



Jean Corbeil
* 1958

MENTON 2003

54^E
FESTIVAL
DE MUSIQUE
DE MENTON

PARVIS SAINT-MICHEL
DU 28 JUILLET AU 25 AOÛT



Si cette 54^{ème} édition du Festival de musique de Menton devait se traduire en un seul mot, ce mot serait celui de fidélité.

Fidélité à André Böröcz, d'abord qui eut la belle idée, au sortir de la guerre, de rassembler dans le cadre unique du parvis de la basilique Saint-Michel les plus grands musiciens de son époque. Magie des lieux et des sons... C'est cette alchimie voulue André Böröcz que nous perpétons aujourd'hui en réunissant les artistes les plus illustres et les grands maîtres de demain.

Fidélité aussi à Augustin Dumay, directeur artistique qui nous propose douze concerts exceptionnels. De prestigieux ensembles, comme le Mahler Chamber Orchestra, l'orchestre de Lausanne, le concerto Köln et l'ensemble Sarband, le quatuor Keller ou encore les Talens lyriques dirigés par Christophe Rousset, côtoieront les plus grands interprètes parmi lesquels Maria Joao Pires, Gérard Caussé, Fazil Say, Sophie Koch ou Olli Mustonen. En clôture du Festival, les artistes israéliens et palestiniens du West Eastern Divan Orchestra dirigé par Daniel Barenboim symboliseront la quête des messagers de paix.

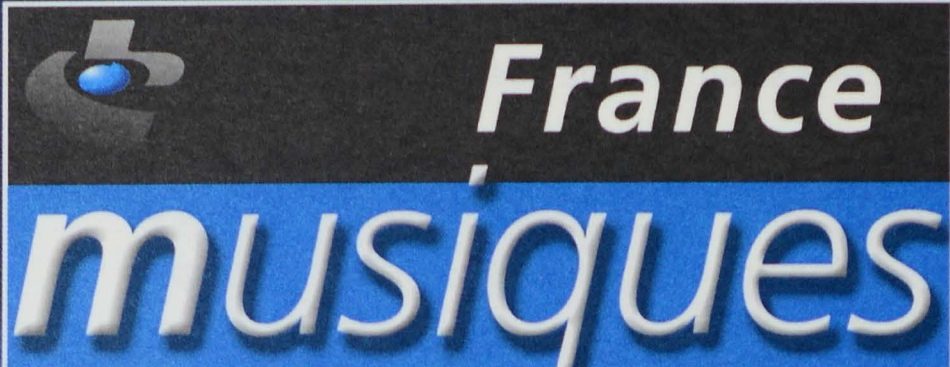
Fidélité toujours, avec les trois soirées du " Riviera Jazz Festival " organisées cette année aux jardins du Bastion. Trois soirées dédiées au jazz européen, soit autant de joyaux, y sont programmées par Xavier Prévost.

Fidélité encore au partenariat avec Radio France qui retransmettra les concerts sur les antennes de France Musiques et France Culture et dans le monde entier à travers l'Union Européenne de Radiodiffusion.

Fidélité enfin à chacun d'entre vous, mélomane assidu ou amateur récent, qui contribuez, par votre présence à la réussite de ces moments de bonheur et d'émotion comme seule la musique sait en offrir.

Jean-Claude Guibal

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



PARTENAIRE DU

FESTIVAL DE MUSIQUE DE MENTON

RETROUVEZ EN DIRECT

Lundi 28 juillet - 21h30

Ravel : Le Tombeau de Couperin

Mozart : Concerto pour piano n° 9 « Jeune Homme »

Mendelssohn : Symphonie n° 3 en la mineur, L'Écossaise

Leif Ove Andsnes, piano

Orchestre de chambre Gustav Mahler

Direction : Alan Gilbert

VOTRE PLUS GRANDE SALLE DE CONCERT EST UNE RADIO

francemusiques.com

Année après année, le Festival de Musique de Menton s'impose comme l'une des manifestations musicales les plus marquantes de l'été. Les raisons de ce succès grandissant sont multiples : une programmation originale et éclectique alliant les œuvres du répertoire classique à des pièces peu jouées, la présence d'interprètes d'exception, le magnifique cadre baroque du parvis Saint-Michel, sans omettre la ferveur d'un public passionné toujours plus nombreux.

Etre au service de tous les publics est au cœur de notre action. Plus qu'une mission, c'est notre devoir de première entreprise culturelle publique de France. En collaboration depuis 2001 avec la ville de Menton, vraie "cité-jardins" réputée pour la qualité de ses manifestations culturelles, nous souhaitons offrir, à un auditoire de mélomanes comme de vacanciers peu habitués à fréquenter les salles de concert, la possibilité d'assister à des concerts d'un niveau international pendant la période estivale.

René Koering, directeur de la musique à Radio France, a confié cette année encore au célèbre violoniste Augustin Dumay le soin d'imaginer le contenu des concerts de musique de chambre que propose le festival ; Xavier Prévost, pour sa part, a conçu les programmes de jazz inscrits à l'affiche. La plus grande partie de la diffusion de ces concerts sera assurée par France Musiques, mais France Culture a tenu, comme en 2002, à participer à cette opération en retransmettant également une soirée du festival.

Le Festival de Musique de Menton, volontiers différent des rendez-vous estivaux classiques, constitue une occasion rare de goûter à la diversité et à la richesse des genres musicaux, de montrer que la musique est un patrimoine commun à tous.

Jean-Marie Cavada

Président Directeur Général de Radio France

musique

théâtre

danse

conte

cirque

marionnettes

LES SOIRÉES
estivales

2003



CONSEIL GENERAL
DES ALPES-MARITIMES

*Demandez
le programme...*



PROGRAMME DISPONIBLE SUR www.cg06.fr OU GRATUITEMENT
DANS LES MAIRIES, LES SYNDICATS D'INITIATIVE
ET LES OFFICES DE TOURISME DES ALPES-MARITIMES.

L'édition 2002 du Festival de Musique de Menton fut celle de la transition. La chaleureuse résonance du public, les réactions extrêmement positives du monde musical et de la presse européenne nous ont confortés dans la poursuite de notre nouvelle politique artistique, avec une passion et une conviction renouvelées.

Dans la perspective de ce développement, nous poursuivons notre collaboration avec les meilleures formations en recevant l'Orchestre de Chambre de Lausanne, dirigé par Christian Zacharias et le Mahler Chamber Orchestra, en résidence à Menton pour la deuxième année consécutive ; nous enracinons la présence des ensembles baroques les plus recherchés avec le Concerto Köln et les derviches de l'Ensemble Sarband dans une production originale, et Les Talens Lyriques de Christophe Rousset ; nous réaffirmons la place centrale de la musique de chambre et des grands récitals, ainsi que la présence incontournable d'artistes les plus représentatifs sur la scène internationale : Daniel Barenboim, Maria João Pires, Leif Ove Andsnes, Gérard Caussé, Alan Gilbert, Nelson Gøerner, le Quatuor Keller, Alexander Kniazev, Sophie Koch, Olli Mustonen, Christophe Rousset, Fasyil Say, Christian Zacharias.

Le concert de clôture sera, par sa symbolique, un moment très cher à mon cœur. La présence de Daniel Barenboim sur la scène musicale française est toujours un événement majeur, mais sa venue à Menton dans le cadre de son projet West Eastern Divan Orchestra prendra ici une dimension humaniste, sociale, spirituelle et politique exceptionnelle, infiniment émouvante. Comment en effet ne pas penser aux résistances de toutes natures que son initiateur a dû vaincre ou ignorer, comment ne pas penser à la noble prise de risque que cet enjeu si exigeant représente pour lui, afin que ces musiciens jouent ensemble, vivent et construisent ensemble autour de leur art ?

La musique remplira donc ce soir-là sa mission essentielle, la plus belle : par son action prospective, elle rendra intelligibles les idées et les rêves que le temps et les efforts feront finalement apparaître à tous.

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*

Michel Giraudet, *Directeur Général des Services*

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

LUNDI 28 JUILLET ORCHESTRE DE CHAMBRE GUSTAV MAHLER Direction Alan Gilbert - Leif Ove Andsnes	P. 12
JEUDI 31 JUILLET MARIA JOÃO PIRES - AUGUSTIN DUMAY Alexander Kniazev - Gérard Caussé	P. 16
DIMANCHE 3 AOÛT FAZYL SAY - RENÉ KOERING (CONFÉRENCIER) "Beethoven voleur de poules et artiste"	P. 20
MARDI 5 AOÛT OLLI MUSTONEN	P. 22
SAMEDI 9 AOÛT CONCERTO KÖLN ET ENSEMBLE SARBAND	P. 26
MERCREDI 13 AOÛT SOPHIE KOCH - NELSON GOERNER	P. 32
SAMEDI 16 AOÛT LES TALENS LYRIQUES Direction Christophe Rousset	P. 36
DIMANCHE 17 AOÛT Basilique Saint-Michel Archange 10h30 MESSE DU FESTIVAL DE MUSIQUE Les Talens Lyriques - Direction Christophe Rousset	P. 44
MERCREDI 20 AOÛT QUATUOR KELLER	P. 46
DIMANCHE 24 AOÛT ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE Direction Christian Zacharias	P. 52
LUNDI 25 AOÛT WEST EASTERN DIVAN ORCHESTRA Direction Daniel Barenboïm	P. 56



MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

C'est à l'initiative de Claudio Abbado et de musiciens du Gustav Mahler Jugendorchester que fut créé, en 1997, le Mahler Chamber Orchestra avec le statut d'orchestre de chambre professionnel. La joie de la découverte de nouvelles expériences, l'analyse approfondie du répertoire de la période baroque à nos jours et la recherche de nouvelles formes d'interprétations constituent le point de départ du travail artistique de l'ensemble.

Libre et sans subventions d'Etat, il s'appuie sur un concept innovant et ne se réunit que pour des productions de haut niveau, au programme diversifié.

Daniel Harding, premier chef invité depuis sa création, sera nommé au poste de directeur musical à compter de septembre 2003. L'orchestre entretient par ailleurs des liens artistiques avec Claudio Abbado et Marc Minkowski. Le MCO est composé de 49 titulaires d'une moyenne d'âge de 29 ans et venant de toute l'Europe. Il donne 60 à 70 concerts par an dans le cadre de festivals et de manifestations de grand renom à travers le monde. Les villes de Ferrare, Landshut, Toblach, Menton et Aix-en-Provence sont devenues des résidences fixes pour les périodes de travail du MCO. A partir de 2003, des répétitions et des concerts auront lieu régulièrement dans le cadre du Festival de Lucerne et lors du Sintonie-Festival de Turin.

Un contrat de résidence fut conclu en 1998 avec l'organisateur italien "Ferrara Musica" dont le Président d'Honneur est Claudio Abbado qui prévoit la participation de l'orchestre dans une série de concerts deux fois par an.

Depuis le succès international du *Don Giovanni* de Peter Brook au cours de la saison 1998-1999 avec Claudio Abbado et Daniel Harding à Aix-en-Provence et lors d'une tournée mondiale, le MCO est en résidence au Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence. Un enregistrement de ce *Don Giovanni* a été réalisé par Virgin Classics.

En 2001 et 2002, l'orchestre a participé à d'autres productions, telles que les *Noces de Figaro* de Mozart dans une mise en scène de Richard Eyre, sous la direction de Marc Minkowski, *le Tour d'Ecrou* de Britten mis en scène par Luc Bondy, dirigé par Daniel Harding, *Eugène Onéguine* de Tchaikowski mise en scène Irina Brook, direction musicale Daniel Harding. *Le Tour d'Ecrou* que dirigea Daniel Harding fut enregistré par Virgin Classics et obtint plusieurs récompenses parmi lesquelles le "Choc de l'année 2002" du Monde de la Musique et plus récemment, une nomination pour Grammy Awards.

C'est avec les *Noces de Figaro* que le MCO fit son entrée en septembre 2001 au Festspielhaus de Baden-Baden ; il y revint en mai 2002 pour *Fidelio* sous la direction de Simone Young.

Une tournée de concerts au Japon en septembre 2003 marquera le début d'une coopération de plus en plus étroite entre l'orchestre et son directeur musical, Daniel Harding.

ALAN GILBERT - DIRECTION

LEIF OVE ANDSNES - PIANO

Maurice Ravel
(1875-1937)

Le Tombeau de Couperin

*Prélude**Forlane**Menuet**Rigaudon*

La page de titre du *Tombeau de Couperin*, dessinée par Ravel lui-même, présente une urne funéraire. Car ce qui devait être, selon l'auteur, un "hommage qui s'adresse moins au seul Couperin qu'à la musique française du XVIII^e siècle", allait devenir l'adieu, le plus lumineux des adieux, à tout un monde. La majeure partie de cette suite pour piano (quatre mouvements seront orchestrés) est entreprise en juillet 1914, à Saint-Jean de Luz. L'année suivante, Ravel s'engage et abandonne toute activité musicale. Au printemps 1917, sa santé fragile entraîne, contre ses vœux, sa démobilisation ; Ravel reprend la composition et dédie chacune des six pièces à un soldat tombé sur le champ de bataille. Sa mère meurt également en 1917 - il ne s'en remettra jamais vraiment -, si bien que, quand Marguerite Long (la *Toccata* finale est d'ailleurs dédiée à la mémoire de son époux) crée le *Tombeau de Couperin* (salle Gaveau, le 11 avril 1919), le monde du compositeur a radicalement changé. Il n'écrira d'ailleurs jamais plus pour piano seul - peut-être parce que cette urne, aussi élégante et pure soit-elle, aussi noblement classique, s'est chargée d'un trop lourd tribut.

En 1919, Ravel transcrit pour orchestre le *Prélude*, la *Forlane*, le *Menuet* et le *Rigaudon*, sans jamais grossir le trait de l'original pour piano. Bien au contraire, son génie de l'instrumentation exalte les ambiguïtés modales, assouplit cette ornementation empruntée aux clavecinistes du Grand Siècle, affûte la précision fascinante du geste chorégraphique. La boucle sera d'ailleurs bouclée quand les Ballets Suédois présenteront une version dansée, le 8 novembre 1920, au Théâtre des Champs-Élysées.

La version pour orchestre fait miroiter le *Prélude* en mouvement perpétuel sur tous les pupitres comme des jeux de lumières à la surface d'un bassin, apprivoise les dissonances capricieuses de la *Forlane* à force de jeux de timbres inattendus, suggère sous les grâces surannées du *Menuet* une profondeur mélancolique - la *Musette* qui lui sert de trio est le seul moment où la pudeur, presque malade, de Ravel, accepte de découvrir les abîmes d'émotion qui menacent sous les pieds des danseurs. Ravel termine la visite de ce "jardin féerique" en donnant la parole aux cuivres, dans un *Rigaudon* faussement rustique, aussi fier qu'un bourgeois de la capitale paré d'habits de ferme pour une partie de campagne.

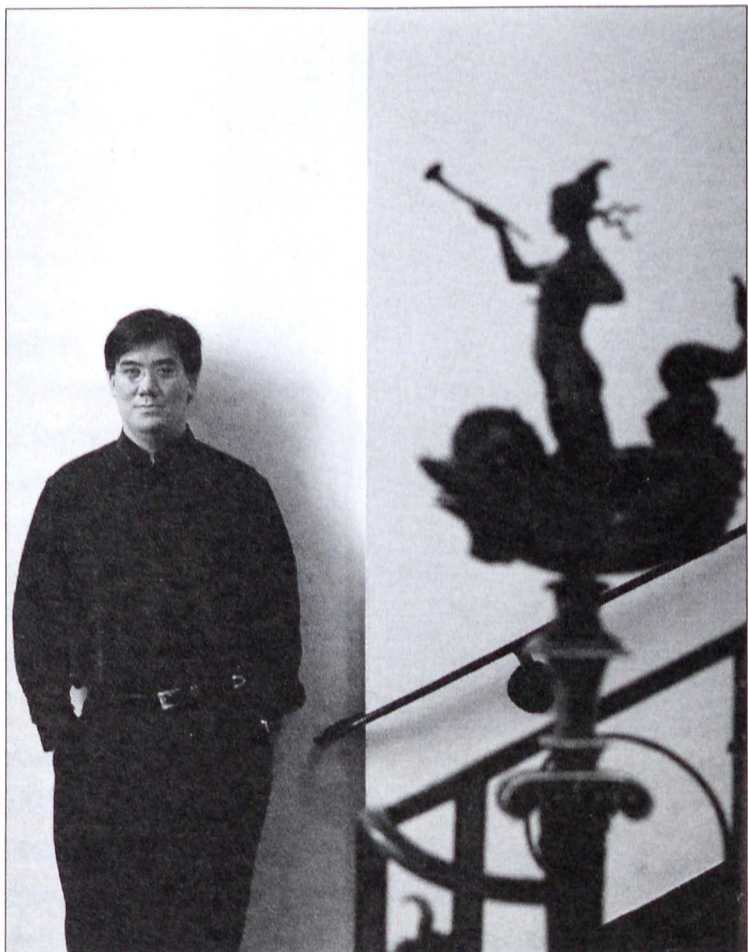
Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)Concerto pour piano no 9 KV 271
"Jeunehomme"*Allegro**Andantino**Rondeau (Presto) ; Menuetto (Cantabile) ; Tempo primo*

Qui était Mademoiselle Jeunehomme ? Tout ce que nous connaissons aujourd'hui de cette jeune prodige française de passage à Salzbourg en février 1777, c'est le chef-d'œuvre que lui dédie Mozart. Chef-d'œuvre qui, d'une certaine façon, nous renseigne sur la demoiselle : pour peu qu'on l'étudie d'un peu plus près, un profil apparaît en filigrane. Avant tout, Mademoiselle Jeunehomme devait être douée d'une technique fulgurante - c'est bien l'une des plus redoutables écritures pour piano couchées sur le papier par Mozart. Elle avait sans doute un fort caractère - offrirait-on à une oie blanche les vertiges désolés de cet *Andantino*, où l'on comprend, dès le premier accord des cordes avec sourdine, que des spectres rodent ?

Mais peut-être Mozart fait-il savoir ici à la jeune Française qu'il est courant des modes de Paris, à savoir le style sensible, volontiers sentimental, que cultive un Schobert (et dont raffolait l'enfant Amadeus, au grand désespoir de son père) ?

En tout cas, il devait au moins *connaître*, assez bien, Mademoiselle Jeunehomme. Car on n'offre pas impunément (peu importe qu'il s'agisse d'un cadeau ou d'une commande) une telle partition, aussi déroutante, aussi singulière, aussi éloignée du style galant que Mozart avait ajusté au goût des commanditaires de ses précédents concertos (*KV 238, 242 et 246*).

Tout, dans le *Concerto en mi bémol*, est innovation. Dès les premières secondes : le piano déboule, à peine la première phrase de l'orchestre déclamée, et le défie, sourire en coin - pour dire cela en trois mots, on parle parfois d'effet "bouchon de champagne" ! Comme si cela ne suffisait pas, le piano revient quand personne ne l'attend et s'insinue, par la grâce d'un trille, dans un *tutti* d'orchestre, avant de lancer sa première tirade... Innovation, aussi, dans le dialogue interrompu entre soliste et orchestre qui s'ensuit - pas de thème propre au soliste, contrairement à l'usage "galant". Innovation, dans le mouvement lent, avec les escapades vers un récitatif d'opéra. Innovation,



ALAN GILBERT

Né à New York dans une famille de musiciens (ses parents sont tous deux violonistes à l'Orchestre Philharmonique de New York), Alan Gilbert est un violoniste accompli, en soliste ou avec des ensembles de chambre.

Après avoir obtenu une licence à l'université de Harvard, Alan Gilbert étudie la composition avec Leon Kirchner, Peter Lieberon et le violon avec Masuko Ushioda au conservatoire de la Nouvelle Angleterre.

Il achève ses études musicales au Curtis Institut à Philadelphie avant de remporter en 1994, le premier prix d'exécution musicale au Concours de Genève (CIEM).

Très engagé dans la direction d'opéra il poursuit sa carrière à la tête du Royal Philharmonic Orchestra de Stockholm et dirige des œuvres telles que *"Œdipe Roi"*, *"L'Or du Rhin"*, *"Falstaff"* ou *"Eugene Onegin"*. En 2004-2005 il rejoindra l'Orchestre Symphonique de la NDR à Hambourg en qualité de chef invité principal.

Parallèlement, Alan Gilbert poursuit sa collaboration avec de nombreux orchestres à travers le monde : (Bayerischer Rundfunk, le Gustav Mahler Chamber Orchestra, New York Philharmonic and the Boston Symphony...) et continue de se produire en musique de chambre.



LEIF OVE ANDSNES

Leif Ove Andsnes est né à Karmoy en 1970 et a étudié au Conservatoire de Musique de Bergen sous la direction du Professeur tchèque, Jiri Hlinka.

Depuis le début des années 90, sa carrière n'a cessé de retenir l'attention et des mélomanes du monde entier. En décembre 2001 il se produit pour la première fois en Russie au Festival de Saint-Pétersbourg sous la direction de Temirkanov ; l'accueil du public est tel qu'au cours des mois qui suivent l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre de Cleveland et l'Orchestre Philharmonique de New York l'accueillent. Puis viennent les récitals dans les plus grandes salles du monde : Londres, Paris, Amsterdam, Bruxelles, Rome, Vienne, Oslo et New York (Carnegie Hall).

Pendant la saison 2002-2003 il poursuit la tournée des grandes formations : l'Orchestre du Concertgebouw, le Philharmonique de New York et l'Orchestre de Philadelphie, puis entreprend une série de tournées notamment avec le Mahler Chamber Orchestra qui le conduit ce soir au Festival de Musique de Menton. En musique de chambre, après une tournée en 2001-2002 avec l'ami de toujours Christian Tetzlaff et le baryton Matthias Goerne, il se produira au cours de la saison prochaine avec l'Artemis Quartet.

Directeur-artistique du Festival de Risør en Norvège, il participe activement à la vie musicale de son pays en y invitant chaque année les interprètes classiques les plus prestigieux parmi lesquels Ian Bostridge, Barbara Hendricks, Maxim Vengerov et Gidon Kremer. Leif Ove Andsnes enregistre exclusivement pour EMI. Il vient d'enregistrer un disque des sonates de Schubert qui complète une vaste discographie où l'on retrouve des enregistrements de Haydn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms ainsi que le *Concerto de Piano N° 1* de Chostakovich et les concertos pour piano de Britten.

ALAN GILBERT - DIRECTION

LEIF OVE ANDSNES - PIANO

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

Concerto pour piano no 9 KV 271
"Jeunehomme"

Allegro

Andantino

*Rondeau (Presto) ; Menuetto
(Cantabile) ; Tempo primo*

dans le finale, avec l'enthousiasme échevelé du solo sinueux (près de quarante mesures !) qui ouvre la course-poursuite, puis avec l'insertion (inspirée par Carl Philipp Emmanuel Bach ?) d'un menuet au beau milieu du finale. Innovation, enfin, dans la précision avec laquelle Mozart varie chaque énoncé du thème du menuet, ici un peu plus orné, ici un peu moins, ici saupoudré de *pizzicatos*, ici nu...

