCELLE)
VAHAN MARDIROSSIAN (PIANO)



SALEEM ABBOUD ASHKAR

Né en 1976 à Nazareth, Saleem Abboud Ashkar a étudié à l'Académie Royale de Musique à Londres où il a été nommé en tant que professeur "associé" en 2004 avec Maria Curcio et plus tard avec le professeur Vardi à la "Hochschule für Musik und Theater" à Hanover. Zubin Mehta découvre le jeune pianiste et l'engage à 17 ans pour jouer le concerto pour piano de Tchaïkovsky avec l'orchestre Philharmonique d'Israël. A 22 ans Saleem Abboud Ashkar a fait ses débuts au Carnegie Hall à New York avec l'Orchestre Symphonique de Chicago sous la direction de Daniel Barenboim, qui l'invite également à Berlin avec l'Orchestre de la "Staatskapelle". Saleem Abboud Ashkar s'est également consacré à la musique de chambre avec Gil Shaham, Antonio Meneses, Vadim Gluzman, Michael Sanderling... Il est régulièrement invité au Festival International de Musique de Chambre de Jerusalem ainsi qu'au Festival du Schleswig-Holstein (avec Barenboim) au festival de Sintra au Portugal L'an dernier, Riccardo Muti l'invite pour un concert de charité avec l'Orchestre Philharmonique de la Scala de Milan.

Au cours de la saison 2003/2004 il jouera avec l'orchestre Philharmonique d'Israel sous la direction de Zubin Mehta à Paris.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonate pour piano n° 18 en ré majeur KV 576

Allegro

Adagio

Allegretto

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate "Pathétique" pour piano n° 8 en do mineur op. 13

Grave - Allegro di molto e con brio

Adagio cantabile

Rondo (Allegro)

Arnold Schoenberg (1874-1951)

Trois Pièces pour piano op. 11

Mässig

Mässige Achtel

Bewegt

Nicolai Medtner (1880-1951)

Thème et Variations op. 55

Chopin



TATIANA SAMOUIL

Tatiana Samouil est née à St. Pétersbourg dans une famille de musiciens. À six ans, elle entame l'étude du violon. Trois ans plus tard, elle donne son premier récital et fait ses débuts comme soliste avec l'Orchestre National de Moldavie placé sous la direction de son père, Alexander Samouil. Tatiana a suivi l'enseignement de grandes maîtres, notamment Maja Glezarova au Conservatoire Tchaikovsky de Moscou. Elle s'est déjà produite avec l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre de la VRO, l'orchestre Radiosymphonique de Finlande, l'Orchestre National de Russie etc... Tatiana a remporté le 1^{er} Prix du concours Tenuto, le Grand Prix du concours Henri Vieuxtemps, elle est aussi lauréate du concours international Jean Sibelius, médaille d'or du Michael Hill World Violin Competition, médaille de bronze du fameux Concours Internationales Tchaikovski à Moscou, et lauréate du non moins illustre concours Reine Elisabeth. Elle vient d'enregistrer son premier CD avec l'Académie musicale de Villecroze en France.

Tatiana enseigne depuis cette année à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth.

Elle joue sur un Guarnerius del Gesù 1741 (ex-Vieuxtemps) de Fondation Maggini (Suisse).



PASCAL GODART

Né en 1971, Pascal Godart commence l'étude du piano au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient les premiers prix de piano, de musique de chambre et d'accompagnement vocal. En 1996, il se distingue en remportant le Grand Prix Maria Callas à Athènes. Commence alors une brillante carrière de soliste : European Union Chamber Orchestra, Orchestre de Chambre de Vienne, Tokyo Symphony Orchestra, Orchestre de la Scala de Milan, Orchestres Symphoniques de Moscou, Kiev, Saint-Pétersbourg aux côtés de chefs tels que V. Barthe, S. Cardon, G. Pehlivanian, V. Kojin, S. Sondetskis, D. Benetti, K. Takaseki, K. Soo Won, M. Gorenstein, D. Brewbaker... Ses concerts le mènent de la Salle Pleyel à Paris à la Scala de Milan, en passant par le Konzerthaus de Vienne, le Megaro Musikis d'Athènes, le Bunka Kaikan de Tokyo. Passionné par la musique de chambre, il joue régulièrement aux côtés de N. Dautricourt, C. Mourguiart, T. Vassiljeva. Outre ses enregistrements pour la Saison Russe, avec l'Orchestre de la Jeune Russie dirigé par M. Gorenstein, pour DML Classics, on le retrouve sur l'album de la violoncelliste Tatiana Vassiljeva qui est sorti début 2004. Parmi ses plus récentes prestations citons la première partie de l'intégrale de l'œuvre pour piano de Ravel au Théâtre Impérial de Compiègne.