Une partition "étonnante, qui occupe une place à part dans l'œuvre de Mozart", *dixit* Alfred Einstein. Lequel ajoute,

tout simplement : "son auteur n'a jamais fait mieux". Mozart, c'est certain, n'avait rien écrit de comparable avant ce concerto, et n'écrira rien de tel après. Il ne travaillera plus dans cette direction, lui préférant la patiente épure du classicisme. Mais il ne délaisse pas ce concerto pour autant : il le donne, en octobre suivant, à Munich, et, probablement, à Vienne, en 1781 et 1783, retravaillant à l'occasion les cadences. Mademoiselle Jeunehomme a eu une riche idée en inscrivant Salzbourg sur la route de son périple autrichien : Mozart ne s'est peut-être jamais tant dévoilé que pour lui plaire !

ENTRACTE

**Felix Mendelssohn
(1809-1847)**

Symphonie no 3 " Écossaise "

*Andante con moto – Allegro un poco
agitato*

Scherzo, Vivace non troppo

Adagio

*Allegro vivacissimo – Allegro
maestoso assai*

De même que l'Ouverture "Les Hébrides", la *Symphonie n° 3* doit beaucoup au voyage de l'été 1829 (Angleterre, Irlande, Ecosse), qui suivait de quelques semaines la fameuse résurrection de *la Passion selon Saint Matthieu* de Bach, dirigée par Mendelssohn, à Leipzig. Dans cette Ecosse dont l'histoire vient d'être "mise en romans" par Walter Scott, et dont les chants du barde Ossian sont alors transformés en poésies par MacPherson, le jeune homme (il a vingt ans) suit la trace de la Marie Stuart de Schiller et note de nombreuses esquisses, qu'il destine alors à une sonate. Notamment le thème mélancolique de l'*Andante*, dont il a l'inspiration, à Edimbourg, lors de la visite de la chapelle en ruine de Holyrood Palace (Marie Stuart y fut couronnée reine d'Ecosse), et, sans doute, les thèmes populaires des deux premiers mouvements, dont Wagner admirait l'intégration, si naturelle, dans la trame symphonique.

Mendelssohn arrête vite le travail, découragé devant la difficulté de rendre " l'ambiance des brumes écossaises [...] Cette symphonie m'échappe à mesure que je crois la tenir ". La partition ne sera créée que le 3 mars 1842

(soit huit ans après la première de la *Symphonie n° 4*, elle, gorgée du soleil d'Italie), sous la direction du compositeur, au Gewandhaus de Leipzig. Juste retour des choses, le 13 juin suivant, la *Symphonie "Ecossoise"* remporte, à Londres, un triomphe, et Mendelssohn est reçu par la toute jeune reine Victoria. La partition lui est dédiée, et l'on a souvent associé la péroraison triomphale du finale à son couronnement. Toutefois, les déclarations du compositeur sur les rapports existants entre l'"*Ecossoise*" et son voyage sont extrêmement rares. Ce n'est pas vraiment une surprise : pour Mendelssohn, les notes avaient "un sens tout aussi précis que les mots, peut-être même plus précis" ; il refusait tout mode de composition "illustratif", et répugnait à s'exprimer publiquement sur sa musique. Inutile donc de chercher un programme sous-jacent. D'autant que la perfection de cette forme encore classique, dans laquelle Mendelssohn coule l'évocation pittoresque des brumes, des tempêtes, des Highlands, des thèmes populaires, des appels de cors dans le lointain, des fifres et des cornemuses, se suffit à elle-même. Pas de programme, donc, mais un chef d'œuvre d'évocation picturale, où les traits de couleur locale sont mis à distance par le rêve et la nostalgie.



MARIA JOÃO PIRES

Maria João Pires a commencé ses études de piano à l'âge de trois ans et deux ans plus tard donne son premier concert.

À seize ans, après avoir étudié le piano, la composition, l'harmonie et la théorie avec les professeurs Campos Coelho et Francine Benoit elle reçoit son diplôme du conservatoire de Lisbonne.

Une bourse de la Fondation Gulbenkian lui permet d'étudier avec Rosl Schmid à l'Académie de Musique à Hanovre.

Elle est aujourd'hui invitée régulièrement par tous les grands orchestres du monde. La saison 2001-2002 sera consacrée à une tournée de récital dans les principales villes européennes et au printemps au Japon avec Augustin Dumay et Rufus Müller. Au cours de cette tournée, elle interprète le *Concerto numéro 2* de Chopin et le *Concerto numéro 3* de Beethoven.

Bien qu'elle joue régulièrement Beethoven en concert et qu'elle ait remporté en 1970 le premier prix du Concours international Beethoven à Bruxelles, Maria Joao Pires n'a plus consacré de disque à ce musicien depuis des années.

C'est dans ce contexte particulier qu'elle y revient, à un tournant symbolique de son existence et de sa carrière en enregistrant un disque consacré à ce musicien et en offrant au public du 53^{ème} Festival de Menton dont elle est une très fidèle habituée deux magnifiques concerts avec au programme le *Quatrième concerto* de Beethoven. Refusant une certaine conception de la carrière de soliste faite de voyages intercontinentaux et de solitude au profit d'une expérience passionnante et très ouverte sur les autres et sur le monde, Maria João Pires a fondé à Belgais au Portugal un centre culturel multidisciplinaire où elle accueille des artistes, des scientifiques et des techniciens, ainsi que des jeunes et des enfants, dans le but de stimuler leur activité créatrice. Le lieu comporte une salle de concert et un studio d'enregistrement où explose la créativité dans une série d'ateliers consacrés à toute les disciplines artistiques du théâtre, à la danse en passant par la philosophie et bien entendu... la musique.



AUGUSTIN DUMAY

C'est après avoir assisté très jeune à un concert de Nathan Milstein qu'Augustin Dumay a commencé le violon. Il est entré au Conservatoire de Paris à l'âge de dix ans.

Quatre ans plus tard, il donne un récital au festival de Montreux auquel assistent Henryk Szeryng et Joseph Szigeti : une semaine plus tard, Szeryng, dans l'impossibilité de remplacer lui-même un violoniste pour une tournée en Amérique du Sud, recommande Dumay. A son retour il devient l'élève de Nathan Milstein qui lui prédit un grand avenir, puis pendant cinq ans d'Arthur Grumiaux à Bruxelles.

La reconnaissance internationale vint en 1979 lorsque Herbert von Karajan invite Dumay à venir jouer en soliste pour un concert de gala à Paris. Depuis, la carrière internationale d'Augustin n'a cessé de se développer et il est devenu l'invité régulier des plus grands orchestres du monde. Il s'est également produit dans de nombreux festivals internationaux tels que ceux de Montreux, Bath, Berlin, Lucerne, Monaco, Aix-en-Provence, Leipzig, Montpellier, Prades, Ravinia et le Lincoln Centre à New York. Augustin Dumay assure aussi depuis 2002 la direction artistique du Festival de Menton et vient d'être nommé directeur musical de l'Orchestre Royal de Chambre de Wallonie et de la Kamerata d'Athènes.

Augustin Dumay s'est imposé ces dernières années comme l'un des plus talentueux artistes de sa génération. *The Strad* l'a récemment décrit comme "l'héritier légitime de la lignée royale belge de Isaye, Dumois et Grumiaux".

Ses disques les plus récents : un coffret de l'intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven avec Maria João Pires (sorti en novembre 2002) et les oeuvres pour violon et orchestre de Mozart (avec la Camerata de Salzbourg), les enregistrements d'Augustin Dumay, dont beaucoup ont remporté les prix les plus prestigieux (Grand Prix du Disque, Gramophone Award), sont disponibles chez EMI et Deutsche Grammophon.

Franz Schubert
(1797-1828)

Sonatine pour violon et piano D 385

*Allegro moderato**Andante**Allegro**Allegro*

Le père de Schubert, maître d'école, fut son premier professeur de violon. Plus tard, élève au Konvikt (école des choristes de l'empereur), Franz Peter est premier violon dans un orchestre d'étudiants, et participe à des soirées de musique de chambre en famille, au cours desquelles il tient tantôt la partie de violon, tantôt celle d'alto. Malgré cette longue fréquentation du violon, il ne composera guère pour l'instrument hors, bien sûr, du cadre du trio avec piano, du quatuor et du quintette : ses six partitions pour violon et piano totalisent à peine deux heures de musique (ou si l'on préfère, 119 pages dans l'édition Urtext) et se gardent à peu près toujours de virtuosité - seule exception, la *Fantaisie D 934*.

Les trois *Sonates (D 384, 385 et 408)*, ses premières œuvres pour violon et piano, ont été écrites en mars et avril 1816, juste avant la *Symphonie "Tragique"*. On ne sait rien des circonstances qui ont motivé Schubert à travailler dans cette nouvelle direction, et leur publication ne sera réalisée qu'à titre posthume, en 1836, chez Diabelli - d'où leur numéro d'opus tardif : 137. S'agirait-il d'un ensemble

composé à la demande de son frère Ferdinand, comme le *Konzertstück pour violon et orchestre D 345*, qui voit le jour quelques semaines plus tard, en juillet ? Il semble en tout cas assez probable que les deux frères l'aient parfois joué ensemble.

Schubert a noté *Sonates* en tête des manuscrits, mais le titre de *Sonates*, attribué par Diabelli, leur convient si bien qu'il s'est imposé par la suite. Si les trois *Sonates* forment un bel ensemble, homogène par son éloquence subtile et spontanée, d'une fraîcheur idéalement dans l'esprit de la *Hausmusik*, la deuxième, en *la* mineur, semble la plus personnelle. C'est aussi celle dans laquelle l'écriture pour violon est le plus travaillée : sauts de treizième, doubles octaves en *crescendo/decrescendo* subits. Dès les premières mesures de l'*Allegro moderato*, la tension du thème énoncé au piano, amplifié au violon, instaure une atmosphère ambiguë, à la fois tendre et menaçante, qui ne s'éclairera jamais complètement. Ni dans l'*Andante* en *fa* majeur, étonnamment proche de l'*Andante favori* de Beethoven, ni dans le *Scherzo*, ni dans le rondo final, que Schubert clôt par un bel élan dramatique, sur un accord de *la* mineur, sans majoriser la tierce.

Franz Schubert
(1797-1828)

Sonate pour piano D 664

*Allegro moderato**Andante**Allegro*

La meilleure chose à faire est parfois... de prendre des vacances. Pour un génie aussi bien que pour le commun des mortels. En juillet 1819, quand Schubert quitte l'étouffant été viennois pour passer quelques semaines en Haute-Autriche, il n'a pas achevé de sonate pour piano depuis deux ans. A la *Sonate en si majeur D 575* n'ont succédé que des sonates avortées (en *ut* majeur et *fa* mineur l'année précédente, en *ut* dièse mineur en avril 1819) et des pièces brèves pour piano - *ländler*, *écossaises*, *marches*, *danses allemandes*... Il est vrai qu'à Vienne, il ne doit pas être facile d'affronter le genre de la sonate pour piano à l'heure où Beethoven vient de mettre ses conventions à terre, en publiant sa prodigieuse *Sonate en la majeur op. 101* (Steiner, février 1817). Comment tenir compte d'une telle remise en cause ? Schubert semble se poser longtemps la question sans trouver de réponse convaincante. Il lui faudra quitter Vienne quelques semaines pour qu'elle s'impose : parfois, le mieux est de ne pas chercher à répondre, de rester fidèle à soi-même, de laisser à l'Histoire le temps de digérer ses spasmes.

Il arrive donc à Steyr avec son ami intime et protecteur Michael Vogl, juriste et chanteur à ses heures perdues (nombreuses!). Séjour idyllique, "région d'une beauté

insurpassable" (*dixit* Schubert). Vogl est en natif de Steyr, et l'on fête son cinquante et unième anniversaire lors d'une des nombreuses soirées musicales qu'abrite la demeure du négociant mélomane Josef von Koller : "la muse n'est honorée que *alla camera*, en règle générale le soir, après une promenade en commun ou au terme d'une journée bien remplie" (Stadler). La fille de Koller, la "très jolie" (*idem*) Josephine, dite Pepi, prend part à ces schubertiades, ou elle chante des lieder et joue "gentiment" du piano. Pour elle, Schubert compose six nouveaux *ländler* et cette *Sonate D 664*, et tous les obstacles qui lui barraient la route depuis deux ans s'évaporent dès le "lyrisme à l'état pur de l'*Allegro*" (Einstein). Flux mélodique intarissable, mozartien dans son équilibre, sa concision, sa simplicité : aucune sonate de Schubert ne s'était ouverte avec une telle aisance radieuse.

Paul Badura Skoda a brillamment mis à jour le détail de ces affinités avec l'univers de Mozart, comparaisons formelles et thématiques à l'appui ; c'est peut-être, davantage encore que la *Symphonie n° 5*, la page la plus mozartienne de Schubert. Mais il faut aussi reconnaître à la *D 664* un génie profondément schubertien dans les zones d'incertitudes qui se profilent derrière la tendre félicité de l'*Allegro*, dans les errances mélancoliques, entre majeur et mineur de l'*Andante*, dans ces alternances



GÉRARD CAUSSÉ

Depuis Primrose Gérard Caussé est de ceux qui ont su rendre à l'alto sa liberté d'instrument soliste à part entière. Créateur du célèbre Quatuor "Ansi la nuit" d'Henri Dutilleux, il défend la création d'un répertoire pour son instrument, et c'est ainsi que des compositeurs tel que Masson, Nunes, Grisey, Lenot, Hersant, Jolas, Reverdy et plus récemment Louvier et Dusapin, lui dédient un très grand nombre d'oeuvres. L'action qu'il mène pour étoffer le répertoire de son instrument, est reconnu par ses pairs et lui vaut également les prix les plus prestigieux : Fondation de la Vocation, Prix SACEM, Grand Prix du Disque, Prix Gabriel Fauré, Académie Charles Cros.

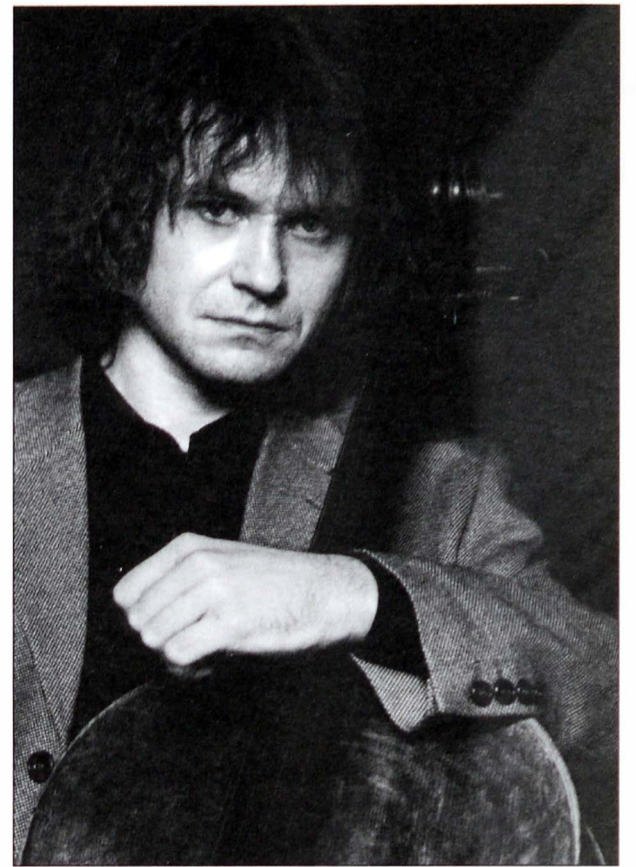
En effet, il explore en permanence toutes les possibilités du répertoire classique, de Mozart dont il considère qu'il est le "premier à comprendre le rôle d'arbitre de l'Alto", à Bartok, Bruch, Berlioz, Stravinsky, Britten ou Martinu. Il défend cet éclectisme à travers le monde entier, avec des partenaires aussi prestigieux qu'Emmanuel Krivine, Charles Dutoit, Kent Nagano, Gidon Kremer, Augustin Dumay, Maria Joao Pires, Paul Meyer, Mischa Maisky, François-René Duchable, Maria Graf, Irena Grafenauer... Les maisons de disques le sollicitent fréquemment et sa discographie compte actuellement plus de 35 disques, disponibles dans le monde entier, pour des labels aussi prestigieux que Emi, Erato, DGG, Philips. Son dernier enregistrement de "Harold en Italie" avec John Eliot Gardiner chez Philips a obtenu toutes les récompenses discographiques. Gérard Caussé enseigne à la prestigieuse école "Reina Sofia" à Madrid. Il participe aussi régulièrement aux diverses missions éducatives de l'AFAA. Il joue un magnifique instrument de Gasparo da Salo de 1560.

PHILIPPE JUNCKER

Après des études musicales au C.N.R. de Nice couronnées par un 1^{er} prix de trompette, un 1^{er} prix de musique de chambre et un 1^{er} prix à l'unanimité de contrebasse dans la classe d'André Marillier, Philippe Juncker est admis en 1974 au C.N.S.M. de Paris dans la classe de Gaston Logerot, où il obtient un 1^{er} prix de contrebasse. Parallèlement à ses études, il se produit dans différents orchestres comme ceux du C.N.S.M. de Paris, Colonne, Nice, Cannes...

Admis en 1976 comme contrebasse solo dans l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, sous la direction de Michel Plasson, Philippe Juncker y passera une grande partie de sa carrière tout en assurant une activité de chambriste au sein de l'orchestre Musica Camerata (sous la direction de Calvin Sieb), en quatuor de contrebasses, et, de 1985 à 1990, avec l'Orchestre Suisse du Festival de Lucerne.

Titulaire du Certificat d'Aptitude à la fonction de Professeur de contrebasse (1^{er} nommé), il enseigne au C.N.R. de Montauban, et, depuis 1990, au C.N.R. de Toulouse, sous la direction de Marc Bleuse. Enseignant également au stage d'orchestre de Saint Céré, il est régulièrement invité à participer à différents jurys dans les E.N.M., C.N.R. et orchestres français (concours de recrutement). Philippe Juncker est depuis 1999 professeur à l'Académie internationale de contrebasse de Cap Breton. En 2001, il est nommé première contrebasse solo de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, sous la direction de Marek Janowski.



ALEXANDER KNIAZEV

Alexandre Kniazev étudie le violoncelle au Conservatoire de Moscou. Il remporte les premiers prix aux Concours National de Violoncelle de Vilnius, au Concours International de Musique de Chambre de Trapani et au Concours International de Pretoria (UNISA) ainsi que le 2^{ème} Prix du Concours International Tchaïkovsky de Moscou. Dès lors, Alexandre Kniazev est régulièrement invité au Festival de Moscou, "Les Soirées de Décembre", organisé par S. Richter, qui l'a beaucoup influencé. Il joue sous la direction de E. Svetlanov, Y. Temirkanov, M. Rostropovitch, Y. Bashmet, V. Fedosseev, M. Chostakovich., N. Järvi et se produit en tant que soliste avec l'Orchestre Royal Philharmonique de Londres, l'Orchestre de la Radio Bavaroise, l'Orchestre Symphonique de Göteborg, l'Orchestre Symphonique d'Etat de Russie, l'Orchestre Philharmonique de Saint-Petersbourg et l'Orchestre de la Résidence de La Haye. En musique de chambre, ses partenaires sont : Vadim Repin, Boris Berezovsky, Dmitri Makhtin, Nicolai Luganski, Brigitte Engerer, Laurent Korcia, Augustin Dumay et Marie-Joao Pires. En 1999, il a été nommé Meilleur Musicien de l'année en Russie. Son CD d'Ernest Bloch "Schelomo", sous la direction de Maestro Svetlanov avec l'Orchestre Symphonique et Philharmonique d'Etat de Russie (Le Chant du Monde) a été particulièrement acclamé par la presse musicale internationale, tout comme l'enregistrement des "Suites" de Bach.

Son CD de Max Reger a été choisi parmi les meilleurs par le magazine "Répertoire".

Franz Schubert
(1797-1828)

Sonate pour piano D 664

Allegro moderato

Andante

Allegro

d'ombres et de lumières que rien ne prévient (et dont rien ne porte le souvenir). Notamment quand, dans l'un des plus détendus et des plus joyeux finales que l'on puisse imaginer, "Schubert obscurcit, en totale contradiction avec les préceptes classiques, l'harmonie de la reprise de la danse. Ce n'est pas une coquetterie, mais la conséquence inéluctable d'un développement qui présente des évolutions thématiques et harmoniques si radicales que l'harmonie

ne peut se contraindre à regagner le carcan d'une norme" (Roman Hinke).

Schubert a surmonté ses démons en laissant parler son instinct, spontané jusque dans ses contradictions. Mais ce n'est qu'un répit : il lui faudra affronter l'héritage beethovénien, incontournable. Sa prochaine grande œuvre pour piano ne verra pas le jour avant novembre 1822 ; elle assumera pleinement cet héritage : c'est la *Wanderer-Fantaisie*.

ENTRACTE

Franz Schubert
(1797-1828)

Quintette pour violon, alto, violoncelle, contrebasse et piano "La Truite" D 667.

Allegro vivace

Andante

Scherzo – Presto

Thème et variations

Finale – Allegro giusto

On a parfois écrit, un peu vite, que le *Quintette D 667*, dans lequel frétille un illustre poisson, a vu le jour pendant l'été 1819. Autrement dit, pendant le fameux "idylle de Steyr" au cours duquel Schubert compose, notamment, la *Sonate pour piano D 664* (voir texte ci-dessus). Certes, le *Quintette* baigne dans le joyeux la majeur de la *Sonate* et dans la décontraction lumineuse de ces vacances partagées avec l'ami Vogl - l'un des moments les plus heureux de son existence. Pourtant, Schubert n'y travaille que de retour à Vienne. Le souvenir de Steyr reste profondément inscrit dans cette partition, s'agissant d'une commande de l'hôte de Schubert à Steyr, Sylvester Paumgartner, magnat des mines et mélomane, violoncelliste à ses heures perdues. Schubert termine assez vite le *Quintette*, confie la copie des parties séparées à Stadler et les envoie à Paumgartner avant la fin de l'année. On peut d'ailleurs noter que l'écriture pour cordes est sensiblement plus simple dans cet exemplaire destiné à la "consommation domestique" que dans l'édition posthume, publiée par Joseph Czerny en 1829.