Franz Schubert (1797-1828)

Duo en la majeur pour violon et piano op. 162

Allegro moderato. Scherzo

Scherzo-Trio

Andantino

Allegro vivace

Serge Prokofiev (1891-1953)

Sonate pour violon et piano n° 1 en fa mineur op. 80.

Andante

Allegro brusco

Andante

Allegroissimo



MARINA CHICHE

Née à Marseille en 1981 elle commence le violon à l'âge de 3 ans. Deux grandes passions gouvernent sa jeune carrière : l'école russe de violon et Brahms, au sens le plus large des termes. Elle mène parallèlement des études poussées de russe et d'allemand afin de pouvoir s'immerger dans la littérature et la culture de ces pays. Après l'obtention du 1^{er} prix de violon et un cursus d'études musicales bien rempli en France, elle s'installe à Vienne et se perfectionne auprès de Boris Kuschnir. Son admiration pour les violonistes russes, Heifetz notamment, elle la doit à son premier professeur, Jean Ter Merguerian, au Conservatoire national de région de Marseille. Pierre-Laurent Aimard, auprès duquel elle poursuit sa formation supérieure, transforme son attitude face à la partition. L'instinct de Marina, déjà affirmé, se mue en véritable conception artistique : la compréhension du texte, son analyse, sa mise en perspective historique deviennent le tremplin d'une interprétation encore plus riche. Au travers de toutes ces expériences, les sonates de Brahms apparaissent comme un fil conducteur. Marina ne laisse échapper aucune occasion de les jouer, de les travailler, de les approfondir, les emportant également dans divers stages et académies, notamment l'Académie de Verbier, en Suisse, où elle travaille auprès de Joseph Silverstein et Ida Haendel.

Serge Prokofiev (1891-1953)

Sonate pour violon et piano n° 2 en ré majeur op. 94

Andantino

Allegro

Andante

Allegro con brio



VAHAN MARDIROSSIAN

Vahan Mardirossian est né en 1975 à Erevan (Arménie). En 1993, il entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris dans la classe de piano de Jacques Rouvier. Trois ans plus tard, muni des premiers prix de piano et de musique de chambre et le diplôme supérieur du conservatoire, il entre en cycle de perfectionnement ; pendant deux ans, il enrichit sa formation auprès de Jacques Rouvier, tout en suivant de nombreuses master-classes, auprès de maîtres comme György Sebök, Dimitri Bashkirov et Jean-Philippe Collard. Chez Intrada, consacré à Schubert (Diapason d'or), il enregistre son premier CD. Au milieu des récitals et des concerts avec orchestre, il conserve une place de choix pour ses deux terres d'élection : le répertoire de notre temps et la musique de chambre. Il travaille en relation étroite avec le compositeur Eric Tanguy, qui lui a dédié sa deuxième sonate ; il a enregistré en concert, aux Flâneries musicales de Reims 2001, un disque de ses œuvres pour piano (10 de Répertoire). Quant à la musique de chambre, elle l'a amené à jouer avec des musiciens tels Ivry Gitlis, Henri Demarquette. Il forme avec Marina Chiche un duo exemplaire de connivence et de complémentarité.