C'est l'une des soirées musicales chez les Koller qui a donné à Paumgartner l'idée de cette commande, peut-être même une exécution du *Quintette avec piano op. 87* de Hummel. Car ce *Quintette* et celui de Schubert ont en commun leur effectif, assez rare : violon, alto, violoncelle, contrebasse et piano. Ce rapprochement, avancé par

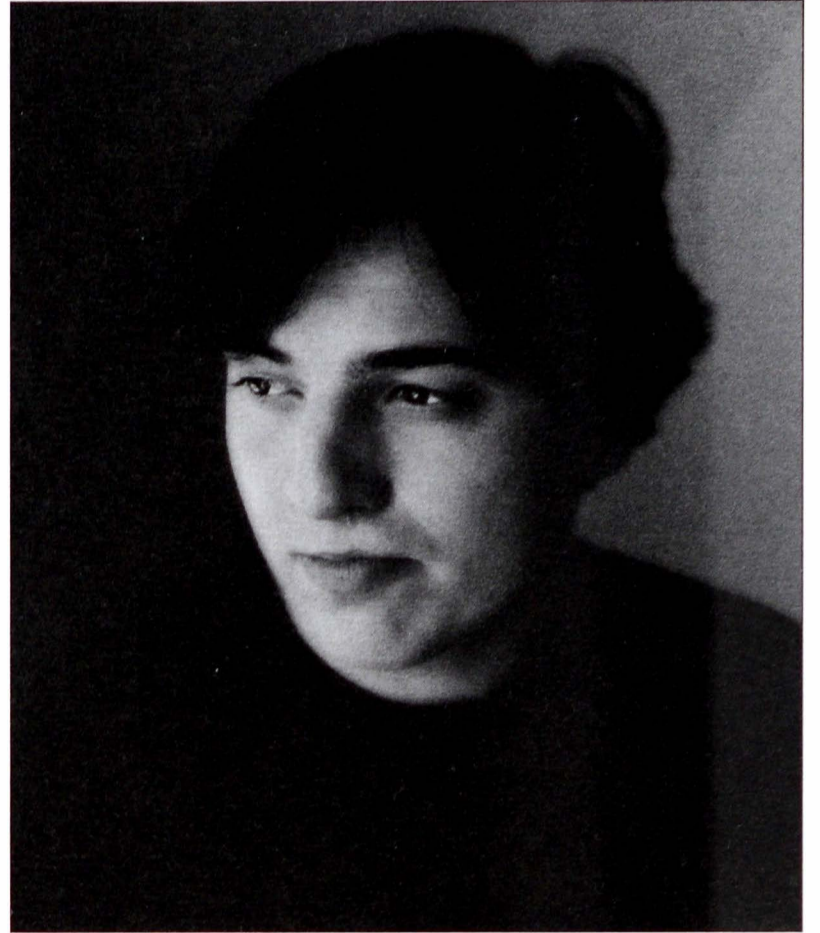
Stadler, n'est pas certain (composé en 1802, le *Quintette* de Hummel ne sera publié qu'en 1821 - mais des copies manuscrites ont peut-être circulé), et cet effectif répond avant tout au désir de mettre en valeur le violoncelle du commanditaire, de le faire dialoguer et chanter librement - la contrebasse le relève des impératifs harmoniques de la ligne de basse.

C'est aussi à Paumgartner que l'on doit le choix d'un lied mis en musique par Schubert en 1816 comme thème pour les variations du quatrième mouvement (*Andantino*). Cette *Truite* était assez connue pour que Schubert s'amuse à respecter dans la succession des variations la dramaturgie du lied - saisissante quatrième variation en ré mineur, grande méditation en si bémol majeur pour violoncelle (forcément !) dans la cinquième. Le mouvement prend congé sur un ultime clin d'œil : dans la sixième variation, Schubert présente, enfin !, les joyeuses figurations pianistiques du lied. Paumgartner en avait pour son argent !



RENÉ KØERING

La rencontre avec Michel Butor en 1972 est pour René Koering un événement déterminant. De cette même période, datent *Dilaby* pour grand orchestre et *Centre d'écoute* pour bande magnétique (création au Festival de Royan 1973) ainsi que le *Quatuor à cordes n°1* en 1974 et *Mahler* en 1975, sur des textes de Michel Butor avec l'Orchestre National de France. En décembre 1992, Pierre Amoyal cré le *Concerto pour violon* avec l'Orchestre National de Lyon et Lawrence Foster et la même année l'Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon sous la direction de Gianfranco Masini interprète les *Trois Grands lieder* pour orchestre. En 1993, création de *Fragments de songe* pour violon et orchestre à cordes par Pierre Amoyal, et les Solistes de Montpellier-Moscou et *Les Oiseaux dans la Tourmente* par les Solistes de Montpellier-Moscou sous la direction de Friedemann Layer. En janvier 1994, création de son opéra *Marie de Montpellier* à l'Opéra de Montpellier. Création en avril 1999 de la *3^e Symphonie "Jonas"* au Megaron d'Athènes par l'Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon sous la direction de Friedemann Layer. Création du *Concerto pour violon* (1999) par l'Orchestre National de France et le violoniste Pierre Amoyal, le 26 septembre 1999. Création en juillet 2001 du *3^e Quatuor à Cordes "Portrait de Francis Bacon en cardinal"* par le Quatuor Danel. Création le 29 septembre 2001 au Festival Musica Strasbourg de *Aigaion, in memoriam Xenakis* par l'Orchestre National de Montpellier sous la direction de Pascal Rophé. Producteur à France Musique depuis 1974, René Koering est nommé Directeur de cette chaîne de 1981 à 1985, et Responsable des opérations extérieures en octobre 1984. Il fut également Directeur Artistique du Midem de 1982 à 1985. Il crée le Festival de Radio-France et de Montpellier en 1985 et assure dans le cadre de cette manifestation de nombreuses mises en scène. Nommé Directeur général de l'Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon en janvier 1990 et de la saison symphonique du Corum de Montpellier. Jean-Marie Cavada, Président de Radio France lui confie en avril 2000, la Direction de la Musique. René Koering succède à Marcel Landowski à la Présidence de la Fondation Francis et Mica Salabert. En Mai 2000, René Koering est nommé Surintendant de la Musique à Montpellier.



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 pendant cinq ans et de 1992 à 1995 au Conservatoire de Berlin.

En 1994, il remporte le prix de la Fondation Beracasa du young Concert Artist, 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 Rhythm Variations*" avec le Philharmonique de New York sous la direction de Kurt Masur.

Pianiste et compositeur, Fazil Say écrit "*Black Hymns*" dès 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*". Il compose en 2001 "*Nazim*", commande du Ministère de la Culture Turc, sur des textes du fameux poète turc Nazim Hikmet.

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. Il enregistre son premier disque avec des œuvres de Mozart en 1998.

En 1999, il devient artiste exclusif chez Teldec. Sa discographie comprend "*Rhapsody in Blue*" de Gershwin et "*I got Rhythm Variations*" avec le New York Philharmonic sous la direction de Kurt Masur. En plus de plusieurs prix internationaux, cet enregistrement reçoit en 2001 le Prix Classique Echo et le prix annuel de la Critique de disque allemande. Son dernier enregistrement comprend le concerto de Tchaïkovski avec l'Orchestre Philharmonique de Saint-Petersbourg sous la direction de Yuri Temirkanov ainsi que la Sonate en si mineur de Franz Liszt.

FAZIL SAY - PIANO

RENÉ KØERING - CONFÉRENCIER

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Sonate pour piano op. 27 n° 2 "Clair de Lune"
(composition 1801, publication 1802)

Adagio sostenuto

Sonate pour piano op. 57 "Appassionata"
(composition 1804-1806, publication 1807)

Allegro assai

Sonate pour piano op. 106 " Hammerklavier "
(composition 1818-1819, publication 1819)

Largo - Allegro risoluto

Sonate pour piano op. 109 (composition 1820,
publication 1821)

Vivace ma non troppo

Symphonie no 7 (composition 1811-1812,
publication 1816)

Allegretto

Sonate pour piano op. 13 "Pathétique"
(composition 1798-1799, publication 1799)

Grave - Allegro di molto e con brio

Malheureux le pays qui n'a pas de héros. Non !
malheureux le pays qui a besoin d'un héros !

Cette phrase de Bertold Brecht explique pourquoi
dans les années 1870, Vienne décida de transporter
Beethoven du paisible cimetière de Währing au
terre-plein central du grand cimetière.

Et là naît "La Légende Dorée de St Beethoven" le plus
grand des artistes qui n'a pas été comme les autres
puisque le voilà devenu figure mythique.

Sa famille fut exemplaire tout comme lui, sa jeunesse
fut celle d'un héros tout comme sa fin, ses amours
furent idylliques tout comme ses amitiés Beethoven
est notre guide, notre führer, circulez il n'y a rien à
voir.... d'autre !

Et tout le monde s'y mit, tous les statuaires, y
compris Romain Rolland firent du grand sourd le
gendre idéal !

Aujourd'hui en intégrant l'immense chef-d'oeuvre on
découvre enfin l'homme, le vrai celui qui parfois nous
ressemble. Il serait temps que Vienne le retransporte
dans le ravissant petit cimetière de campagne de
Währing où l'attends depuis si longtemps celle dont
on s'est obstiné à le séparer, Joséphine. Ce serait lui
rendre le plus grand hommage .



OLLI MUSTONEN

Olli Mustonen est désormais reconnu comme un des pianistes les plus brillants de sa génération. Sa brillante technique et la qualité de ses interprétations ont conquis et fasciné de nombreux publics en Europe et aux Etats-Unis.

Né à Helsinki, il a commencé à étudier le piano à l'âge de cinq ans. Son premier professeur de piano fut Ralf Gothoni. Il a également étudié avec Eero Heinonen et la composition avec Einojuhani Rautavaara.

Mustonen est profondément convaincu que chaque prestation doit être jouée comme si c'était une découverte initiale, avec cette fraîcheur et cette émotion égales à celles que vivent les compositeurs lorsqu'ils jouent leur création pour la première fois. Mustonen a joué au sein des plus grands orchestres, comme le Philharmonique de Berlin, l'orchestre symphonique de Chicago, celui de Cleveland, le Deutsches Symphonie orchester de Berlin, le Philharmonique de Londres, celui de Los Angeles, l'orchestre de Philadelphie, l'orchestre philharmonique Royal Concertgebouw. Il a été dirigé par Ashkenazy, Barenboim, Berglund, Boulez, Chung, Dutoit, Eschenbach, Harnoncourt, Salonen, Saraste, Tennstedt et Vegh. Il a joué en récital sur toutes les grandes places de la musique, Londres, Vienne, Paris, Tokyo et Berlin et s'est également produit avec Steven Isserlis et Pekka Jkuusisto au sein de formations de musique de chambre. Lors de cette saison musicale, Mustonen jouera Bach, Prokofiev et Busoni en récital lors d'une tournée européenne qui s'achèvera avec un concert au Konzerthaus de Berlin, sans oublier des représentations en Australie et aux Etats-Unis. Il se produira avec les orchestres symphoniques de Sydney et Melbourne, et les philharmoniques de Los Angeles et Londres. Enfin, il dirigera le Deutsche Kammerphilharmonie lors d'un concert où il interprètera son triple concerto pour trois violons. Les enregistrements d'Olli Mustonen connaissent de brillants succès et sont régulièrement primés : les préludes Chostakovich et Alkan chez Decca ont reçu les Awards Edison et Gramophone du meilleur enregistrement en 1992. Chez BMG, il a publié un album des préludes et fugues de Chostakovitch et Bach et un autre des variations de Diabelli. Plus récemment, il a signé un contrat avec Ondine pour enregistrer des œuvres en soliste et avec orchestre, en particulier avec l'orchestre du Helsinki Festival, un nouvel ensemble créé par Mustonen l'année dernière.

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

Sonate pour piano op. 28
"Pastorale"

Allegro

Andante

Scherzo – Allegro vivace

Rondo – Allegro, ma non troppo

Aussi différentes soient-elles, les cinq sonates pour piano que compose Beethoven pendant les deux premières années du XIX^e siècle (*Opus 22, 26, 27 n^{os} 1 et 2, et cet Opus 28*) se démarquent nettement des précédentes par leur caractère de "fantaisie", par la liberté que le compositeur instaure avec la forme qu'il a reçue de ses maîtres. Dans cette perspective, la *Sonate en ré majeur op. 28* semble à première vue la plus "normale", tant par le matériau thématique que par la structure en quatre mouvements "ordinaires", sans inversion ni suppression. Si normale que les biographes de Beethoven, quand il s'agit d'étudier le corpus des sonates, font souvent l'impasse sur cette partition qui ne propose guère de clef pour franchir le fossé séparant les sonates op. 27 (*Quasi una fantasia et Clair de lune*) de l'immense et décisif triptyque *Opus 31*.

Pourtant, chez l'auteur de la *Symphonie "Eroica"*, la norme ne sera jamais un carcan ni un héritage passif. Cette "normalité" de l'*Opus 28*, et c'est bien là un tour de force, est entièrement investie d'une fonction expressive. Ce n'est plus la puissance dynamique des dérogations qui soutient cette architecture vaste (la plus longue des cinq sonates de 1800-1801), mais au contraire la subtile perfection des équilibres. Les contrastes dramatiques sont ainsi éradiqués du lumineux *Allegro* initial, où prédominent des processus de génération et de développement des idées musicales quasi naturels, organiques.

L'éditeur hambourgeois Crazz aura donc doublement raison d'apporter à la *Sonate op. 28*, vers 1838, le titre de "Pastorale", qui trouve écho aussi bien dans cette forme

"classique" (au sens où les théoriciens de l'esthétique classique voyaient dans l'art une imitation de la nature et de ses mécanismes) que dans les lieux communs évoquant la vie champêtre - l'incontournable ré majeur, la pédale (vingt-six mesures !) qui ouvre la sonate, le doux balancement des thèmes et leurs rythmes de *ländler*, les nombreux points d'orgue, les quintes de cornemuse et le fugato chromatisé du finale, "orage en miniature" pour Paul Badura-Skoda.

On a parfois voulu chercher dans le pas régulier de l'*Andante* une marche funèbre : hypothèse peu probable, ce genre étant pour Beethoven fermement lié au type de composition rendu familier par la musique révolutionnaire française (qu'on le compare seulement à la *Marche funèbre* de la *Sonate op. 26* ou de l'"*Eroica*") ; c'est plutôt l'avancée du *Wanderer* qu'il faut y voir, une grande ballade narrative, dont les teintes sombres s'éclairent dans la section médiane.

Beethoven publie cette sonate en 1802, à Vienne, au Comptoir des Arts et de l'Industrie ; il la dédie à Joseph von Sonnenfels, le directeur du Wiener Theater (les Allemands la surnomment encore *Sonnenfels-Sonate*) et déclare à son ami Krumpholz (d'après Czerny) : "Je ne suis guère content de ce que j'ai écrit jusqu'à présent ; désormais, je vais suivre une autre voie". Il ne faudrait pas comprendre ici que Beethoven n'aimait pas l'*Opus 28* (on sait d'ailleurs qu'il le jouait souvent pour lui-même), plutôt qu'il y voyait une expérience isolée, foncièrement originale mais condamnée à rester sans suite. Après cette offrande à la croisée des chemins, les trois sonates de l'*Opus 31* vont effectivement "suivre une autre voie", triomphale.

**Ferruccio Busoni
(1866-1925)**

Fantaisie d'après J. S. Bach dédiée
"à la mémoire de mon père,
Ferdinando Busoni"

*Komm, Gott Schöpfer – transcription
du prélude de choral de Bach BWV 667*

*Wachet auf, ruft uns die Stimme –
transcription du prélude de choral
de Bach BWV 645*

Immense pianiste, l'un des plus grands d'une génération pourtant riche en monstres sacrés, Busoni s'inscrit dans la prestigieuse tradition des virtuoses-compositeurs. Tradition jadis omniprésente, qui reliait Bach à Mozart, Liszt et Chostakovitch ou, côté violon, Corelli à Paganini ; tradition qui semble se perdre aujourd'hui, dans un monde qui oppose radicalement créateurs et interprètes. Busoni considérait Liszt "comme l'Omega du clavier, Bach étant l'Alpha" (Jean-Jacques Rouveroux). Comme Liszt transcrivant pour piano les grands préludes et fugue pour orgue de Bach, il adapte à son instrument un certain nombre d'œuvres du Cantor (presque jamais les mêmes que Liszt,

il le vénérât trop pour cela), dont les dix *Préludes de choral* publiés en deux cahiers, en 1898, sont les plus célèbres. Dans la préface, Busoni précise "ce n'est pas pour fournir un exemple de mes capacités comme arrangeur mais pour intéresser une large section du public à ces compositions qui sont si riches en art, en sentiment et en imagination [°]. Ce style d'arrangements est voulu dans le style de la *musique de chambre*, en opposition aux *arrangements de concert*".

Par ailleurs, à l'instar des *Variations* sur "Weinen, klagen sorgen" de Liszt, Busoni met aussi des partitions de Bach au centre de compositions nouvelles. C'est notamment le cas de l'immense *Fantasia Contrappuntista*, mausolée du contrepoint

Provence-Alpes-Côte d'Azur, terre de festivals

Émotion pure

L'édition 2003 du guide « Terre de festivals » vient de paraître : les quelque 300 festivals d'été de Provence-Alpes-Côte d'Azur, soit 1 900 spectacles de fin juin à fin septembre, y sont répertoriés. Disponible dans votre mairie, dans les offices de tourisme, syndicats d'initiative et lieux culturels habituels.

Pour tous renseignements : www.cr-paca.fr ou Régie culturelle régionale : 04 42 94 92 00

Provence-Alpes-Côte d'Azur, *notre région*



**Ferruccio Busoni
(1866-1925)**

Fantaisie d'après J. S. Bach dédiée
"à la mémoire de mon père,
Ferdinando Busoni" (suite).

*Nun freut euch, lieben Christen –
transcription du prélude de choral
de Bach BWV 734*

*Nun komm der Heiden Heiland –
transcription du prélude de choral
de Bach BWV 659*

conçu comme un appendice labyrinthique à l'Art de la fugue (1910-1921), de l'Improvisation d'après le choral "Wie wohl ist mir" pour deux pianos (1916) et des Deux études de contrepoint d'après Bach (1917). La première composition de ce type est cependant la Fantaisie d'après J. S. Bach dédiée "à la mémoire de mon père, Ferdinando Busoni, le 12 mai 1909". Les relations de Busoni avec son père avaient toujours été tendues, et seul son soutien financier semblait trouver grâce aux yeux du vieil homme, irascible. Busoni confie à la Fantaisie l'espoir d'une ultime réconciliation et note au-dessus des cinq dernières mesures *Riconciliato*, puis, après la double barre : PAX EJ. Construite sur la Partita

BWV 766 pour orgue (cycle de variations sur le choral *Christ, der du bist der helle Tag*), la partition s'affirme, dès le mouvement ondulant qui prélude à l'exposition du choral, dans le style de Busoni ; elle joue par la suite sur de fréquentes oppositions majeur/mineur et sur des timbres évoquant les cloches. Au centre apparaît un autre choral, *In dulci jubilo*, dont le développement est suivi par une mystérieuse transition vers le finale. Au sommet de cet édifice cristallin, une volée de cloches couronne le thème.

ENTRACTE

**Serge Prokofiev
(1891-1953)**

Cendrillon, dix pièces transcrites
pour piano par l'auteur op. 97
(1943)

La Fée du Printemps

La Fée de l'Été

La Fée de l'Automne

La Fée de l'Hiver

Les sauterelles et les libellules

Orientalie

Passepiéd

Capriccio (Variation de Boulotte)

Bourrée

Adagio

Suite au succès de *Roméo et Juliette*, sa première collaboration avec le Bolchoï (tous ses ballets précédents avaient été créés à Paris), Prokofiev reçoit la commande d'un nouveau ballet, d'après l'histoire de *Cendrillon*. Il commence à y travailler pendant l'été 1941 et note, le 22 juin : "par cette chaude matinée ensoleillée, j'étais assis à mon bureau lorsque soudain la femme du gardien est entrée, haletante, l'air bouleversé : "les Allemands nous ont envahis, il paraît qu'ils bombardent nos villes". Cette nouvelle m'a stupéfié".

Penser aux carrures de la danse quand les canons ennemis menacent ! Mettre en musique un conte de Perrault en pleine guerre ! Aussi curieux puisse-t-il paraître, l'exercice ne décourage pas Prokofiev : les caprices et les absurdités du régime communiste lui ont déjà appris que le grand écart est parfois la seule façon de rester honnête envers soi-même. Peu après, début août, on évacue les principaux artistes soviétiques à Naltchik, dans le Caucase. Pendant ce séjour, Prokofiev compose ses grandes œuvres "de guerre" ; après un passage à Tbilissi (Géorgie), où il termine l'immense fresque lyrique *Guerre et Paix*, le compositeur rejoint les troupes du Kirov évacués à Perm, dans l'Oural, et reprend le travail sur *Cendrillon*.

Comme pour *Roméo*, Prokofiev tire de *Cendrillon*, dès l'achèvement du ballet (1943), des transcriptions pour piano (*Trois morceaux* op. 95, *Dix morceaux* op. 97, *Six morceaux* op. 102) puis, en 1946, peu après la création au Kirov (21 novembre 1945), trois suites symphoniques - *Opus 107, 108 et 109*. Prodigieux virtuose, Prokofiev met tout son art du piano au service de cet "orchestre latent" ; il déploie des trésors d'invention pour caractériser tableaux et personnages, prenant des libertés considérables avec l'original, dans l'ordre des pièces comme dans le détail de l'écriture - dans un tel exercice, il faut savoir trahir pour rester fidèle.

La genèse de ces transcriptions suit immédiatement le "grand œuvre" pour piano de Prokofiev, le célèbre triptyque des "sonates de guerre" (1939-1943). Les transcriptions de *Cendrillon* sont rarement jouées de nos jours, comme si l'ombre des sonates suffisait à ternir leur éclat chorégraphique. Peut-être, tout simplement, parce qu'à la différence des sonates, leur écriture offre moins une perfection de langage et d'écriture pianistique qu'un défi créateur. Défi qu'a souvent relevé Prokofiev en concert, et qui devrait stimuler, aujourd'hui comme hier, la qualité la plus précieuse chez tout artiste : l'imagination.