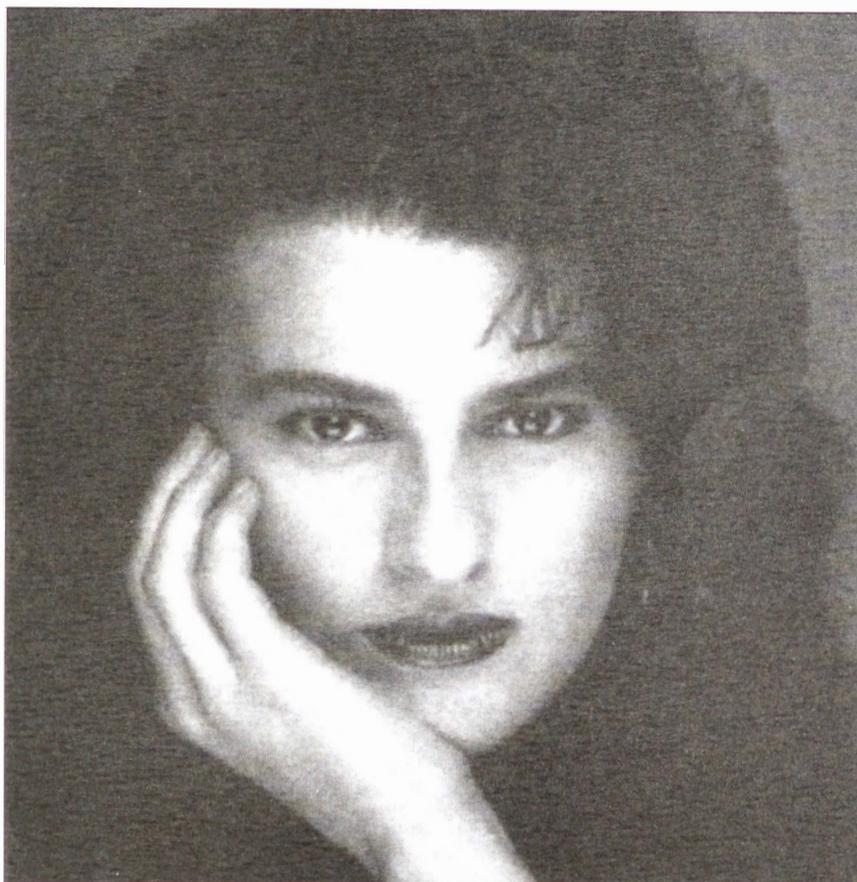
Edvard Grieg (1843-1907)

Sonate pour violon et piano n° 3 en ut mineur op. 45

Allegro molto ed appassionato

Allegretto espressivo alla Romanza

Allegro animato



LAETITIA HIMO

L'expressivité est ce qui caractérise le plus Laetitia Himo, artiste originale au parcours si singulier. Natalia Gutman a parlé de sa "puissance émotionnelle", Vladimir Spivakov "d'un véritable style artistique", Philippe Muller de "violoncelliste de grand talent au phrasé naturellement généreux" et Alexander Schneider, partenaire de Pablo Casals a souligné sa juste perception de la musique et son interprétation originale des suites de Bach. Formée dans les plus grands conservatoires du monde, huit ans dans le très célèbre conservatoire de Moscou et trois ans à la Julliard School de New York, elle a pu parfaire sa formation de haut niveau avec les plus grands musiciens tels que M. Rostropovitch, N. Gutmann, A. Rudin ou A. Schneider. Ayant commencé la musique dès l'âge de quatre ans, son caractère et son tempérament sont tels qu'elle laisse libre cours à son imagination et à sa spontanéité. Elle a été lauréate du concours Artist Guild de New York. Elle a joué tout le grand répertoire en concertos et sonates dans les grandes villes étrangères comme New York, Bruxelles, Prague, Milan, Los Angeles, Moscou, Puerto Rico, Caracas, Bogota avec des orchestres tels que les "solistes de Moscou" et Yuri Bashmet, "I Musici" de Prague ou "I solisti Veneti" et Claudio Scimone, l'orchestre national du Venezuela... Les médias l'ont remarquée et lui ont consacré plusieurs émissions tels que Frédéric Lodéon sur France Inter, France Musique, M6, France 2 ou surtout France 3 avec Alain Duault qui est l'un des premiers à avoir souligné sa très forte originalité et la promet à un grand avenir. Laetitia Himo a enregistré trois CD.