CONCERTO KÖLN

Concerto Köln a été créé à Cologne en 1985 sur l'initiative de jeunes musiciens diplômés de divers conservatoires européens désireux de découvrir le répertoire orchestral et lyrique des XVII^e et XVIII^e siècles sur instruments d'époque. L'ensemble joue sans chef, comme cela se pratiquait à l'origine. Werner Ehrhardt, premier violon, assure ou délègue les fonctions de directeur artistique, selon l'œuvre travaillée, mais nullement "de façon exclusive" : tous les instrumentistes font part de leur conception sur la partition. En cas de divergences sur l'interprétation, la décision finale revient au musicien responsable de l'œuvre étudiée. Il en résulte un mélange de spontanéité et de solidarité musicale qui font de Concerto Köln un ensemble unique en son genre. Les activités de Concerto Köln sont diverses, mais toutes animées par un désir constant de retour aux sources et d'authenticité comme en témoigne le Kölner Festtage für Alte Musik, festival prestigieux créé à l'instigation de Concerto Köln dans la banlieue de Cologne. Concerto Köln coopère avec des chefs célèbres, tels que René Jacobs ou David Stern, et des solistes, comme Andreas Staier, Jean-Guihen Queyras, Cecilia Bartoli, Véronique Gens... Plusieurs opéras dirigés par René Jacobs ont été primés et produits dans les plus grandes salles ou festivals tels Giulio Cesare de Haendel et Così fan tutte de Mozart (tous deux enregistrés par Harmonia Mundi). Concerto Köln est régulièrement invité au festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence ou au Mostly Mozart Festival de New York. Cet ensemble se produit également à la Philharmonie de Cologne, au Staatsoper et à la Philharmonie de Berlin ou au Concertgebouw d'Amsterdam. Concerto Köln a également diversifié son activité par des recherches ou créations menées en collaboration avec d'autres ensembles, qu'il s'agisse de musique orientale (de Turquie ou de Thaïlande) ou de nos jours, en compagnie du groupe "Bang on a Can" ou du jazzman Uri Caine. Citons quelques projets spéciaux : la création mondiale de Lost Objects avec Bang on a Can et le RIAS-Kammerchor (commande du festival de Dresde), un travail suivi est à noter avec le Théâtre des Champs-Élysées : avec René Jacobs, Les Noces de Figaro de Mozart, Agrippina de Haendel, un opéra hilarant opera seria de Gassmann, la Cenerentola de Rossini, en 2003 La Finta Giardiniera de Mozart avec David Stern au Carnegie Hall pour ne citer que les plus importants.

1^{er} Violons

Andrea Keller
Markus Hoffmann
Henrike Pette
Chiharu Abe
Wolfgang von Kessinger

2^e Violons

Hedwig van der Linde
Anna von Raußendorff
Gabriele Steinfeld
Elin Eriksson
Antje Sabinski

Alto

Claudia Steeb-Engelsmann
Jan Villem Vis

Violoncelle

Alexander Scherf
Julie Maas

Contrebasse

Jean-Michel Forest
Roberto Fernandez

Flûte/Piccolo

Cordula Breuer

Hautbois

Pier Luigi Fabretti
Susanne Regel

Clarinettes

Philippe Castejon
Christopher Woods

Bassons

Yves Bertin
Elena Bianchi

Cors

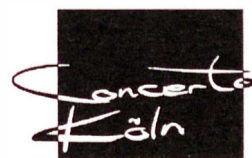
Dileno Baldin
Renée Allen

Trompettes

Peter Scheerer
Uli Weymar

Percussions

Stefan Gawlick



“LE RÊVE DE L’ORIENT EST DEVENU RÉALITÉ”

Au Moyen-Age, les voyageurs européens qui se rendirent en Orient allaient découvrir un “autre” univers. Dans leurs souvenirs de voyage ou leurs récits de pèlerinage, ils qualifient tout ce qui leur paraît étrange et incompréhensible – objets, musiques - de mirabilia, de “merveilles” ou “prodiges de l’Orient”. Cette perception du monde se modifia au XVI^e siècle, époque de découvertes et de conquêtes, car on se mit alors à parcourir le globe avec un regard scientifique.

C’est en tentant d’analyser et d’interpréter ce qui leur était étranger que les Européens en vinrent à la notion d’exotisme : détaché de son contexte d’origine et transposé dans le cadre familial du pays natal, un phénomène étranger pouvait se charger d’une signification entièrement nouvelle – et gagnait au passage un charme “exotique” irrésistible.

S’agissant des Turcs, ils représentèrent d’abord pour l’Europe une menace que seule la levée du siège de Vienne, en 1683, permit de conjurer. Renversement de situation au XVIII^e siècle, époque à laquelle l’Occident découvrit la musique turque (officielle et militaire) grâce aux orchestres que les sultans expédiaient avec leurs diplomates dans les cours européennes pour honorer les souverains occidentaux. Ces ensembles étaient parfois dissous obligeant les musiciens à se recycler comme percussionnistes dans les orchestres de cour et les opéras.

L’introduction d’instruments à percussion ottomans (triangle, chapeau chinois, cymbales, grosse caisse) dans l’orchestre européen témoigne de l’influence de la musique turque sur la musique occidentale ; parallèlement, les compositeurs européens du XVIII^e siècle s’inspirèrent de particularités stylistiques des orchestres militaires ottomans. Malgré les sonorités bruyantes et martiales de la “musique turque” – ainsi nommait-on le pupitre de percussions “turques” des orchestres européens -, l’image du Turc menaçant et sanguinaire s’était totalement transformée : d’innombrables romans, pièces de théâtre, opéras, tableaux ou figures en porcelaine du XVIII^e siècle faisaient appel à l’archétype du “Turc amoureux” (qu’on retrouve dans *Les Indes galantes* de Rameau), renvoyant à l’aristocratie et à la bourgeoisie occidentales une image rassurante de l’ “autre”.

L’archétype du Turc généreux s’était propagé dès le XVII^e siècle à travers les nombreuses variations sur le thème de Soliman. C’est ainsi que, vers la fin du XVIII^e siècle, Joseph Martin Kraus put mettre en scène, dans les ballets de son opéra *Soliman II*, non seulement un Turc généreux, mais tout un arsenal de derviches galants et d’odalisques séductrices.

Un Turc généreux apparaît aussi dans *La Rencontre imprévue*, ou *Les Pèlerins de la Mecque* (1764) de Christoph Willibald Gluck. Si cet opéra ne contient ni scène de guerre ni allusion aux janissaires, son ouverture présente plusieurs éléments caractéristiques de la musique militaire turque : une fanfare d’introduction, des formules ornementales, de fréquents passages à l’unisson, des coups de cymbale dynamisants et des répétitions de motifs en boucle. Renforcés par des coups de cymbale et séparés par des silences, les groupes de notes répétées des premiers violons et du piccolo sont à

chaque fois plus prévisibles et paraissent outranciers ; ils n’en ont pas moins un effet euphorisant sur le public. Quant à la chute de septième diminuée, dans la fanfare, elle montre d’entrée de jeu qu’il s’agit ici d’un persiflage.

Franz Xaver Süssmayer a lui aussi recours au persiflage – procédé fort apprécié en ces temps d’exotisme – dans sa *Sinfonia turchesca* : le conflit entre Turcs et Occidentaux est ici plus ou moins transporté sur la scène d’un théâtre de marionnettes du Prater viennois. Pendant trois mouvements, le courageux “orchestre guignol” lutte farouchement contre les violentes percussions du “crocodile turc”, et c’est seulement dans le finale que l’orchestre européen fait main basse sur les percussions turques pour entonner en guise de conclusion une marche triomphale habsbourgeoise. Composé à la demande de l’empereur Joseph II, *L’Enlèvement au sérail* (1782) de Wolfgang Amadeus Mozart couronnait toute une série d’opéras avec lesquels Vienne célébra le centenaire du jour où les Turcs levèrent le siège de la ville. Dans cette œuvre, Mozart utilise pour la première fois l’effectif complet de la “musique turque”. Il écrit à son père à propos de l’ouverture : “Ils n’ont que 14 mesures dans l’ouverture. Elle est très courte et alterne sans cesse entre forte et piano. La musique turque joue chaque fois pendant le forte et progresse ainsi en modulant ; je crois qu’on ne pourra pas s’endormir en l’écouter, même si on vient de passer une nuit blanche.”

Dépayement et divertissement, voilà ce qui comptait pour le public, l’Orient véritable, lui, était relégué à l’arrière-plan. Il ne peut donc y avoir de liens intrinsèques entre l’ouverture de Gluck et le chant des pèlerins sur le chemin de la Mecque, entre les derviches galants de Kraus et le chant des derviches traditionnel, entre la musique qui accompagnait l’entrée du sultan ottoman et son “couronnement” (d’autant moins que les sultans n’étaient pas couronnés !) ou entre le “Concerto turco” et la partie conclusive du rituel des derviches Mevlevi qui lui servit de modèle.

L’exotisme des XVII^e et XVIII^e siècles avait tiré un épais rideau de théâtre entre l’Orient de pacotille qu’on inventait en Europe et les cultures orientales. Seuls de rares Occidentaux eurent l’occasion de voir de leurs propres yeux les traits distinctifs de l’Orient et de les comparer à ceux de l’Occident. Le répertoire de la musique ottomane du XVI^e au XVIII^e siècle a été sauvé de l’oubli par deux de ces voyageurs : le polonais Wojciech Bobowsky (qui prit ensuite le nom de Ali Ufki, 1610-1675), réduit en esclavage et vendu à la cour ottomane à l’âge de dix-huit ans, et le prince moldave Dimitrie Cantemir (1673-1723), qui vécut plusieurs décennies à Constantinople. Grâce à leurs écrits sur la culture musicale turque et à leurs collections d’œuvres musicales, il nous est possible aujourd’hui de confronter l’exotisme européen et la culture authentique dont il s’est inspiré.

Vladimir Ivanoff

(Traduction : Jean-Claude Poyet)



SARBAND

L'Orient imaginaire est un projet avec des musiciens professionnels et musicologues d'Europe et de divers pays d'Orient.

Vladimir Ivanoff, qui a créé l'ensemble en 1986, étudie les relations diverses entre les musiques européennes, de l'islam et de la culture juive. C'est avec sensibilité et une grande intensité que l'ensemble cherche la symbiose entre l'Orient et l'Occident. Le travail continu au sein de l'ensemble est basé sur le dialogue. L'expérience d'échange avec les musiciens d'autres cultures permet aux représentations de l'Orient imaginaire une authenticité vivante et intense.

Pour l'exécution de la musique du moyen-âge, les musiciens utilisent une instrumentation variée, une technique de chant appropriée et les recherches d'interprétation historique, comme cela a pu être conservé jusqu'à nos jours dans le bassin méditerranéen. C'est avec un répertoire hors du commun que l'ensemble a pu se faire une renommée internationale et être ainsi invité par de nombreux festivals de par le monde. Pour cette tournée par exemple : Utrecht, Bagno (plus vieille salle de concert d'Europe), festival de Liège, Philharmonie de Cologne, Herkulesaal de Munich et festival d'Ile-de-France. Les musiciens entendent leur savoir-faire non pas comme une activité temporelle mais comme une expression d'être. Même si de nos jours les différences entre l'Orient et l'Occident sont essentiellement religieuses, économiques, culturelles et politiques, l'ensemble Sarband veut montrer que la musique n'a pas été seulement un décor mais bien un moyen de communication basé sur le respect, de reconnaissance et de compréhension et peut le rester encore : un exemple de paix.

LES DERVICHES

(originellement mot persan désignant un religieux musulman)

Les danseurs derviches de la confrérie des soufistes appartiennent au mouvement d'ascèse mystique de l'islam, qui s'épanouit surtout du IX^e au XII^e siècle. L'extase "être hors de soi" est l'un des hauts moments de l'expérience religieuse pour beaucoup. Plusieurs moyens aident à y arriver, jeûne et mortification, répétition constante d'une formule religieuse ou contemplation des sacrements ou encore la danse religieuse.

Mevlana Celaleddin né en 1207 fonda le soufisme. Son fils le sultan Veled créa l'ordre des "mevlevi" qui donnent à la musique un grand rôle et doit aider à rapprocher les hommes de Dieu. Ces danses communes dans les monastères aident à surmonter le corps et à élever l'esprit. Les derviches dansants sont une des confréries les soufistes.



SARBAND

Vladimir Ivanoff : percussions, chef de Sarband

Mustafa Dogan Dikmen : chanteur, ney, percussions

Bahadir Sener : kanun, percussions

Ahmed Kadri Rizel : kemençe rumi, percussions

Volcan Yilmaz : ney

DERVICHES

Ibrahim Birlikay

Metin Erkus

INSTRUMENTS TURCS

Ney : une sorte de flûte traversière, parfois douce et fine comme une flûte, parfois comme la voix

Kanun : sorte de cithare ou psaltérium, instrument à cordes pincées

Kemence rumi : sorte de viole, instrument à corde frottée

Christoph Willibald Gluck
(1714-1787)

Ouverture de l'opéra
"Les pèlerins de La Mecque"

Concerto Köln

Christoph Willibald Gluck compositeur d'origine allemande, protégé par Marie-Antoinette, vécut plusieurs années à Paris. Il rechercha, loin des conventions italiennes, le naturel, la simplicité et l'émotion juste.

Dimitrie (ou Demetrius) Cantemir
(1673-1723)

Elçi Pesrev (le pesrev des envoyés)

Sarband

Ce prince roumain de Moldavie fut pris comme otage à la cour de Constantinople et devint compositeur de la cour et l'un des théoriciens les plus importants de la musique ottomane.

Le "pesrev des envoyés" (Elçi Pesrev) était une musique militaire des Janissaires (soldats d'infanterie turque, recrutés par enlèvement des enfants des peuples soumis qui constituaient la garde des Sultans).

**Giovanni Battista Toderini -
Marquis de Ferriol**

Concerto Turco nominato Izia
Semaisi

Concerto Köln & Sarband

La "Letteratura Turchesca" de 1787 de l'abbé vénitien G. B. Toderini, contiennent ce "Concerto Turco" qui fut publié d'abord par le Marquis de Ferriol (Paris 1715) qui demanda à un Turc de chanter cette pièce à un public turc qui ne put reconnaître cette œuvre. Pour démontrer cette agréable erreur, la pièce originale est jouée directement après la transcription Toderini-Ferriol.

Mevlevi Ayin

(musique traditionnelle turque)
"Hicaz Son Yürük Semai" (dernière
pièce rapide dans la tonalité Hicaz)

Sarband

Franz Xaver Süssmayer
(1766-1803)

Sinfonia turchesca

Concerto Köln & Sarband

Allegro, adagio,
Minuetto, presto

On connaît Süssmayer pour l'amitié sincère et fidèle qu'il témoigna à Mozart aux derniers mois de sa vie. Présent le soir de sa mort, il nota ses instructions pour l'achèvement du Requiem. Le menuet sera joué avec la version rythmique turque des menuets français à la mode en Turquie...

Le presto pourra nous faire penser à celui de la sonate de Haydn pour piano en ré Hob XVI 37.

ENTRACTE

Joseph Martin Kraus (1756-1792)

Soliman II (1789) "Ballet numero 22" **Concerto Köln & Sarband**

Ce brillant musicien allemand, devenu compositeur à la cour du roi de Suède Gustav III, fut influencé par l'école de Mannheim.

Soliman II (1494-1566) dit le Magnifique, sultan de l'Empire ottoman (1522-1566) à son apogée, allié de François 1er contre Charles Quint, envahit la Hongrie mais échoua devant Vienne. Il fut un grand législateur mais cruel il laissa tuer son premier fils pour trahison.

Les amis du Festival de Musique Menton

masterclasses 2003



4 Août

Fazyl Say

Classe de Piano

du 11 au 14 Août

Augustin Dumay

Atelier de musique de chambre

Hôtel des Ambassadeurs, Menton



15 Août

Dîner et Concert de Clôture

de l'Atelier de musique de chambre

direction : **Augustin Dumay**

Jardins de la Villa Teba,
Roquebrune Cap Martin



Information et Réservations

Permanence des Amis du Festival - Palais de l'Europe, Menton

Tél : 06 22 78 05 45

Sultan Murat III

(1574-1594)

Hüseyini Pesrev

(transcription par Dimitrie Cantemir) **Sarband**

Cette pièce provient probablement de l'un des sultans les plus cultivés de l'histoire. La Partie centrale "Ilahi" de beaucoup de pièces des soufis, se retrouve aussi dans la musique populaire.

Joseph Martin Kraus

Soliman II

"Marcia di Schiavi"

(marche des esclaves)

Concerto Köln et Sarband

"Danza di Elmira"

(danse d'Elmire)

Concerto Köln et Sarband

"Marcia dei Giannizzari"

(marche des janissaires)

Concerto Köln et Sarband

Gazi Giray Han

(1554-1608)

(Transcription Mehter Hane)

Mahur Pesrev

(corps musical des janissaires)

Sarband

Joseph Martin Kraus

Soliman II

"Marcia di Roxelana"

(Marche de Roxelane)

Concerto Köln et Sarband

"La Coronazione"

(le couronnement)

Concerto Köln et Sarband

Wojciech Bobowosky (alias Ali Ufki)

(1610-1675)

Mecuma-iSaz u Söz

Acem Ilâhi (Lied Spirituel)

Sarband

Ce musicien d'église avait été vendu comme esclave à la cour ottomane où il fut pendant 18 ans musicien et compositeur. Il créa trois recueils (mecmua-i Saz u Söz) avec de nombreuses pièces écrites ou composées par lui.

Joseph Martin Kraus

Soliman II "Marcia di Dervis"

(marche des derviches)

Concerto Köln

Wojciech Bobowosky (alias Ali Ufki)

(1610-1675)

"Hüseyini Ilâhi"

Sarband

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Ouverture de l'opéra "Enlèvement

au sérail" KV 384 (1781)

Concerto Köln et Sarband

Cet opéra, composé à la demande de l'Empereur Joseph II pour les célébrations du centenaire de la levée du siège turc de Vienne, eut des difficultés à ses débuts à cause d'une cabale montée contre Mozart. Grâce au soutien de l'empereur l'opéra put être donné plusieurs fois.

Textes de Vladimir Ivanoff et Jean-Michel Forest



SOPHIE KOCH

Elève de Jane Berbié, Sophie Koch fait ses débuts en France. Sa carrière internationale s'ouvre au Royal Opera House de Londres avec Rosina (Barbier de Seville), Dorabella puis le rôle titre de Cenerentola. Le Semper Oper de Dresde, où elle retourne depuis très régulièrement dans ses grands rôles, Dorabella, Octavian, Sextus, Cenerentola, lui offre son premier Komponist (Ariadne auf Naxos). La Monnaie de Bruxelles et l'Opéra de Genève l'invitent également. Après des débuts fracassants au Staatsoper de Vienne où elle chante son tout premier Octavian (Rosenkavalier), suivent des débuts à La Scala de Milan dans Komponist (avec Sinopoli), au Théâtre d'Etat Bavarois de Munich et avec ce dernier une tournée au Japon, dans Zerlina (Don Giovanni) ainsi qu'au festival de Salzbourg avec le même rôle. Jusqu'en 2006, Sophie Koch est à l'affiche et de tous les grands théâtres européens : Au Teatro Real de Madrid (Cherubino). Marguerite (La Damnation de Faust) au Festival de Grenade, A la Bastille, après Rosina, ce seront Concepcion (L'Heure Espagnole) et le Komponist. A Covent Garden : Komponist, Siebel et Cherubino. Puis au Deutsche Oper Berlin (Octavian et Idamante). Au Festival de Salzburg, Octavian ; au Maggio Musicale Fiorentino (Marina dans Boris Godounov, interprété par Ferruccio Furlanetto), à Dresde, Munich et Vienne (Octavian, Cenerentola, Zerlina, Komponist, Dorabella), Komponist à Monte Carlo, Mignon et Dorabella au Capitole de Toulouse... Sophie Koch chante avec des chefs comme Christian Thielemann, Seiji Ozawa, Valery Gergiev, Pinchas Steinberg, Sir Colin Davis, Marc Elder, Sir Roger Norrington, Semyon Byckhov, Antonio Pappano, Christoph von Dohnanyi, Zubin Mehta,... La Staatskapelle de Dresden, l'Orchestre du Maggio Musicale de Florence, l'Orchestre de la Suisse Romande, le RSO Berlin, les Wiener Philharmoniker, l'Orchestre de la Bayerischer Rundfunk, le Hallé Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Récitaliste, elle chante en France, et tout recensement à la Brahmsaal du Musikerein de Vienne.

Ses premiers enregistrements, pour le Chant du Monde, sont consacrés à des Lieder de Wolf et Schubert et à des mélodies françaises. Elle participe aussi chez Teldec à un enregistrement de "Peer Gynt", chez EMI de "Manon" et à la création de l'opéra de Laurent Petitgirard "Elefant Man". Elle enregistrera prochainement des Lieder de Strauss et de Wagner avec Nelson Goerne chez Cascavelle et des œuvres de Wellesz et Bloch chez Capriccio. Le Semper Oper de Dresde lui a décerné le Prix Christel Goltz.

Gabriel Fauré
(1848-1924)

Poèmes d'un Jour

*Rencontre - Andante**Toujours - Allegro con fuoco**Adieu - Moderato*

Mélodies composées en 1878 sur des textes inédits de Charles Grandmougin, publication isolée, par Durand, en 1880 ; reprise chez Hamelle, en 1897, dans les *Vingt mélodies, 2^e recueil*. Difficile de savoir si ces trois mélodies forment un cycle, au même titre que *l'Amour et la vie d'une femme* de Schumann, par exemple, ou simplement un triptyque. Jankélévitch notait que, si le lien sentimental et anecdotique est évident, revendiqué par le titre qui unit ce "journal d'une passion impossible", leur lien musical semble en revanche assez lâche (aucun retour thématique,

notamment). Sans commune mesure en tout cas avec ce que Fauré creusera dans *La Bonne Chanson* (1892-1894), *La Chanson d'Eve* (1906-1910), *Le Jardin clos* (1914) et l'ultime *Horizon chimérique* (1921). Mais pourquoi chercher ici un cycle ? Profondément romantique, encore, et pourtant déjà maître de l'ellipse, Fauré refuse de raconter, de décrire. Rencontre, dépit, départ : trois brefs regards, trois instantanés, trois camées. En moins de six minutes, la quintessence du sentiment amoureux. Qui dit mieux ?

Robert Schumann
(1810-1856)

Frauenliebe und -leben

Seit ich ihn gesehen
Er, der Herrlichste von allen
Ich kann's nicht fassen
Du Ring an meiner Finger
Helft mir, ihr Schwestern
Süßer Freund, du blickest
An meiner Herzen, an meiner Brust
Nun hast du mir den ersten
Schmerz getan

Personne n'a mieux décrit l'union de la voix et du clavier chez Schumann qu'André Boucourechliev, dans son opuscule sur le compositeur : "le piano est trop intimement l'expression du moi schumannien pour ne pas être auprès de la voix, au même rang qu'elle, un autre personnage qui dialogue avec elle, parfois même l'absorbe, la subjugué. Cette unité du chant et du piano, indépendants et nécessaires l'un à l'autre, dans le dialogue comme dans le conflit dramatique, est proprement schumannienne. Le prélude d'où naît la voix, le long postlude où elle se perd, nouveaux dans le répertoire du lied, dessinent les contours de cet univers romantique accompli."

Ces propos commentent le lied schumannien en général, mais trouvent un écho particulier dans les *Frauenliebe und -leben*. Ce cycle de huit lieder sur des textes de Chamisso voit le jour au milieu de la fameuse année 1840. L'année du mariage (12 septembre), douloureusement retardé par l'acharnement hostile du père de Clara. L'année du lied : après avoir longtemps concentré son travail sur son instrument, le piano, Schumann trouve dans l'union du chant, du poème et du piano, une forme où se cristallisent aussitôt ses aspirations créatrices - cent trente-huit lieder seront mis en musique avant le nouvel an !

Clara est au centre de cette production, chantée comme l'éternel féminin, ou la bien-aimée, ou la fiancée

qu'il faut arracher au lion (*Die Löwenbraut*, ballade op. 31), l'épouse, la mère, la muse... C'est elle, l'amour impossible du poète dans les *Dichterliebe* (composés 24 au 31 mai) puis l'héroïne des *Frauenliebe und -leben*, couchés sur le papier en deux jours à peine, comme sur le coup d'une illumination (11 et 12 juillet). Le nom de Clara est même inscrit en filigrane de partition. En notation allemande, *Ehe*, c'est à dire "mariage" = mi bémol, et C (pour Clara) = do. L'harmonie sera donc structurée autour de ces tonalités, et, dans le sixième lied, Schumann prendra un malin plaisir à transposer en do majeur une citation de *La bien-aimée lointaine* de Beethoven.

Plongée parfois naïve dans l'imaginaire féminin (la musique de Schumann transfigure, heureusement !, le romantisme Biedermeier de Chamisso, qui s'attache à l'admiration éperdue et à l'abnégation de la jeune femme, opposées à l'héroïsme masculin...), ce cycle est aussi, à la veille du mariage, une prémonition troublante du destin de Clara. Robert ayant laissé de côté le dernier texte de Chamisso (la bien-aimée, devenue grand-mère, parle à sa petite fille), le cycle s'achève, abruptement, après l'ivresse du mariage et la joie sereine de la jeune mère, par la mort de l'époux. "Maintenant, tu m'as fait mal pour la première fois". Déclamation sobre ; la voix s'éteint dans la douleur, se réfugie dans le souvenir de l'époux, dans ce postlude où le clavier revient aux accords qui préludaient à la naissance de leur amour.

ENTRACTE



NELSON GØERNER

Né en 1969 à San Pedro, en Argentine, Nelson Gøerner commence l'étude du piano à cinq ans avec Jorge Garruba puis au Conservatoire National de Musique de Buenos Aires avec Juan Carlos Aarabian et ensuite avec Carmen Scalcione. En 1980, Nelson Gøerner donne son premier concert dans sa ville natale et en 1986 il obtient le Premier Prix du Concours Franz Liszt de Buenos Aires.

Grâce à son talent exceptionnel, Martha Argerich lui fait décerner une bourse d'études qui lui permet d'aller au Conservatoire de Genève dans la classe virtuosité pour travailler avec Maria Tipo. Septembre 1990 représente un tournant dans sa carrière avec le Premier Prix à l'unanimité du Concours de Genève dans le Concerto N°3 de Rachmaninov avec l'Orchestre de la Suisse Romande, qui le réinvite la saison suivante avec le Concerto n°1 de Chopin. Ce prix entraîne de nombreux concerts en Europe et une tournée au Japon en juin 1991 où il obtient un immense succès. Depuis, Nelson Gøerner a été invité par la plupart des grands festivals français : La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins à Toulouse, La Grange de Meslay (où il remplace Sviatoslav Richter au pied levé), Menton, Montpellier, Divonne, Nohant, ainsi qu'au Schleswig-Holstein Festival. Il donne des récitals à Berlin, Munich, Francfort, Leipzig, Stuttgart, Londres, Milan, Florence, Paris, Genève, Lucerne, San Francisco, ainsi qu'en Espagne et en Autriche. Il joue également en musique de chambre avec le Quatuor Takacs en Grande-Bretagne, Espagne, Italie et France, avec le Quatuor Carmina en Suisse, avec le Quatuor Ysaye en Hollande ainsi qu'avec Steven Isserlis et Vadim Repim à Londres.

D'autre part, Nelson Gøerner s'est produit avec le Philharmonia Orchestra sous la direction de Claus-Peter Flor, le London Philharmonic et l'Orchestre Residentie de La Haye dirigés par Franz Welser-Moest, le Royal Scottish National Orchestra avec Neeme Jarvi, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin et Andrew Davis, le Bayerische Rundfunk Orchester, le Los Angeles Philharmonic et David Zinman, le Nederland Philharmonic et Vassily Sinaisky, ainsi qu'avec les Orchestres de Montreal, Moscou, Radio Norvégienne, Varsovie, Tonhalle de Zurich, les Orchestres de Bordeaux et Montpellier avec Yutaka Sado, l'Orchestre National de France et Hans Graf. Il sera prochainement soliste au Musikverein de Vienne, au Festspielhaus de Salzbourg ainsi qu'avec le Royal Liverpool Philharmonic et l'Orchestre de la Radio de Leipzig. Nelson Gøerner a enregistré un récital Chopin (EMI), ainsi qu'un récital Rachmaninov et les 12 Etudes d'exécution transcendante de Liszt (Cascavelle). Vient de paraître un disque Rachmaninov - Préludes pour piano et Concerto N°3 avec le BBC Philharmonic dirigé par Vassily Sinaisky (Cascavelle).

**Henri Duparc
(1848-1933)**

L'Invitation au Voyage
La Vie Antérieure
Phydilé

Au retour de séjours à Munich (à partir de 1869) et Bayreuth, fortement influencé par les représentations wagnériennes auxquelles il vient d'assister, Duparc compose ses premières mélodies (treize seront éditées, seize sont connues). En 1870 et 1871, il met en musique un autre admirateur de l'art wagnérien, Baudelaire, et son *Invitation au Voyage* - tout un programme au moment du siège de Paris ! Il l'offrira à la jeune "Madame Henri Duparc", encore Ellie Mac Swiney quand il compose ce chef-d'œuvre, et l'orchestrera vers 1892. Des trois strophes avec refrain, il ne retient que les deux les plus gorgées d'images, et amplifie, par les oscillations de l'harmonie, le balancement hypnotique entre pentamètres et hexamètres.

Les Fleurs du mal, encore, dans *La Vie Antérieure*, mélodie ébauchée dès 1874 et sans cesse remise sur le métier jusqu'en 1911. Dédiée à Ropartz, c'est la seule autre où Duparc

s'attache à un texte de Baudelaire - il détruira le *Recueillement* auquel il travaille de 1885 à 1887. On peut voir *L'Invitation au voyage* et *La Vie Antérieure* comme deux pendants : les lointains frémissants que rêvait le premier deviennent un souvenir hiératique, ouvert par "de vastes portiques" et soutenu par de majestueux piliers harmoniques (pédale de mi bémol majeur). "Presque à demi-voix et sans nuance, comme une vision" : cet ailleurs paradisiaque est un leurre ; la distance est irréductible ; le souvenir, peu à peu, se fait prison.

Changement total d'atmosphère avec *Phydilé*, mélodie "puissante, harmonieusement païenne" selon Koechlin. Cet hymne à la nature radieux, jouant sur tous les dégradés lumineux pour caresser la vision antique de Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*, 1874), est l'une des rares pages où l'angoisse qui a miné toute la vie de Duparc se fait oublier.

**Richard Strauss
(1864-1949)**

Die Nacht
Nichts
Allerseelen
Befreit
Ich liebe Dich
Ruhe meine Seele
Schlechtes Wetter

1885, année faste pour le jeune Richard Strauss. A vingt-et-un ans à peine, il succède à Hans von Bülow à Meiningen ; il engage une brillante carrière de chef d'orchestre, qui le conduira à Munich, Bayreuth, Weimar, Berlin, Vienne... S'il a déjà composé un certain nombre de lieder isolés, les premiers chefs-d'œuvre sont réunis dans *l'Opus 10*, son premier recueil conçu comme un ensemble, sur huit poèmes amoureux extraits des *Dernières feuilles* de l'Autrichien Hermann von Gilm. Parmi eux, *Die Nacht* ("La nuit"), contemplation nocturne, à la fois anxieuse et retenue, où se croisent des réminiscences de Wagner (*Preislied des Meistersinger*) et Schumann, le piquant *Nichts* ("que savons-nous du soleil ? Rien") et la tendre mélancolie, également redevable à Schumann, de *Allerseelen* - en ce jour de la Toussaint, l'amant convie sa bien-aimée : "viens contre mon cœur, que je te retrouve comme autrefois au mois de mai."

1894, autre année-phare, à la fois dans la vie de Strauss et dans sa production de lieder. Le 12 mai, deux jours après la création de son opéra *Guntram* (accueil mitigé à Weimar, reprise désastreuse à Munich), il se fiance avec la soprano Pauline von Ahna. Dans les jours qui suivent, il écrit trois des quatre lieder qu'il offrira, le dix septembre,

en cadeau de noces (publiés comme *Opus 27*). Dans le premier, *Ruhe meine Seele* ("repose, mon âme"), les turbulences qui menacent chacun viennent à peine troubler, à la troisième strophe, la félicité d'un amant comblé.

Les années qui suivent, le pianiste-compositeur accompagne très souvent Pauline en concert. Cette longue collaboration conduit le couple dans toute l'Europe, et voit naître un grand nombre de lieder. Les *Sechs lieder op. 37* sont ainsi dédiées "à ma femme bien-aimée pour le 12 avril", jour de la naissance de Franz, leur unique fils ; le plus troublant est sans doute cet *Ich liebe Dich*, où l'héroïsme initial cède la place à la détresse et à la mort. On a parfois rapproché le début de ce lied du poème symphonique contemporain *Ein Heldenleben* ; le rapprochement vaut aussi pour l'émouvant *Befreit* ("Libéré", quatrième des cinq lieder *Opus 39*, 1898), dont Strauss cite un thème dans *Ein Heldenleben* ; il l'orchestrera d'ailleurs en 1933.

Cette floraison ininterrompue de lieder s'étend jusqu'aux *Sechs Lieder op. 56* (1906) puis cède la place au travail sur les opéras, d'*Elektra* à *Die Frau ohne Schatten*. Nouvelle gerbe en 1918, avec une trentaine de lieder (*Opus 66, 67, 68 et 69*). Dans le dernier de *l'Opus 69*, *Schlechtes Wetter* ("Mauvais temps"), les figurations pianistiques du vent, de la neige et de la grêle se métamorphosent, peu à peu, en valse toute viennoise.



LES TALENS LYRIQUES EN RÉSIDENCE À MONTPELLIER

En 1991, le claveciniste Christophe Rousset fonde Les Talens Lyriques, ensemble vocal et instrumental à géométrie variable qui emprunte son nom au sous-titre de l'opéra de Rameau *Les Fêtes d'Hébé*. Depuis plus de dix ans, l'ensemble contribue à la redécouverte du répertoire français et italien des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, révélant des partitions méconnues ou mêmes inédites. Depuis le triomphe de *Farinelli* (dont Les Talens Lyriques ont enregistré la bande son en 1994), Les Talens Lyriques comptent parmi les formations baroques les plus recherchées et sont invitées à se produire sur les scènes les plus prestigieuses d'Europe mais aussi aux Etats-Unis, en Australie, en Amérique Latine et au Japon. Cette saison, l'ensemble sera en Suisse, Autriche, Espagne, Allemagne et Belgique. Le répertoire lyrique de l'ensemble s'étend de Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*) à Mozart (*Mitridate, re di Ponto*) en passant par Lully (*Persée, Roland*), Haendel (*Scipione, Riccardo Primo, Rinaldo, Admeto, Giulio Cesare, Serse, Tamerlano, Alcina*), Traetta (*Antigona, Ippolito e Aricia*), Cimarosa (*Il Matrimonio Segreto, Il Mercato di Malmantile*) et Jommelli (*Armida abbandonata*). La saison 2002-2003 verra la création de deux œuvres lyriques inédites : *La Capricciosa Corretta* (1795) de Martin y Soler et *L'Empio Punito* (1669) de Alessandro Melani. Les Talens Lyriques ont déjà présenté à l'Opéra de Montpellier quatre opéras de Haendel (*Admeto,*

Giulio Cesare, Xerxès, Alcina) mais aussi des œuvres lyriques de Cavalli, Traetta et Gossec ainsi que plusieurs programmes concertants. L'activité lyrique des Talens Lyriques a permis à l'ensemble d'être associé au travail de metteurs en scène tels que Pierre Audi (*Il Matrimonio Segreto, L'Incoronazione di Poppea, Tamerlano, Alcina*), Jean-Pierre Vincent (*Mitridate, re di Ponto*), Lindsay Kemp (*The Fairy Queen*), Eric Vigner (*La Didone, L'Empio Punito, Antigona*) et plus récemment Rita de Letteriis (*La Capricciosa Corretta*) et Marco Arturo Marelli (*Alcina*). Les Talens Lyriques explorent d'autres formes musicales dont le motet (Dumont, Daniélis), la cantate (Clérambault, Brossard, Montéclair) et les airs de cour français (Dumont, Lambert, de La Barre) et le concerto (J.S. Bach, C.P.E Bach). Parmi les grands projets de la saison prochaine : *Roland* de Lully à l'Opéra de Lausanne et à l'Opéra National de Montpellier, *Antigona* de Traetta au Théâtre du Châtelet et à l'Opéra de Montpellier, des airs de Hændel avec Sandrine Piau (enregistrement Naïve) et une tournée aux Etats-Unis au printemps 2004.

Les Talens Lyriques en résidence à Montpellier, sont soutenus par la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Languedoc-Roussillon et le Ministère de la Culture et de la Communication.

CHRISTOPHE ROUSSET - DIRECTION

Michel Lambert**(1610-1696)**

Vos yeux adorables
Dites-moi belle Iris
Ma bergère
C'en est fait belle Iris

Chanteur et pédagogue fameux, soutenu par plusieurs mécènes dont le cardinal de Richelieu et Fouquet, puis maître de musique de la chambre de Louis XIV et beau-père de Lully (qui avait épousé sa fille unique), Michel Lambert est une figure centrale du Grand Siècle, au même titre que son gendre (au théâtre) et Henri Du Mont (à l'église). Avec près de trois cents airs sérieux, diffusés par deux publications "tout Lambert" (1661 et 1689), par les

recueils collectifs de Ballard et par de nombreux manuscrits, il porte à son apogée ce genre typiquement français, acclimate les innovations ultramontaines à la tendre éloquence d'un art né dans le giron de la poésie précieuse, intègre les grâces du chant orné à une rhétorique aussi élégante qu'affûtée – sur fonds de bergers éconduits, de "moutons et de chiens", *Ma bergère* offre un précis du persiflage.

Claudio Monteverdi**(1567-1643)**

Ardo avvampo
Lamento della ninfa
Altri canti di marte
Hor che'l ciel e la terra

Chez Monteverdi, l'introduction de la basse continue dans l'écriture du madrigal offre moins un soutien à la polyphonie vocale qu'une occasion pour repenser, de fond en comble, l'expression poétique. Le compositeur intègre cette colonne vertébrale afin que le texte ne dépende en rien du langage contrapuntique mais soit, en chaque phrase, chaque mot, chaque syllabe, le cœur battant de la partition. Remise en cause parallèle à celle de l'expression dramatique réalisée avec *l'Orfeo*. Remise en cause discrète mais sensible dès le V^e Livre de madrigaux (1606), omniprésente dans le VI^e (1614) et le VII^e (1619), radicale dans le VIII^e (1638). Le IX^e Livre étant une compilation posthume (1651), on peut voir dans le monumental VIII^e une somme et un testament – comme le sera, deux ans plus tard, la *Selva morale* dans le domaine religieux – ou le musicien, âgé de soixante et onze ans, découvre à la fois l'étendue de son art et des perspectives inédites.

Madrigali guerrieri e amorosi - le titre donne le ton. Monteverdi s'explique dans la préface : il a voulu élargir sa palette, opposer aux sentiments amoureux, tantôt tendres, tristes ou gais, la pleine variété des affects guerriers. Cette "lutte amoureuse" chère à la poésie italienne, déclinée depuis la conquête de l'être aimé jusqu'au corps à corps des amants, est d'emblée mise en

scène dans le premier madrigal du versant "amoureux", *Altri canti di marte* ("Qu'un autre chante Mars et ses troupes guerrières"). Le compositeur exploite pleinement sa palette, bascule de l'évocation des bruits de guerre à celle des "beaux yeux, arme à laquelle [...] céda mon âme désolée".

L'image est inversée dans *Hor che'l ciel e la terra*, chef d'œuvre absolu. Sur l'exemple de Pétrarque, Monteverdi convoque dans ce sonnet tous les raffinements de l'écriture pour peindre la paix de la nature et l'agitation amoureuse. Celle-ci est (littéralement !) portée à incandescence dans le fourmillement rythmique d'*Ardo avvampo* ("Je brûle, me consume et m'enflamme"), et génialement canalisée dans le *Lamento della ninfa*. Sur un texte de Rinuccini, Monteverdi fait de la mise en musique une *mise en perspective*. Décor planté par les voix d'hommes dans le trio introductif. Entrée de la nymphe abandonnée sur une "scène musicale" : axe horizontal (une basse obstinée de tétracorde descendant soutient sa plainte), axe vertical (l'opposition des voix d'hommes et de la Nymphe abandonnée), profondeur (les nuances du sentiment amoureux au premier plan, ses commentaires par le trio, en retrait). Ou comment combiner la richesse poétique du madrigal et l'espace du théâtre. Un tour de force digne, par l'économie de moyens et l'éloquente précision du trait, des plus grands peintres du *seicento*.



CHRISTOPHE ROUSSET

Claveciniste, chef d'orchestre, enseignant et chercheur, Christophe Rousset est l'un des interprètes de musique baroque les plus remarquables de sa génération. A la tête de l'ensemble Les Talens Lyriques depuis plus de dix ans, Christophe Rousset a su s'imposer sur la scène nationale et internationale avec un répertoire passionnant et inédit.

Formé par Huguette Dreyfus à la Schola Cantorum de Paris puis au Conservatoire Royal de La Haye dans la classe de clavecin de Bob Van Asperen, il reçoit en 1983 le Premier Prix au prestigieux Concours de clavecin de Bruges (décerné jusqu'alors qu'une seule fois à Scott Ross en 1971). Christophe Rousset commence sa carrière en tant que claveciniste et assistant musical avec Les Arts Florissants avec lesquels il participe à de nombreuses productions d'opéra : il fait ses débuts en tant que chef avec Les Arts Florissants lorsqu'il dirige *La fée Urgèle* à l'Opéra Comique en 1991. La même année il fonde son propre ensemble, Les Talens Lyriques, avec lequel il se consacre à la redécouverte du répertoire français et italien des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Dans le domaine lyrique, Christophe Rousset s'intéresse particulièrement à l'opéra napolitain et vénitien : de l'opéra seria (*Armida abbandonata* de Niccolò Jommelli et *Antigona* de Tommaso Traetta) à l'opéra buffa (*Il mercato di Malmantile* et *Il Matrimonio Segreto* de Domenico Cimarosa). Sa passion pour la découvertes d'œuvres inédites l'a amené à diriger *La Didone* de Francesco Cavalli et plus récemment *La Capricciosa Corretta* de Vicente Martín y Soler, dont il est l'auteur de l'édition critique. Christophe Rousset se consacre également à la redécouverte du répertoire lyrique français : Jean-Baptiste Lully (*Persée*, *Roland*), François-Joseph Gossec (*Toinon et Toinette*) et Henry Demarest (*Didon*, *Vénus et Adonis*) et J.J. Cassanéa de Mondonville (*Les Festes de Paphos*). Les chefs d'œuvres de G.F. Haendel (*Scipione*, *Rinaldo*, *Admeto*, *Tamerlano*, *Serse*, *Giulio Cesare*, *Alcina*) et de W.A. Mozart (*Mitridate*, *re di Ponto*) lui sont chers, son enregistrement de *Mitridate* avec Natalie Dessay et Cecilia Bartoli est désormais une référence (Decca, 1999). Parallèlement à ses engagements avec Les Talens Lyriques, Christophe Rousset se produit régulièrement en soliste et en formation de chambre. Il a également été invité à diriger d'autres ensembles parmi lesquels Il Seminario Musicale, le New York Collegium, The Orchestra of the Age of Enlightenment, the Drottningholm Baroque Orchestra et l'Accademia Monte Regalis à Turin. Après avoir été professeur de clavecin au Conservatoire National Supérieur de Paris jusqu'en 2001, Christophe Rousset concentre désormais son activité pédagogique à l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne. Au disque, ses intégrales pour clavecin de Rameau, Couperin, d'Anglebert et plus récemment Forqueray, ont été saluées par la critique internationale (Gramophone Award, Prix Caecilia, Cannes Classical Award...).

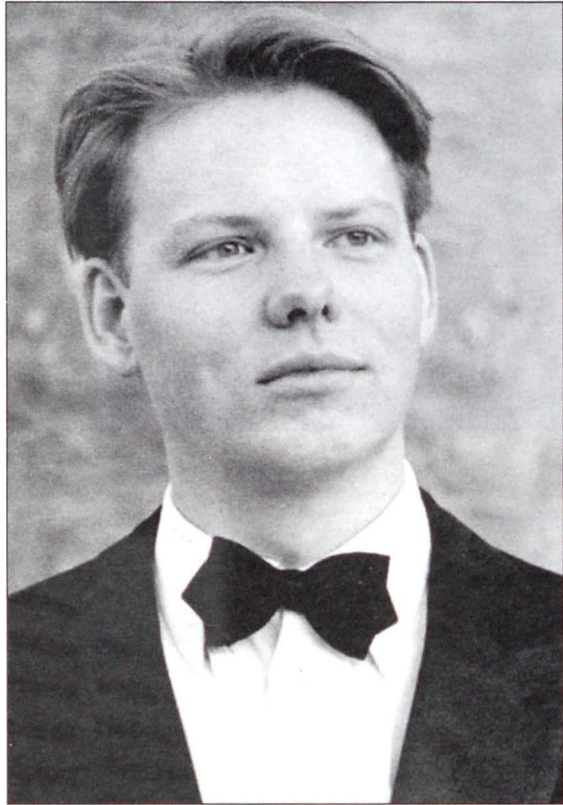
SALOMÉ HALLER - SOPRANO

Salomé Haller commence ses études de piano à Strasbourg, sa ville d'origine avant de découvrir, dès l'âge de treize ans, le plaisir du chant. Elle intègre en 1996 le CNSM de Paris où elle travaille avec Rachel Yakar puis avec Peggy Bouveret et obtient en juin 2000 son diplôme de chant avec les plus hautes distinctions.

Elle commence sa carrière avec le Parlement de Musique, Il Seminario Musicale, les Talens Lyriques, la Grande Ecurie et la Chambre du Roy, l'Orchestre National de Lille, l'ensemble 2e2m, Concerto Köln...