Vahan Mardirossian (voir biographie p. 64)

Max Bruch
(1839-1920)
Kol Nidrei

Eric Tanguy
(né en 1968)
3 Esquisses pour violoncelle seul
Intense
Très calme
Fulgurant

Edvard Grieg
(1843-1907)

Sonate pour violoncelle et piano en la mineur op. 36
Allegro agitato
Andante molto tranquillo
Allegro

Les Concerts de Radio France

saison 2004 2005

*abonnez
vous!*

**Orchestre National
de France**

Kurt Masur, directeur musical

Chœur de Radio France

**Orchestre Philharmonique
de Radio France**

Myung-Whun Chung, directeur musical

Maîtrise de Radio France

radiofrance.fr
01 42 20 42 20

LCI

RadioFrance



Vers 1993, le public français du jazz découvrait avec une vive curiosité, mêlée d'admiration et d'incrédulité, le pianiste du quartette de Joshua Redman. Le saxophoniste, qui entamait une carrière plus que prometteuse, laissait souvent la part belle à son pianiste : un certain Brad Mehldau. Le pianiste sut très vite conquérir les amateurs parisiens, par

ses apparitions en trio dans un défunt club en sous-sol de la rue Jacob : La Villa. C'est dans ce lieu que se tissa la rumeur élogieuse par laquelle très vite toute la petite communauté des *jazzfans*, à Paris et ailleurs en Europe, sut que l'on tenait l'oiseau rare.

Le pianiste américain avait déjà esquissé une amorce de discographie en gravant quelques plages à Barcelone avec ses compères catalans : Mario et Jordi Rosy. Et sous la houlette d'une compagnie phonographique aussi puissante qu'avisée, il entamait une vraie carrière internationale avec "Introducing Brad Mehldau", enregistré en 94 et publié l'année suivante. Explorant la veine du trio avec intensité, Brad Mehldau traçait son propre sillon, souvent comparé à Bill Evans en raison d'une indiscutable prégnance de la tradition musicale européenne dans son jeu; mais sa singularité s'imposait très vite, faite d'une très riche interaction entre les deux mains, la main gauche n'étant pas remise au rôle de pourvoyeuse d'accords, d'accents, d'appuis, mais vivant au contraire en permanence sa propre vie, chantant constamment son propre chant, voix autonome plus que contre-chant. C'est cette densité pianistique, doublée d'un indiscutable lyrisme et

d'une réelle inspiration, qui acheva de convaincre les quelques sceptiques encore sur la réserve.

Accompagnant en permanence sa production artistique d'une réflexion, et d'un commentaire (par de copieuses notes de sa main sur les livrets des disques compacts), Brad Mehldau figure exactement la sensibilité contemporaine dans l'espace spécifique du jazz. Très conscient du poids de l'engagement romantique dans l'accès de l'art (et singulièrement de la musique) à son autonomie, il ne néglige à aucun moment la dimension critique qui invite à tracer la limite d'un geste artistique qui se déploie dans son propre commentaire. C'est à ce point de sa réflexion, et de sa démarche musicale, que surgira en 1999 un enregistrement en solo ("Elegiac cycle"). Et c'est le fruit de cette lente maturation qu'il nous offre cet été sur scène : le concert, en solo, sur ce Parvis de la basilique Saint-Michel que firent naguère vibrer les figures pianistiques tutélaires du XX^{eme} siècle, et plus près de nous Martha Argerich ou Maria João Pires. Ici le jazz dira sa vérité profonde, et l'étendue de sa musicalité, dans le frisson rêveur de la Baie de Garavan.

Xavier Prévost



Conception-réalisation : Direction de la communication. Photo : Getty images

Provence-Alpes-Côte d'Azur, terre d'émotion

Aix-en-Provence, la Roque d'Anthéron, Cannes, Orange... Dans le sillage des grands festivals, une multitude de spectacles fait de notre Région une terre de partage et d'ouverture. Théâtre, musique, art lyrique, danse, photographie... Chaque été, ces événements ouvrent la culture au plus grand nombre. Par l'échange et la rencontre, nos festivals nous rapprochent.

Provence-Alpes-Côte d'Azur, *notre région*
www.cr-paca.fr



Commentaire des œuvres

Nicolas Baron

Manuel Boissart

Jean-Charles Hoffelé

Gaëtan Naulleau

Philippe Simon

Xavier Prévost - (Concerts Brad Mehldau)

Jean-Marie Tomasi

Crédits photos

Christian Merle

Gebhard Spindler

Conception et réalisation

Stéphane Cinneri, Service Communication de la Ville de Menton

Impression

GS Communication

Juillet 2004

Renseignements :

Office du Tourisme - 8, avenue Boyer

Tél. 04 92 41 76 76

www.villedementon.com