Sur scène, on a pu la voir dans *V'lan dans l'Oeil* de Hervé à l'Opéra Comique de Paris (directeur : Jean-Claude Pennerier), et au Staatsoper de Berlin sous la direction de René Jacobs notamment dans *Griselda* de Scarlatti et *Croesus* de Keiser. De nombreux enregistrements jalonnent son parcours ; en particulier, des cantates de Clérambault, le *Te Deum* de Charpentier (direction Martin Gester), *Didon et Enée* de Purcell (direction Hervé Niquet), *Croesus* de Keiser (direction René Jacobs), ou encore *Persée* de Lully (direction Christophe Rousset). Récemment, elle a chanté les *Sieben Frühe Lieder* de Berg à la Cité de la Musique sous la direction de Zolt Nagy, le rôle de Mrs Ford dans *Falstaff* de Salieri avec J.-Cl. Malgoire, des concerts Mozart et Haydn sous la direction de J.-J. Kantorow, le *Pierrot Lunaire* (Schönberg), *Les Nuits d'Été* (Berlioz), *Les Poèmes pour Mi* (Messiaen) et *L'Enfance du Christ* (Berlioz), le rôle d'Arsace dans *Rosmira Fedele* de Vivaldi à l'Opéra de Nice ; parmi ses projets, citons, le rôle titre d'*Agrippina* à l'Opéra de Rennes avec J.-Cl. Malgoire, la *Passion selon Saint Matthieu* sous la direction de Marcus Creed, *Roland* de Lully à l'Opéra de Lausanne, *Le Fou* de Landowski au Théâtre du Châtelet... Salomé Haller a été nommée "révélation de l'année" aux Victoires de la Musique 2003.





JEAN-BAPTISTE DUMORA

Soliste dès l'âge de douze ans au sein d'un chœur d'enfants, Jean-Baptiste Dumora poursuit sa formation au Conservatoire national de région de Lyon puis au Conservatoire national supérieur de musique de cette même ville, parallèlement à une licence de musicologie.

En 1991, il entre à l'Opéra National de Lyon où il passe trois ans à l'Atelier Lyrique avant d'intégrer la troupe jusqu'en 1998. Il y travaille avec José Van Dam, François Le Roux, Andreas Schmidt, Anthony Rolfe-Johnson, Howard Crook...

Récemment, il collabore avec l'Arcal et Christian Gangneron pour Guglielmo dans *Così fan tutte*, Castor dans *Castor et Pollux* de J.-P. Rameau ou encore l'ami dans *Le Pauvre Matelot* de D. Milhaud.

En 2002, il se rend à Okayama au Japon pour le rôle-titre de *l'Orfeo* de Monteverdi avec des musiciens du Bach Collegium Japan. Il se produit régulièrement avec des ensembles spécialisés tel que l'ensemble XVIII-21. Il a enregistré un disque de musique sud-américaine suivi d'une tournée au Brésil et en Bolivie. Il a souvent interprété les Requiem de Mozart, Fauré, Duruflé et Brahms ainsi que *l'Enfance du Christ* de Berlioz ou encore la *Missa di Gloria* de Puccini. Jean-Baptiste Dumora mène parallèlement une carrière de récitaliste.

GEMMA COMA-ALABERT

Née à Gérone (Espagne) en 1976, Gemma Coma-Alabert y commence ses études musicales (piano, écriture et violoncelle). Elle étudie ensuite le chant au Conservatoire national de région de Perpignan, puis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où elle obtient un premier prix de chant en 2001.

Elle a chanté dans *Manon* (Rosette) de Massenet, *L'Enfant et les sortilèges* (Mère, Tasse chinoise, Libellule) avec Didier Puntos, *Les Noces de Figaro* (Chérubin), la *Pastorale de Noël de Charpentier* (un ange, une bergère) avec Christophe Rousset au Théâtre des Champs-Élysées. En 2002, elle se produit au Festival d'Aix-en-Provence.

Elle chante également en oratorio (*Passion selon Saint Matthieu* de Bach, *Stabat Mater* de Rossini, etc.) avec des chefs tels que Jean-Claude Malgoire, Daniel Tosi ou Eduardo Mata.

En résidence à l'Opéra Studio de Lyon, elle y chante en 2001-2002, outre *Fidalma* dans *Le Mariage secret de Cimarosa* et *Serpilla* dans *Il Giocatore* de Cherubini.



VALÉRIE GABAIL

Après des études consacrées au jazz et à la comédie musicale, Valérie Gabail poursuit sa formation à Paris avec Anne-Marie Rodde, puis à New-York avec Lorraine Nubar, participant également à de nombreuses master-classes de musique ancienne, notamment à l'abbaye de Royaumont.

Rapidement engagée dans les principales formations baroques actuelles, elle interprète les rôles de Mérope (*Persée* de Lully) au Festival d'Ambronay, *Blonde* (*l'Enlèvement au Sérail*), ainsi que *Drusilla*, puis *Poppée* avec Marc Minkowski à Grenoble et à Paris.

On a pu l'entendre dernièrement à l'Opéra de Montpellier dans *la Didone* de Cavalli, avec Christophe Rousset, et pour ses débuts à l'Opéra Garnier dans *Platée* de Rameau, sous la baguette de Marc Minkowski, ainsi qu'en Espagne dans *Fairy Queen* de Purcell sous la direction de Christophe Rousset.

Son activité discographique comprend plusieurs collaborations avec Archiv Production (*Armide* de Gluck...), *Virgin Veritas* (*les Pèlerins au Sépulcre* de J.A. Hasse), *K617* (*les Quatre Saisons* de J.B. de Boismortier), *Zig Zag Territoires* (*une Soirée chez les Jacquin*, Mozart), *Harmonia Mundi* (*le Requiem de Cimarosa*).



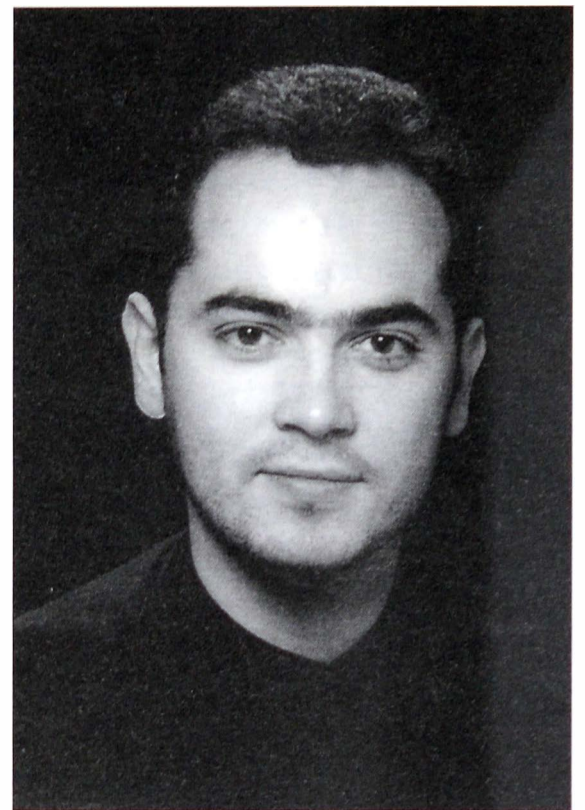


JEAN-FRANÇOIS NOVELLI

Titulaire d'une Maîtrise de Musicologie en Sorbonne, lauréat du concours général et Premier Prix de flûte à bec, Jean-François Novelli se tourne vers le chant. Il obtient son diplôme du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris après avoir reçu les enseignements d'A.M. Bondi, Rachel Yakar et Christiane Patard et est immédiatement admis en 3^{ème} Cycle. Passionné par la musique baroque, il remporte le 1^{er} prix du Concours Sinfonia avec Patricia Petibon et l'Ensemble Amarillis. Il participe à de nombreuses productions telles Carmen de Bizet (Remendado), Traviata de Verdi (Gastone), Lo Speciale de Haydn (Mengone), etc... Il enregistre notamment "Armida abbandonata" de Jommelli, des Motets de Danielis et des Motets de Leo sous la direction de Christophe Rousset, les "Litanies à la Vierge" de Charpentier ainsi que le "Triomphe d'Iris" de Clairembault avec Hervé Niquet. Pour l'année 2003, outre sa participation dans les grands festivals dédiés à la musique baroque, il développe son activité de récitaliste, lieder et mélodies avec Corinne Drousse ou Arthur Schoonderwoerd.

JOÃO FERNANDES

Né au Zaïre en décembre 1973, élève de Rudolf Piernay et ayant juste fini le cours d'Opéra de la Guildhall School of Music & Drama à Londres, João a déjà travaillé avec maints chefs d'orchestre tels que Sir Colin Davis, William Christie ou Christophe Rousset. À l'Opéra, il a interprété Der Sprecher (Festival Yehudi Menuhin), Il Re (Early Opera Company), Gremin (Scottish Opera), Satyre et Apollon, Le Muphti (English Bach Festival), Seneca, Adonis, Cold Genius, Achilla (Early Opera Company), Apollon et Tytie (Festival de Cheltenham), Créon, Il Commendatore (Opera Holland Park), Don Alfonso, Remigio, Kaspar (New Youth Opera), Gremin (Aberdeen Festival), Don Quijote, Le Roi René, Maestro Spinelloccio ou The Mother (Weill; The Seven Deadly Sins). Ses engagements jusqu'en 2005 incluent Élie et la Quatorzième de Shostakovich avec Bath Philharmonia, Bellone et doublure de Don Alvar à Garnier, et Pluton (La Descente d'Orphée aux Enfers) et Un Guerrier (Les Arts Florissants) avec William Christie & Les Arts Florissants, ainsi que "Ich habe genug" au Châtelet, le Requiem de Mozart, Achior (La Betulia Liberata) aux Champs-Élysées avec Christophe Rousset & Les Talens Lyriques et un récital à Moscou sur invitation d'Elena Obraztsova.



ARNAUD MARZORATI

Arnaud Marzorati débute le chant au sein de la maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles auprès de James Bowman, Noël Lee, Martin Isepp et Senas Jurinac.

Il obtient par la suite un Premier Prix de chant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Son répertoire s'étend aux rôles classiques et romantiques : il est Figaro dans Il Barbiere di Siviglia de Rossini au Festival de Saint-Céré puis à l'atelier de l'Opéra de Lyon, Papageno dans Die Zauberflöte à l'Opéra d'Avignon, Malatesta dans Don Pasquale de Donizetti à l'Opéra de Rennes, Masetto dans Don Giovanni à l'Opéra d'Avignon, Marullo dans Rigoletto. Il enregistre des cantates de Boismortier et Dornel, des opéras de Lully et de Delalande avec les ensembles Les Fêtes Vénitiennes et la Simphonie du Marais, des Grand Motets Versaillais de Desmarest et des motets de Couperin avec Les Arts Florissants, une création d'Isabelle Aboulker, l'Homme qui titubait dans la guerre, avec l'Orchestre de Picardie sous la direction d'Edmond Colomer. Membre de la troupe de l'Opéra Studio de l'Opéra de Lyon, il chante Pathelin dans La Farce de Maître Pathelin de H. Barraud et Robinson dans Il Matrimonio segreto de Cimarosa.

Marc-Antoine Charpentier
(1643-1704)

Actéon H 481.

DISTRIBUTION ACTÉON :

Actéon : Robert Getchell

Diane : Salomé Haller

Daphné / Arthébuse : valérie Gabail

Junon / Hyale : Gemma Coma-Alabert

2 chasseurs : Jean-François Novelli et Arnaud Marzorati

"Pourquoi toujours des bergers ? On ne voit que cela partout" s'indigne Monsieur Jourdain. A quoi son maître à danser répond, le plus simplement du monde "Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que pour la vraisemblance on donne dans la bergerie [...]. Il n'est guère naturel que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions." Le maître à danser ne pense qu'aux airs de cour et aux pastorales qui auraient pu nourrir les prétentions mondaines du *Bourgeois gentilhomme*. Sans quoi, il aurait présenté, pour autre forme de "vraisemblance", les figures mythologiques et historiques qui triomphaient alors sur la scène de l'Académie royale de musique, dans la tragédie lulliste.

Ecarté par Lully de l'Académie royale, Charpentier a longtemps dû, comme Monsieur Jourdain, se contenter des pastorales. Formes assez brèves (jamais plus d'une heure), pensées pour des effectifs assez modestes, dont l'intrigue n'a d'autre ambition que séduire. Pour distraire les dévotions et les réceptions de Mademoiselle de Guise, ou les représentations de la Comédie française, il met ainsi en musique deux "pastorales sur la naissance du Seigneur", *Les Arts florissants* une *Eglogue des bergers*, une *Dispute de bergers*, *La Couronne de fleurs*, et quelques autres divertissements.

S'il s'inscrit, par son intrigue, empruntée aux *Métamorphoses* d'Ovide, son cadre ("la scène est dans la vallée de Gargaphie"), son échelle (six scènes précédées par une ouverture) et son effectif (une petite dizaine de chanteurs, deux flûtes à bec, deux dessus de viole ou de violon, basse continue, soit l'ensemble des musiciens alors

employés par Mademoiselle), dans la lignée des pastorales ornant les festivités de l'hôtel parisien des Guise, *Actéon* (1684) regarde plus loin que toutes les autres, dans la direction de cette Médée que Charpentier fera représenter à l'Académie royale cinq ans après la mort de Lully. Une répétition générale, en quelque sorte, où le compositeur s'affranchit des conventions de la pastorale pour creuser le drame dans une forme miniaturisée.

Comme Purcell, quelques années plus tard, dans *Didon et Enée* (est-ce un hasard si l'on trouve, au centre de *Didon*, une allusion au sort tragique d'Actéon ?), Charpentier invente une couleur pour faire d'emblée contraster chaque scène avec la précédente (hors de question de perdre du temps dans un tel format !), cultive des changements d'affects incessants (la métamorphose d'Actéon et le chœur final, glissant toujours de la colère à la désolation, sont des morceaux de bravoure) et concentre les lieux communs de la tragédie lyrique (danses chantées, sommeil...). Il sait aussi détourner ces lieux communs pour leur insuffler un poids dramatique inédit : dans l'ouverture, Charpentier, visionnaire, s'éloigne progressivement du prototype lulliste pour esquisser un résumé du drame ; la plainte de la scène 4 s'éteint sur un superbe effet, quand les instruments relaient le récit d'Actéon - devenant cerf, il perd sa voix.

Chez Madame de Guise, Charpentier prêtait sa voix de haute-contre au chasseur infortuné. L'œuvre a sans doute été reprise peu de temps après sa création, sans le compositeur dans le rôle-titre : dans les *Meslanges*, un petit motet suit la copie d'*Actéon*, puis une version modifiée (H 481a), dans laquelle Actéon n'est plus incarné par une haute-contre mais par un bas dessus.



*Au détour des Jardins Biouvès,
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

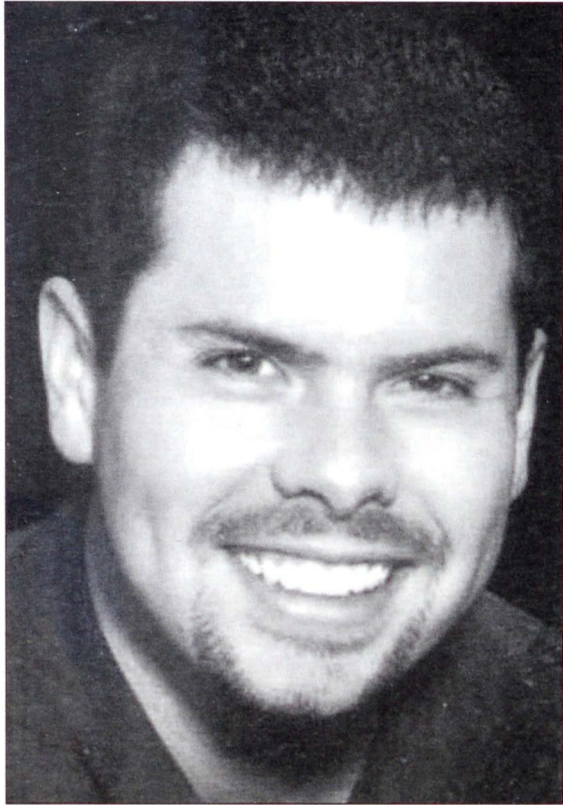
3, RUE PARTOUNEAUX

06500 MENTON - FRANCE

TÉL. (+33) (0)4 93 28 75 75 - FAX (+33) (0)4 93 35 62 32

web : ambassadeurs-menton.com

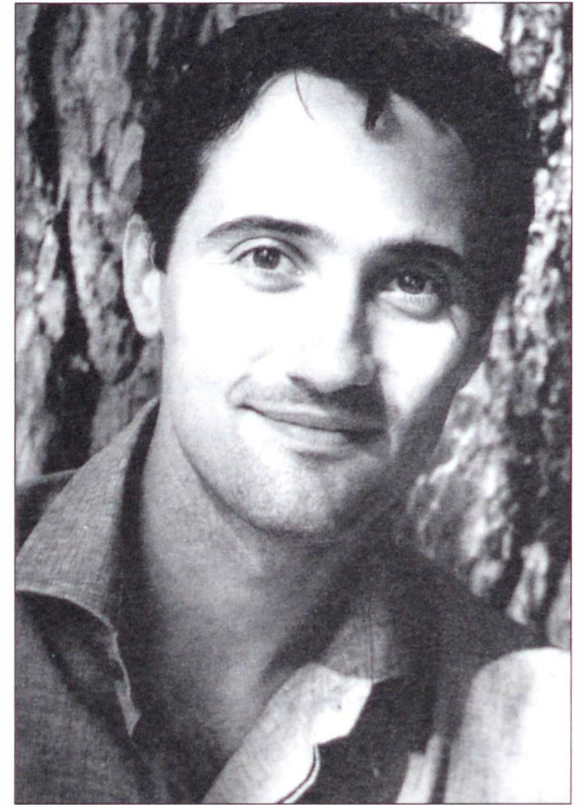
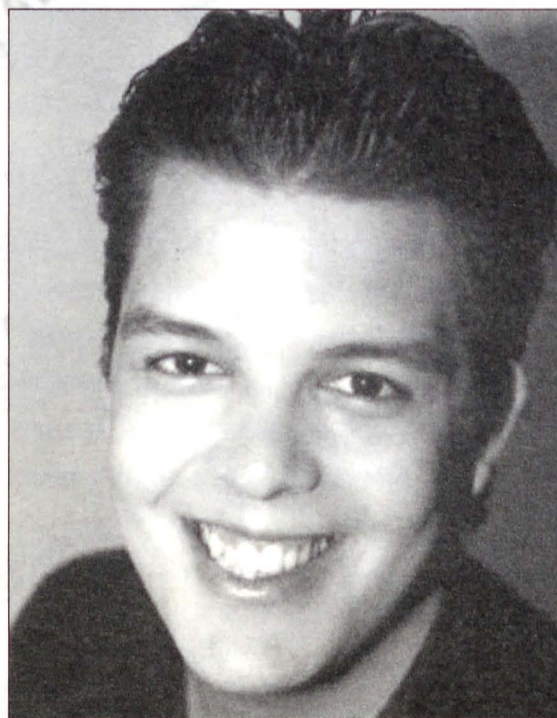
e-mail : info@ambassadeurs-menton.com

CHRISTOPHE ROUSSET - DIRECTION**ROBERT GETCHELL**

Né aux Etats-Unis où il commence ses études musicales, Robert Getchell poursuit ses études à la maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, puis aux Pays-Bas auprès de Margreet Honig au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam. Il poursuit sa formation en musique ancienne avec le ténor Howard Crook. Robert Getchell se produit en soliste au sein d'ensembles comme Les Talens Lyriques, Concerto Koln, Le Parlement de Musique, etc... Sur la scène baroque, il a chanté comme soliste dans l'opéra Roland de Lully dirigé par René Jacobs au Théâtre des Champs-Élysées, Persee de Lully, The Fairy Queen de Purcell dirigé par Christophe Rousset, et en février 2003, il a fait ses débuts américains dans l'opéra Hippolyte & Aricie de Rameau (Hippolyte).

EMILIANO GONZALEZ-TORO

Né à Genève de parents chiliens, il étudie le piano et le chant au conservatoire de Genève, puis au conservatoire de Lausanne, il a achevé en 2000 sa formation de hautboïste obtenant un prix de virtuosité avec félicitations du jury. En 1998 et 1999 il obtient la bourse de la fondation Ernst Göhner (Migros) et se perfectionne auprès d'Anthony Rolfe-Johnson à Londres. Depuis octobre 2001 il travaille avec le ténor espagnol Ruben Amoretti. A l'ensemble vocal de Lausanne sous la direction de Michel Corboz, il interprète comme soliste : le Requiem de Mozart, les Messes de Haydn, le Messie de Haendel (version Mozart), la Messe en sol de Bach ainsi que diverses œuvres d'oratorio. En 2001, il était à Genève dans Didon et Enée de Purcell dirigé par Hervé Niquet où il interprétait le Marin. Sa collaboration avec Le Concert Spirituel et Hervé Niquet s'est poursuivie par une participation à l'enregistrement de Daphnis et Chloé de J.B Boismortier ainsi qu'à une série de concerts intitulés "Requiem pour un Prince" (Charpentier, Bouteiller et Léo). Actuellement avec les Talens Lyriques dirigés par Christophe Rousset, il interprète Valerio dans La Capricciosa corretta de Martin y Soler. Avec M. Minkowski il a joué le rôle de "Nathanaël" dans Les contes d'Hoffmann (de Jacques Offenbach) en février et mars 2003 à l'Opéra de Lausanne.

**PIERRE EVREUX**

Après des études de lettres classiques et de philosophie, Pierre Evreux choisit de se consacrer au chant. En 1993, il est admis au conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et y suit le cursus d'Art Lyrique dans la classe de Margareet Honig. Son intérêt pour la musique baroque l'amène à se produire régulièrement, sur scène comme en concert, avec nombre de formations telles que le Collegium Vocal de Gand ou La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire) ou encore Le Concert Spirituel (H. Niquet), avec lequel il a participé à trois enregistrements consacrés à Charpentier (Te Deum, Messe de M. Maury, Leçons de Ténèbres). Pour la saison 2003-2004, Pierre Evreux rejoint la troupe de l'Opéra de Detmold (Allemagne).

MESSE DU FESTIVAL

SOPRANOS

SALOMÉ HALLER
VALÉRIE GABAIL

MEZZO-SOPRANO

GEMMA COMA-ALABERT

HAUTE-CONTRE

ROBERT GETCHELL
EMILIANO GONZALEZ-TORO

TÉNORS

JEAN-FRANÇOIS NOVELLI
PIERRE EVREUX

BASSES

JOÃO FERNANDES
JEAN-BAPTISTE DUMORA
ARNAUD MARZORATI

VIOLONS

STÉFANO MONTANARI
GILONE GAUBERT-JACQUES

BASSE DE VIOLON

ATSUSHI SAKAI

CONTREBASSE

DAMIEN GUFFROY

ORGUE, CLAVECIN & DIRECTION

CHRISTOPHE ROUSSET

**Marc-Antoine Charpentier
(1643-1704)**

Messe H 1 [ca. 1670-1671]

S'il a marqué toute son œuvre et orienté sa carrière, le séjour romain du jeune Marc-Antoine Charpentier est, aujourd'hui encore, mal connu. Son financement et ses circonstances restent un mystère, ainsi que ses dates précises et ses motivations - le "voyage en Italie" était alors chose très rare pour les musiciens français, quand leurs collègues allemands et les peintres français y voyaient une étape, sinon obligée, du moins précieuse dans leur formation. Même ce que l'on tenait pour fondamental et certain, à savoir les années d'étude après de Carissimi, prête aujourd'hui à caution. Il est seulement assuré que le séjour fut long, et qu'à son retour (fin des années 1660), le musicien formé au soleil de Rome fut accueilli par Mademoiselle de Guise dans son fastueux hôtel parisien de la rue de Chaume (actuellement rue des Archives). Il ne quittera ce cénacle italianisant qu'à la mort de Mademoiselle, en 1688.

Quand il compose la *Messe H 1* (1670 ou 1671), sans doute la première de ses onze messes, le musicien est donc un hôte des Guise. Un hôte, et non pas un employé, la nuance est utile : Charpentier ne consacre pas toute son activité à l'illustre famille - sa fructueuse collaboration avec Molière, à la Comédie française, commencera dès 1672. Rien n'assure donc que cette messe ait été, comme la *Messe H 2* (composée en 1671, pour la série de deuils qui frappèrent alors les Guise), destinée à l'usage de Mademoiselle. Par ailleurs, l'effectif des musiciens au service de Mademoiselle est beaucoup moins étoffé au début des années 1670 qu'à la fin : si la *Messe H 1* a été donnée pour les Guise, ce n'était pas rue de Chaume, dans la chambre aménagée, en chapelle, mais dans une paroisse, avec un renfort de musiciens extérieurs.

Aucun titre en tête du manuscrit, aucun nom d'interprète, pas de motet pour l'élévation (seulement l'indispensable *Domine salvum fac regem* conclusif) ni de précision de la main de Charpentier, pas plus de mention dans la presse : il faut, pour aller plus avant, considérer la place de la partition au sein des *Meslanges*, cet ensemble prestigieux de vingt-huit volumes, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale, dans lequel Charpentier a consigné l'essentiel de son œuvre.

La *Messe H 1* apparaît dans le tome XIV, à la suite d'une série de psaumes pour les vêpres. Les cahiers qui

composent ces tomes ont été numérotés par Charpentier en deux séries, la première en chiffres arabes (tomes I à XIII), l'autre, qui s'ouvre précisément avec le tome XIV, en chiffres romains. Si, comme le propose Patricia Ranum, cette double numérotation distinguait initialement les pièces composées pour les Guise (chiffres arabes) des autres, alors la *Messe H 1* était destinée à une paroisse parisienne, tout comme les psaumes, qui d'ailleurs s'apparentent à la messe par leur effectif - un ou deux dessus et trois voix d'hommes, soutenus par deux violons et la basse continue. A l'inverse, la *Messe pour les trépassés H 2* est bien conservée dans le premier tome des *Meslanges*, dans la série arabe.

Impossible de savoir précisément où a été créée la *Messe H 1*. On peut néanmoins écarter un certain nombre de paroisses : son effectif à l'italienne, mêlant un trio instrumental à la polyphonie vocale, tout comme la division des quatre parties vocales en double chœur dans le *Hosanna*, s'écarte de l'usage français, qui préférerait pour la messe le strict plain chant ou une polyphonie post-renaissante soutenue par la seule basse continue (avec onze messes, Charpentier fait figure d'exception dans un Grand Siècle, qui préfère, selon l'exemple donné par Versailles, le grand motet à la messe). L'italianisme est également sensible dans l'écriture. Dans les chromatismes et les dissonances audacieuses sur *Passus et sepultus* est, bien sûr, mais aussi dans l'abondance des figuralismes, aussi simples qu'efficaces, qui "mettent en images" le texte sacré. Et ce dès le thème éloquent du *Kyrie*, qui oppose l'accablement du pêcheur (descente de quarte) et la prière de son salut (deux traits ascendants jouent sur les tensions chromatiques).

Ces références à la rhétorique religieuse cultivée outre-mont, notamment par Carissimi, sur l'impulsion de la contre-réforme, signalent probablement l'une des paroisses italianisantes de la capitale. Peut-être déjà les Jésuites de la rue Saint Antoine, pour lesquels Charpentier travaillera étroitement par la suite (Patricia Ranum vient d'ailleurs de suggérer que la *Messe H 3* était une commande de la Compagnie, pour les cérémonies honorant la canonisation de saint François de Borgia, en janvier 1672), et avec lesquels la famille des Guise était liée. Peut-être les Théatins, peut être Saint-André des Arts, peut être... Dans cette décennie où Lully instaurait le "goût français" comme norme et façonnait, dans la tragédie lyrique, sa forme la plus élevée, la musique italienne était pourtant omniprésente à Paris.



QUATUOR KELLER

Fondé en 1987 à l'Ecole supérieure de musique Liszt à Budapest, le quatuor Keller a su s'imposer sur la scène internationale dès 1990 en remportant, la même année, tous les prix réguliers et exceptionnels à la fois au Concours d'Evian et au Concours Borciani.

Si chacun des membres a achevé ses propres études de soliste, c'est au quatuor à cordes que tous avaient d'emblée accordé la priorité la plus absolue. Les jeunes musiciens ont bénéficié de l'enseignement de pas moins de trois des plus célèbres professeurs du Conservatoire Liszt qui, jusqu'à aujourd'hui, sont restés leurs mentors : Sandór Devich, András Mihály et György Kurtág. Ce dernier a également créé des œuvres pour le quatuor, notamment son dernier quatuor pour cordes composé en coopération avec son fils, une oeuvre dont le quatuor Keller a présenté la version définitive en mai 2002 au public de Vienne.

Le Quatuor Keller se distingue en particulier par sa curiosité, qui est l'occasion de rencontres musicales avec des musiciens et compositeurs de toute orientation et génère de nouvelles formes programmatiques. Le groupement inhabituel des œuvres aux programmes de ce quatuor donne à ses concerts une qualité dramaturgique tout à fait exceptionnelle. Comme exemple devenu célèbre, on peut citer le programme dit Bach/Kurtág qui entrelace dans des parties de "L'Art de la Fugue" de Bach avec des œuvres de György Kurtág.

Par ailleurs, le Quatuor Keller se charge de plus en plus souvent de la conception de week-ends consacrés à la musique de chambre ou de petits festivals dont il conçoit les programmes et auxquels il invite d'autres musiciens. Ainsi, le Quatuor

Keller compte parmi les partenaires réguliers de Boris Pergamenschikov, Miklós Perényi, Chen Halevi, Alexej Lubimov ou Ewa Kupiec, pour n'en citer que quelques uns. La recherche de nouvelles voies et de nouveaux liens entre l'ancien et le nouveau a donné naissance, en coopération avec Jörg Widmann, à une merveilleuse idée : pour accompagner "Les Sept Dernières Paroles de Notre Sauveur sur la croix" de Josef Haydn, Jörg Widmann composera sept petits morceaux pour le Quatuor Keller que celui-ci jouera en guise de commentaires insérés entre les différents mouvements de l'oeuvre de Haydn. Ce sont le Festival de Musique de Hitzacker et les 'Berliner Festwochen' qui ont passé commande commune de ces compositions. La première aura lieu en août 2003 à Hitzacker et sera suivie d'un second concert en septembre 2003 à Berlin. Ces concerts rassembleront le Quatuor Keller et Jörg Widmann en une formation de quintette avec clarinette.

La coopération avec le label Erato avait donné naissance à un enregistrement de l'intégrale des quatuors de Bartók qui avait fait sensation. Depuis de nombreuses années, le quatuor Keller entretient d'étroites relations avec le label ECM sous lequel il a enregistré "L'Art de la Fugue" de Bach et l'intégrale des œuvres pour quatuor de Kurtág. En mars 2002, a été publié un CD avec tous les duos de Bartók joués par les deux violonistes du Quatuor Keller. Sur son dernier CD, le quatuor a enregistré le quintette pour piano de Schnittke (avec A. Lubimov au piano) et le dernier quatuor pour cordes de Chostakovitch annoncé pour le printemps 2003.

ANDRÁS KELLER - VIOLON

ZOLTÁN GÁL - ALTO

JÁNOS PILZ - VIOLON

PÉTER SOMODARI - VIOLONCELLE

Henri Purcell
(1659-1695)

Fantaisies pour violes

Fantasia IV in 4 Parts (19 juin 1680)

Fantasia V in 4 Parts (22 juin 1680)

Fantasia VI in 4 Parts (23 juin 1680)

Fantasia VII in 4 Parts (30 juin 1680)

Confier aux violons d'un quatuor ces *Fantaisies* : une hérésie, un abus de pouvoir ? Pas si vite ! Certes, Purcell voit assurément un hommage aux fantaisies pour violes qui ont fait la gloire des polyphonistes anglais depuis la seconde moitié du siècle précédent, de Byrd à Lawes en passant par Gibbons, Jenkins ou Locke... Mais la production éditée des fantaisies pour violes s'est tarie depuis quelques années quand le jeune homme (il a vingt ans) s'y essaie. En outre, l'édition du *Little Consort of Three Parts* de Locke propose déjà, en 1656, de choisir entre violes et violons, et les faveurs francophiles de Charles II (au pouvoir à partir de la restauration de 1660) ont grandement participé à l'assaut du "new-fangled violin" venu de France et d'Italie. Charles II modèle même sur les Vingt-quatre violons du Roi Soleil un ensemble similaire, et Purcell est nommé "compositeur ordinaire des violons de la Chapelle royale" à la suite de Locke, en 1677.

Trois ans plus tard, à quel effectif destine-t-il ses *Fantaisies* ? Conservé au British Museum, le manuscrit, ne nous renseigne pas : on lit *Fantasia I (II, III...)* à côté de la date de composition (entre le 10 juin et le 31 août 1680 pour les fantaisies à quatre). *Fantaisies pour violes* n'est qu'un titre d'usage, sans doute apparu assez tard. L'examen de l'écriture instrumentale ne nous aide pas davantage. Enfin, comme si l'ambiguïté n'était pas suffisante, on trouve dans ce manuscrit, quelques pages plus loin, des

sonates en trio pour violons et basse continue de Purcell, dont le style n'est pas si éloigné que cela des *Fantaisies*...

Alors, ont-elles été *pensées* pour un consort de violes, prestigieux et désuet (rien ne vaut la nostalgie...) ? Pour un divertissement de chambre donné par les violons de la cour ou de nobles amateurs londoniens ? Pour un ensemble mixte unissant instruments à frettes et à quatre cordes ? Rien ne permet de trancher, d'autant que chacune de ces options a été illustrée au disque, de façon convaincante. Et si la question n'en était pas une, s'il s'agissait seulement d'un hommage, sans préoccupation instrumentale, à l'âge d'or du contrepont ? Plus, précisément, d'un chef-d'œuvre au sens premier : la démonstration du savoir-faire que livre l'étudiant Purcell, dans une forme imposée, au terme de son apprentissage ?

Le plus impressionnant reste en tout cas que, dans ce cadre polyphonique appartenant déjà au passé, la personnalité du musicien transparait à travers l'invention et la modernité de chaque tournure harmonique, de chaque respiration, de chaque couleur, de chaque envolée mélancolique. Écriture à trois, quatre, cinq, six et sept voix, augmentation ou diminution, chromatismes ardues et fausses relations saisissantes, *In Nomine* en cantus firmus : toutes les défis "académiques" du contrepont sont réunis, jusqu'au cas extrême de la *Fantaisie sur une note*. Purcell s'en joue avec une telle aisance qu'il peut nous livrer ses pensées les plus secrètes. Un chef-d'œuvre, c'est bien cela.

Claude Debussy
(1862-1918)

Quatuor à cordes op. 10

Animé et très décidé

Assez vif et bien rythmé

Andantino – doucement expressif

Très modéré – très animé

Quand la maison Durand offre à Debussy deux cent cinquante francs pour publier un quatuor, le musicien, qui fulmine contre "ces barbares de la place de la Madeleine", lui prévoit une suite ; la page de titre précise ainsi *Premier quatuor à cordes, Opus 10*. Car Debussy voulait initialement dédier l'*Opus 10* à Ernest Chausson. Une très forte amitié liait les deux compositeurs, qui avaient fait connaissance le 8 avril 1893, lors d'un concert de la Société nationale de musique où *La Damselle élue* côtoyait *Le Poème de l'amour et de la mer* ; dans l'admirable biographie de Debussy qui vient de paraître chez Fayard, le regretté François Lesure consacre même un chapitre à l'"année Chausson". Debussy, dans ses lettres, manifeste une affection parfois démonstrative ; en juin, il visite plusieurs

fois son ami dans la demeure familiale de Luzancy ; on fait de nombreuses photographies, on joue au ballon, on se promène en barque sur la Marne, et l'on déchiffre beaucoup de musique, notamment Wagner (bien sûr) et Moussorgski, pendant des "soirées entières".

Le 15 août, Debussy met un point final à son *Quatuor*, non sans mal - il a dû reprendre le dernier mouvement trois fois, sans jamais atteindre le résultat escompté. Aussitôt après, il se concentre sur un opéra d'après le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, dont il vient d'assister à l'unique représentation, aux Bouffes parisiens. Le 29 décembre, à la première audition du *Quatuor* (de nouveau à la Société nationale), Chausson émet de profondes réserves. Impossible de lui dédier la partition ; Debussy offre l'*Opus 10* à ses

L'actualité
des festivals
de musique
2003

www.francefestivals.com

France Festivals.com

FRANCE

FESTIVALS

Fédération française
des festivals internationaux
de musique
Tél. : 02 33 26 37 62

AGF

Ministère de la Culture
et de la Communication

fnac.com

Classica

France
musiques

ANDRÁS KELLER - VIOLON

ZOLTÁN GÁL - ALTO

JÁNOS PILZ - VIOLON

PÉTER SOMODARI - VIOLONCELLE

Claude Debussy

(1862-1918)

Quatuor à cordes op. 10

Animé et très décidé

Assez vif et bien rythmé

Andantino – doucement expressif

Très modéré – très animé

créateurs, les musiciens du Quatuor Ysayë, et promet à son ami d'en "faire un autre, qui sera pour vous et sérieusement pour vous, et j'essaierai d'anoblir mes formes" (lettre du cinq février). Il y travaille bientôt (quand l'*Opus 10* est joué à Bruxelles, Oscar Maus rapporte que "le troisième mouvement est achevé"), mais le *Deuxième quatuor* ne sera jamais mené à terme.

On ne peut que conjecturer sur le détail des réserves de Chausson. A-t-il reproché à Debussy d'avoir inscrit ses pas dans ceux de César Franck en utilisant la forme cyclique ? Impossible : faire ainsi acte d'allégeance envers César Franck, décédé en 1890 mais encore bien vivant parmi tous ses farouches disciples (à commencer par Vincent d'Indy), est tout naturel, et particulièrement dans la Société nationale dont Franck fut l'un des fondateurs, où l'on a créé trois ans plus tôt son unique *Quatuor*, et l'année suivante celui de d'Indy. Ce 29 décembre 1893, des reprises du *Quatuor* de d'Indy et de la *Sonate pour violon et piano* de Franck encadrent d'ailleurs la création de Debussy. Par ailleurs, le principe cyclique est parfaitement *intégré* au déroulement des quatre mouvements, et, si quelques frankismes littéraux se trahissent dans les derniers, le geste de Debussy, tout romantique qu'il soit encore, obtient une concision qui garde les métamorphoses du thème d'une emphase frivole. Chausson a-t-il été dérouté par le "ruissellement harmonique" regretté, à Bruxelles, par Gevaert ? Si Debussy se livre à de nombreuses audaces modales, s'il emprunte tantôt à Massenet (les suaves dernières

mesures de l'*Andantino* tiennent presque de l'hommage), à Wagner ou aux Russes, c'est avec une habileté telle qu'apparaît un langage aussi profondément personnel que cohérent. Chausson y voit-il, comme certains critiques parisiens, "une nouvelle manifestation d'amorphisme universel" ?

Cette condamnation, préjugée, fustige l'impressionnisme dans une partition qui ne lui doit rien ; certes, Debussy travaillait conjointement au *Quatuor* et au *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mais, dès les accents mâles du *Animé et très décidé*, le contraste et l'âcre densité des couleurs sont beaucoup moins impressionnistes que fauves ; Magnard ne s'y trompe pas : "c'est barbare, informe, mais d'une sauvagerie de rythmes, d'une truculence d'harmonies admirables".

Chausson juge-t-il vains les jeux de timbres inventés par Debussy, des soieries tissées "avec sourdine" par les archets de l'*Andantino* à la forêt de pizzicatos virtuoses du *Scherzo* (Debussy se souvient sans doute du gamelan javanais dont il a eu la révélation à l'Exposition universelle de 1889) ? Le prodigieux orchestrateur du *Roi Arthus* devait, au contraire, les admirer par-dessus tout. Est-ce, enfin, la concentration de toutes ces inventions en une œuvre que Chausson reproche à Debussy, ce geste encore juvénile et fervent, qui semble vouloir embrasser le monde tout entier ? Nous ne le saurons jamais ; ses reproches peuvent être de tous les ordres, tant la diversité d'inspiration du *Quatuor* est grande. Peut-être aussi Chausson a-t-il été, simplement, stupéfait en découvrant le vrai visage de son ami, éclatant, dans la première œuvre où s'impose sa maturité artistique.

ENTRACTE

Franz Schubert

(1797-1828)

Quatuor à cordes D 810 " La Jeune Fille et la Mort "

Allegro

Andante con moto

Scherzo – allegro molto

Presto

Fin mars 1824, Schubert confie à son ami Kupelwieser : "Je me sens être l'homme le plus malheureux et le plus infortuné au monde. Imagine un homme qui ne sera jamais plus en bonne santé, et qui de désespoir rend les choses pires au lieu de meilleures [...]. Chaque soir en me couchant, j'espère ne jamais me réveiller, et chaque matin ne m'apporte que le souvenir de la douleur de la veille". Le printemps 1824 n'est pour Schubert qu'un imbroglio de difficultés affectives, et l'on devine dans ces propos une référence à la maladie vénérienne qui achève d'affaiblir une santé depuis toujours fragile. Mais la douleur n'a jamais

arrêté Schubert, et quand il écrit ces mots, il vient d'enchaîner trois chefs-d'œuvre de sa musique de chambre : l'*Octuor D 803* (composé en février), le *Quatuor "Rosamunde" D 804* (créé le 14 mars) et le *Quatuor "La Jeune Fille et la Mort" D 810*. Trois partitions qui ont en commun d'être nettement plus longues que tout ce qu'il avait écrit auparavant dans ce domaine et de travailler dans le sens d'une ampleur "symphonique". Schubert écrit ainsi à Kupelwieser : "j'ai terminé deux quatuors et un octuor, et j'ai l'intention de composer un autre quatuor [qui ne verra jamais le jour], voulant ainsi m'ouvrir la voie qui conduit vers la grande symphonie".

Source d'émotions...



P I A N O D E C O N C E R T Y A M A H A C F I I S



YAMAHA

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

ANDRÁS KELLER - VIOLON

ZOLTÁN GÁL - ALTO

JÁNOS PILZ - VIOLON

PÉTER SOMODARI - VIOLONCELLE

Franz Schubert
(1797-1828)Quatuor à cordes D 810
"La Jeune Fille et la Mort"*Allegro*
Andante con moto
Scherzo – allegro molto
Presto

Contrairement à l'*Octuor*, commande d'un clarinetiste, les deux quatuors ne semblent dépendre d'aucune sollicitation extérieure. Schubert n'a pas abordé ce genre depuis l'inachèvement du quatuor en ut mineur, en 1820 - seul a été mené à terme son premier mouvement, le ténébreux *Quartettsatz D 703*. Alors qu'il vient de travailler sur trois œuvres vocales de grande envergure (l'opéra *Fierabras*, le cycle de lieder *La belle meunière* et la musique de scène pour *Rosamunde, princesse de Chypre*), le Viennois se tourne donc vers la musique de chambre. Le virage n'est pas abrupt pour autant : Schubert semble guidé par le souci d'intégrer cet univers vocal dans sa musique de chambre. En janvier, il prend un numéro de *La belle meunière* comme matière d'une *Introduction et variations* pour flûte et piano, puis il construit le mouvement lent du *Quatuor D 804* sur un thème de *Rosamunde* et celui du *Quatuor D 810* sur un lied mis en musique sept ans plus tôt, *La Jeune Fille et la Mort*.

Malgré cette proximité, les deux quatuors ne connaissent pas le même accueil. Le *D 804* est immédiatement créé par le fameux Quatuor Schuppanzigh, au Musikverein, puis édité dès septembre - c'est d'ailleurs le seul quatuor de Schubert publié de son vivant. Le *D 810*, en revanche, ne sera donné qu'en février 1826, également par les Schuppanzigh mais lors d'une lecture privée. Repris, de temps en temps, lors d'auditions chez Lachner, il suscitera l'incompréhension générale. Incompréhension, aussi, de l'éditeur Schott, qui refuse de le publier.

Avant de blâmer ce refus, mettons-nous à sa place ! D'abord, Schubert lui propose une partition d'une difficulté

redoutable, sans commune mesure avec les exigences que l'on ajuste d'ordinaire aux divertissements de la *Hausmusik*. Ensuite, le *D 810* est sculpté comme un diamant noir, comme un drame sans répit ; fait exceptionnel, tous les mouvements sont écrits dans des tonalités mineures - d'ordinaire, le mouvement lent d'un quatuor en mineur passe en majeur, souvent le finale aussi.

Paradoxalement, l'agitation fébrile des mouvements vifs ne se calme que dans cet *Andante* où la mort cite le lied et apaise la jeune fille : "donne-moi la main, belle et tendre créature. Je viens en amie, et non pour te punir. Aie confiance ! Je ne suis pas cruelle. Tu dormiras doucement dans mes bras." Si le lied n'apparaît pas dans les autres mouvements, la mort n'est pas moins présente. La peur panique *fortissimo*, les chuchotements implorants et la révolte farouche de l'*Allegro* initial évoquent sans doute la première strophe du lied (qui n'est pas citée dans l'*Andante*), quand la jeune fille prend la parole : "Recule, passe ton chemin, vas-t-en, cruel squelette ! Je suis encore jeune, pars, ne me touche pas". Le *Scherzo* retrouve ce climat pour s'élancer dans une course à l'abîme à trois temps, et le finale lui emboîte le pas, tarentelle sardonique, ivre de rythmes et de ruptures telle une danse macabre. La signification du mouvement se précise lorsque le second violon reprend *pianissimo* un thème énoncé *con forza* au quatuor : en fa majeur, avec sa pédale de si bémol à la basse, c'est l'invitation mordante du roi des Aulnes : "toi, cher enfant, viens avec moi...". Comme si la mort consolatrice du deuxième mouvement dévoilait son vrai visage dans la folle cavalcade du finale : le visage qui, dans la nuit d'*Erlkönig*, est venu prendre l'enfant dans les bras de son père.



L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE

52

il a été créé en 1942 par le violoniste et chef d'orchestre Victor Desarzens. Chef titulaire pendant 30 ans, il réserve une place importante à la musique contemporaine et réalise un grand nombre de créations notamment de Frank Martin et Bohuslav Martinu. A l'origine formé uniquement de cordes, l'effectif actuel de l'orchestre comprend 42 musiciens. Dirigé dès les premières années par les plus grands chefs de son temps : Otto Ackermann, Ernest Ansermet, Ernst Bour, André Cluytens, Antal Dorati, Ferenc Fricsay, Lovro von Matacic, Witold Rowicki, Günter Wand et par les compositeurs Paul Hindemith et Frank Martin, l'Orchestre de Chambre de Lausanne débute à l'étranger en 1949 au Festival d'Aix-en-Provence. Après Armin Jordan (1973-1985), Lawrence Foster (1985-1990) et Jesús López Cobos (1990-2000), Christian Zacharias est nommé Directeur artistique et Chef titulaire à partir de la saison 2000-2001. Le répertoire de l'orchestre couvre près de quatre siècles de musique, du baroque au contemporain. Cette grande diversité est rendue possible notamment grâce à la présence de chefs invités permanents tels que Heinz Holliger, Okko Kamu et Ton Koopman. L'Orchestre de Chambre de Lausanne donne environ 90 concerts par an à Lausanne (Métropole, résidence de l'orchestre), en Suisse et à l'étranger. D'importantes tournées ont amené l'Orchestre de Chambre de Lausanne aux États-Unis, en Extrême-Orient, Amérique du Sud (Brésil et Argentine Teatro Colón de Buenos Aires) et régulièrement en Europe, Semaines musicales d'Evian, Maggio Musicale Fiorentino de Florence, Festival de Peralada en Espagne, Festival d'Istanbul

en Turquie, Allemagne, Autriche (Musikverein à Vienne), Slovaquie). En 2001, l'Orchestre de Chambre de Lausanne a présenté en trois concerts toutes les œuvres de Mozart écrites en 1784. Avec ce programme, l'OCL et son Directeur artistique, Christian Zacharias, ont été les invités des Festivals Tibor Varga à Sion, La Roque d'Anthéron, San Sebastián en Espagne, George Enescu à Bucarest et à l'Alte Oper de Francfort. En 2002, l'orchestre a fait une tournée au Brésil, en Argentine, en France et en Espagne.

L'activité discographique est très riche : près de cent enregistrements ont été réalisés sous la direction des différents directeurs artistiques de l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Avec la venue de Christian Zacharias, une nouvelle collaboration est née avec la firme MDG (Musikproduktion Dabringhaus & Grimm à Detmold, Allemagne). Deux premiers CD sont disponibles, avec Christian Zacharias en qualité de chef et de pianiste dans des œuvres de Mozart & Schumann, ce dernier désigné disque du mois de mai 2001 par le magazine français Répertoire. La Radio Suisse Romande, partenaire de l'Orchestre de Chambre de Lausanne depuis sa création, enregistre la majorité des activités de l'orchestre et produit quelques concerts ; elle assure un rayonnement international par le biais des diffusions des concerts dans le circuit des radios internationales. L'Orchestre de Chambre de Lausanne est subventionné par la Ville de Lausanne et par le Canton de Vaud ; il bénéficie par ailleurs du soutien important de fondations privées et d'entreprises.

CHRISTIAN ZACHARIAS - DIRECTION ET PIANO

Robert Schumann
(1810-1856)

Concerto pour piano op. 54

*Allegro affettuoso**Intermezzo – Andantino grazioso**Finale – Allegro vivace*

Si Schumann avait eu l'intention d'écrire un concerto pour piano, il nous aurait sans doute livré une partition assez différente de ce que nous connaissons aujourd'hui comme son *Opus 54*. Car, avant de prendre la forme traditionnelle d'un concerto en trois mouvements, la partition dédiée à Clara était une *Fantaisie pour piano avec accompagnement d'orchestre*, l'actuel *Allegro affettuoso*. Sa composition (du 13 au 20 mai 1841, soit huit mois après ce mariage si longtemps désiré) suit immédiatement la création de la *Symphonie n° 1*. En 1839, Robert évoquait déjà ce projet dans une lettre à Clara : "c'est une chose qui se situe entre le concerto, la symphonie et la grande sonate ; je vois que je ne peux guère écrire de concerto pour virtuose ; il faut que je songe à autre chose". Cette autre chose sera donc, tout simplement, une "fantaisie", le cadre le plus libre qui soit, dans lequel Schumann prend ses distances, tant avec l'héritage classique et beethovénien, qu'avec les simplifications du concerto de virtuosité alors triomphant.

A la poudre aux yeux des cadences d'usage, il préfère un miracle de poésie, bannissant toute acrobatie pour conduire le mouvement à son climax émotionnel ; à l'opposition prométhéenne soliste/orchestre, il oppose un dialogue libre et serré, quasi chambriste. L'orchestre serra à la fois l'amplification spatiale du soliste, son confident (notamment la clarinette et le hautbois), son autre palette, son ombre (la superbe phrase lyrique où les violoncelles flottent sur la crête des arpèges du piano), son imaginaire, son secret... Ainsi, lorsque Clara répète la *Fantaisie* avec

l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig (août 1841), elle note dans son journal de mariage : "le piano est intimement fondu dans l'orchestre, avec une immense délicatesse – impossible d'imaginer l'un sans l'autre !". Et pour cause : il faut attendre la fin de l'exposition pour trouver un bref *tutti* sans intervention du piano. Car le piano entre en scène immédiatement, à peine le premier accord d'orchestre posé ! De ce grand thème, dense et profond ("ensemble de lignes de force concentrées, le thème constitue à lui seul un microcosme musical achevé" notait Boucourechliev), semble jaillir tout le discours en un flot ininterrompu. La *Fantaisie* s'éloigne du concerto traditionnel, mais concentre sa forme tripartite : au centre, l'*Andante espressivo* a la fonction d'un mouvement lent, et la métamorphose rythmique du thème (*passionato*) a la force conquérante d'un finale. Aucun éditeur pourtant ne veut la publier telle quelle ! Quatre ans plus tard, Schumann, au cours de l'été 1845, lui ajoute donc un bref délicat *Intermezzo* (un véritable mouvement lent de concerto aurait déséquilibré le triptyque), enchaîné (*attacca*) à un *Finale* impétueux. L'ensemble brille néanmoins par son équilibre et sa cohérence : le compositeur soude les nouveaux mouvements avec la *Fantaisie* en reprenant ses idées mélodiques, et en cultivant le rapport soliste/orchestre qu'il y avait ajusté - l'instrumentation "chambriste" culmine, au cœur de l'*Intermezzo*, dans le dialogue soutenu entre un solo de violoncelle et le piano. Schumann voulait éviter le concerto, et voici qu'il nous offre le plus parfait des concertos pour piano romantiques... Pour une fois, les éditeurs ont eu raison de refuser un chef-d'œuvre !

Johannes Brahms
(1833-1897)

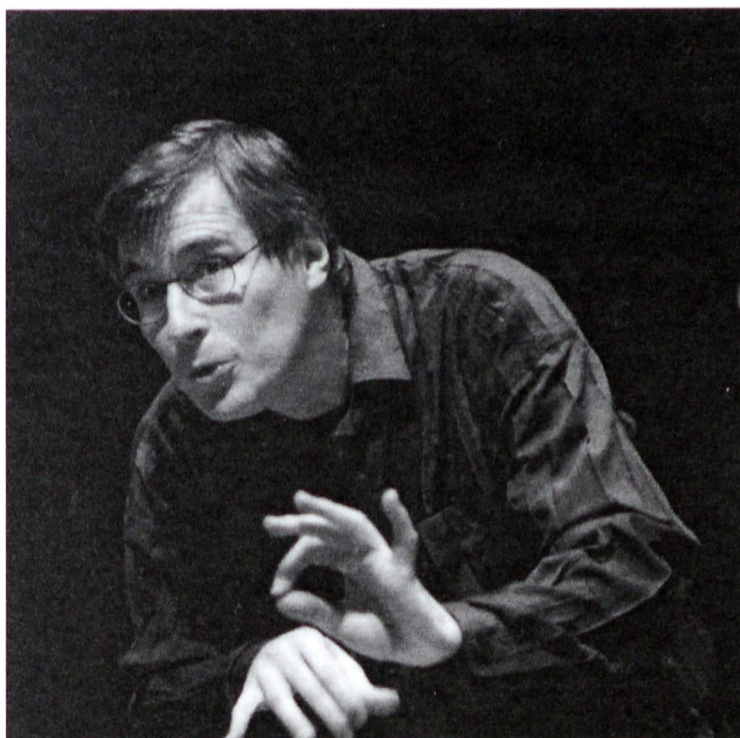
Sérénade no 1, op. 11

*Allegro molto**Scherzo - Allegro non troppo - Trio*
*Poco più mosso**Adagio non troppo**Menuetto I - Menuetto II**Scherzo. Allegro - Trio**Rondo - Allegro*

En octobre 1853, alors que Wagner compose le prologue d'une tétralogie qui marquera à jamais l'histoire de la musique, Schumann présente, dans le célèbre article *Neue Bahnen* ("voies nouvelles"), un musicien de vingt ans dont il vient de faire la connaissance : "Là où il abaissera sa baguette magique, là où, au cœur et à l'orchestre, les puissances de la masse lui prêteront main-forte, nous vivrons de merveilleux moments d'introspection dans le monde des choses de l'esprit." L'heureux élu s'appelle Johannes Brahms. Schumann lui dédie aussitôt son *Introduction et Allegro de concert op. 134* pour piano et orchestre. Cet enthousiasme immodéré va s'avérer maladroit : à l'orée

de la carrière du jeune pianiste et compositeur, ce jugement, aussi prophétique soit-il, représente moins une carte de visite qu'un fardeau.

Brahms compose alors essentiellement pour son instrument : les trois sonates pour piano et les *Ballades op. 10* voient le jour entre 1852 et 1854, puis les cycles de variations *Opus 9* et *21* et le *Concerto en ré mineur*, ébauché en 1854 mais créé seulement en 1859. En 1854, Brahms commence à travailler à une première symphonie (Schumann l'a certainement encouragé dans cette voie), mais il appréhende tant le poids de l'héritage beethovénien (il confie au violoniste Carl Bargheer : "Ah, mon Dieu ! Si, après Beethoven, on ose



CHRISTIAN ZACHARIAS

Directeur artistique de l'OCL depuis 2000, Christian Zacharias est né en 1950. Il commence à étudier le piano avec Irène Slavin, puis achève sa formation à Paris avec Vlado Perlemuter, avant de se présenter à divers concours internationaux. Lauréat de Genève (1969), puis au Concours Van Cliburn, il remporte en 1975 le premier prix au Concours Ravel. Dès lors se succèdent pour lui les engagements les plus flatteurs auprès de la Philharmonie de Berlin, du Boston Symphony, du New York Philharmonic, du Concertgebouw d'Amsterdam.

Une production discographique largement primée a contribué à le faire connaître, de même que ses prestations dans les grands festivals. Une part importante de son activité est vouée à la musique de chambre.

Christian Zacharias dirige régulièrement l'English et le Scottish Chamber Orchestra, le Nederlands Kamerorkest, le Los Angeles Philharmonic et l'Orchestre de Bamberg.

En 2001, Christian Zacharias a été l'invité principal du Festival Tibor Varga de Sion. A cette occasion, le Festival, en collaboration avec la direction des Musées cantonaux du Valais, présentait à l'Ancien Pénitencier de Sion une exposition d'art contemporain sur le thème de la répétition. Christian Zacharias est chef invité permanent de l'Orchestre Symphonique de Göteborg depuis 2002-2003.

CHRISTIAN ZACHARIAS - DIRECTION ET PIANO

**Johannes Brahms
(1833-1897)**

Sérénade n° 1, op. 11

*Allegro molto**Scherzo - Allegro non troppo - Trio
Poco più mosso**Adagio non troppo**Menuetto I - Menuetto II**Scherzo. Allegro - Trio**Rondo - Allegro*

encore écrire des symphonies, c'est qu'elles doivent avoir une tout autre allure !"), qu'il ne mènera le projet à terme qu'une vingtaine d'années plus tard.

C'est alors qu'il entreprend, à partir de 1857, la première de ses deux sérénades. Ce genre, qui n'est plus affilié à Beethoven mais rend directement hommage à Mozart (dont Brahms vient d'étudier les sérénades), lui permet de s'éloigner d'une ombre qui l'inhibe. La distance est d'autant plus grande que cet *Opus 11* prend initialement la forme d'un effectif symphonique réduit - ou, si l'on préfère, un effectif de chambre augmenté. Un effectif sans doute modelé sur l'*Octuor* de Schubert, auquel sa structure en six mouvements et son ampleur (près de cinquante minutes !) peuvent aussi être comparées. Au cours de l'été 1858, on donne à Göttingen cette version aujourd'hui perdue.

En décembre suivant, Brahms confie à son ami le violoniste Joseph Joachim vouloir "transformer la sérénade en symphonie". Il ajoutera à ce sujet "qu'ainsi l'œuvre n'est qu'une forme hybride et que rien ne lui convient. J'avais

de si grandes et belles idées à propos de ma première symphonie, et maintenant !". Il dirige la "petite version" à Hambourg, le 28 mars 1859, et fait appel aux conseils de Joachim pour affiner l'orchestration. Joachim reçoit en décembre la nouvelle instrumentation, qu'il juge "impressionnante et souvent merveilleusement originale", dirige sa création, à Hanovre, le 3 mars 1860, et la qualifie de "symphonie-sérénade".

Effectivement, le vaste *Allegro molto* initial ne trahit jamais sa forme première, et son premier thème, bucolique, semble même une allusion à la dernière symphonie de Haydn. A l'inverse, les mouvements centraux (*Adagio non troppo* et deux menuets) sont instrumentés comme des œuvres de chambre. Concis et raffiné, le deuxième *Scherzo* nous révèle l'art de contrapuntique de Brahms, puis le rondo-finale mêle à part égale les traits de la sérénade et de la symphonie. La réinstrumentation de la *Sérénade* est si habile qu'elle défie aujourd'hui les meilleures volontés de musicologues : impossible de distinguer, sous l'écriture orchestrale, le détail de la partition initiale. Avis aux amateurs...



WEST EASTERN DIVAN

Le West Eastern Divan est une initiative née il y a quatre ans de la rencontre de deux prestigieux artistes et intellectuels, Daniel Barenboim et Edward Said.

Tous les deux décident de créer un atelier pour de jeunes musiciens qui venaient de différents pays du Moyen Orient et d'Israël afin de combiner étude et perfectionnement de la musique dans un climat de compréhension entre des cultures traditionnellement opposées.

Dans cet atelier, les jeunes musiciens israéliens et palestiniens, non seulement améliorent leur niveau musical, mais en plus s'épanouissent dans une ambiance de cohabitation et de dialogue. Cette évolution sociologique du projet ne s'est pas faite au détriment de la qualité artistique.

Histoire du West Eastern Divan

Au cours des trois premières éditions, le West Eastern Divan s'est déroulé tour à tour dans la ville allemande de Weimar (1999-2000) et à Chicago (2001) dont Barenboim dirige l'Orchestre Symphonique.

Ce dernier ayant plus d'une fois émis publiquement l'idée de célébrer le projet en Andalousie car, selon lui, c'est l'unique endroit au monde où juifs et arabes ont vécu en harmonie pendant sept siècles, c'est à Séville que s'installe finalement en 2002 la Fondation Trois Cultures de la Méditerranée.

Les créateurs du projet : Daniel Barenboim et Edward Said

L'histoire du West Eastern Divan est avant tout l'histoire d'une amitié née au cours d'une rencontre fortuite à Londres en 1993, entre Daniel Barenboim, d'origine juive, né à Buenos Aires en 1942 et Edward Said d'origine palestinienne. Le premier est actuellement l'un des chefs d'orchestres le plus prestigieux

et l'un des meilleurs pianistes du monde. Depuis 1991, il est directeur de l'Orchestre Symphonique de Chicago et, depuis 1992, directeur de l'Opéra de Berlin. Le second, intellectuel d'origine palestinienne, est né en 1936 à Jérusalem. Il réside aux États Unis après avoir quitté l'Égypte et enseigne à l'Université Columbia à New York où il a réalisé une bonne partie de sa carrière de critique littéraire.

Il est aujourd'hui candidat au Prix Nobel de la Paix.

Le parrain du projet en Espagne : la Fondation Trois Cultures de la Méditerranée

La Fondation Trois Cultures de la Méditerranée a été constituée en 1999 sur l'initiative du Royaume du Maroc et du gouvernement régional d'Andalousie. Elle compte parmi ses représentants des personnalités telles que Juan Carlos, Roi d'Espagne, Mohamed VI, Roi du Maroc, Simon Peres, ex Premier Ministre israélien.

Son objectif est de promouvoir la rencontre entre les cultures méditerranéennes, et son action est fondée sur des principes de paix, de dialogue et de tolérance qui caractérisent l'Andalousie, lieu de rencontre historique entre les cultures. Malgré l'état des relations judéo-palestiniennes, la session 2002 du West Eastern Divan a permis de démontrer que, la cohabitation et la compréhension entre des cultures opposées restent possibles.

Cette année encore l'atelier orchestre du Divan s'est déroulé à Séville, et c'est le résultat du travail en commun de ces jeunes musiciens que les spectateurs pourront juger au cours de cette soirée de clôture du 54^e festival de musique de Menton.

DANIEL BARENBOIM - DIRECTION

Franz Schubert
(1797-1828)

Symphonie no 8 "Inachevée" D 759

*Allegro moderato**Andante con moto*

Pour aborder l'inachèvement de la huitième symphonie composée par Schubert, pour distinguer le mythe, la valeur symbolique et les faits historiques, un petit retour en arrière s'impose. Quatre ans avant d'y travailler, le musicien met un point final à une sixième symphonie (ut majeur, D 589). En février 1818, c'est à la fois l'apothéose de sa production "de jeunesse" (Schubert a un peu moins de vingt-et-un ans) et une porte ouverte sur l'avenir : ses attentes envers l'orchestre y sont investies d'un poids nouveau quand les cinq premières symphonies (1813-1816), quelle que soit la singularité de leur langage harmonique, se contentaient d'un cadre classique, sans réellement tenir compte des développements que Beethoven apportait au genre depuis l'"Héroïque" (création 1805). S'il ne fait qu'affleurer dans la Cinquième de Schubert (la "Tragique", 1816), l'héritage beethovénien imprègne toute la forme de la suivante, "lettre ouverte" à la Première de Beethoven, dans ce même ut majeur à la fois dense et rayonnant. A peine mise en pratique, la compréhension nouvelle de l'apport beethovénien devient appréhension. Schubert jugeait-il la Sixième indigne de son modèle ? Avait-il réalisé qu'il ne pouvait pas encore prétendre aux horizons expressifs et formels révélés par son aîné dans la Cinquième (1808), la "Pastorale" (1808), la Septième (1813) et la Huitième (1814) ? Sans doute : aussitôt la Sixième terminée, il traverse une longue période de crise. Période qui le voit s'éloigner de toutes les grandes formes instrumentales pour se consacrer presque exclusivement au lied et aux pièces brèves pour clavier - *laendler*, marches, polonaises, écossaises, menuets, allemandes...

La production de sonates pour piano, de musique de chambre et de symphonies s'interrompt quasiment, les quelques entreprises de grande envergure avortant presque toutes - notamment deux symphonies en ré majeur (1818 et 1820), un quatuor en ut mineur et l'oratorio *Lazarus* (1821), puis une symphonie en mi majeur, beaucoup plus avancée, et par conséquent numérotée désormais comme Septième (août 1821). Seules deux partitions se dérobent à cette crise ; ce sont, en 1819, la *Sonate pour piano D 664* et le *Quintette "La Truite"*, chefs-d'œuvre malheureusement sans conséquence ; pour eux, Schubert renonce un temps à explorer les voies qu'il sait ardues mais primordiales, afin de *faire plaisir*, tout simplement, à des amis (cf. plus haut dans ce livret, le concert du 31 juillet). Inachevée, donc, la huitième symphonie, en si mineur, qu'il commence à écrire le 30 octobre 1822 (note sur le manuscrit) ? Certes, seuls les deux premiers mouvements sont complets. Une ébauche du *Scherzo*, partiellement orchestrée existe, et rien du finale - il n'a sans doute même pas été ébauché, si bien que les

musicologues cherchant à compléter l'"Inachevée", qui ont pu reconstruire le *Scherzo*, ont simplement emprunté une page orchestrale à *Rosamunde*. Mais l'"Inachevée" est aussi, paradoxalement, la plus achevée des partitions instrumentales de grande envergure que Schubert vient de composer depuis plus de trois ans et demi ! Verre à vide, à moitié demi plein, question de perspective... Seule la grandiose *Messe en la bémol majeur D 678*, débutée en novembre 1819 et terminée en septembre 1822 (un moins avant le début du travail sur la symphonie), semble annoncer cette sortie du tunnel. Sortie, également, de la chrysalide, tel un papillon au terme de sa métamorphose : la forme symphonique de la *Huitième* n'a plus grand-chose à voir avec celle que Schubert avait quittée avec la *Sixième*.

Par son orchestre d'abord : en plus des cordes, des timbales et des bois par deux, voici deux cors, deux trompettes et trois trombones. Schubert n'avait jamais convoqué un tel effectif auparavant. Par ses proportions : près d'une demi-heure pour les deux premiers mouvements ! Avec les suivants, la symphonie aurait donc approché les cinquante minutes, non loin de l'ultime et gigantesque *Neuvième* (1826). Et ce n'est pas seulement le cadre qui s'étend : c'est la conception du temps qui se modifie en profondeur. Schubert s'écarte du travail symphonique de Beethoven, encore classique en ce qu'il joue presque exclusivement sur les oppositions tension/détente, horizontal/vertical. Le début de l'*Allegro moderato* nous fournit un bel exemple de cette émancipation : avec l'interruption du thème secondaire, ce n'est pas seulement la musique qui se tait, mais, dans la pause générale qui suit, le battement latent de la mesure qui s'éteint, qui se dérobe sous les pieds du marcheur ; même si cet effet est préparé par la forme du thème en question (avec l'effet déstabilisateur de l'accompagnement syncopé, de l'élargissement périodique et du *decrescendo* noté), il n'en a pas moins la violence d'un choc qui, au delà de l'expression musicale, nous touche au plus vif, presque physiquement, dans notre expérience du temps.

Une autre singularité de l'"Inachevée", qui participe d'ailleurs à cette remise en cause du temps musical dans la symphonie, est l'intégration, dans l'écriture orchestrale, de tout un imaginaire vocal ; il n'imprègne pas seulement les idées mélodiques mais aussi l'architecture, et jusqu'au sens même du discours. On peut ainsi se demander si la première reprise viennoise du *Fidelio* de Beethoven, à laquelle Schubert assiste le 3 novembre, quelques jours après avoir commencé la symphonie, ne l'a pas influencé. On peut aussi voir le travail précédent sur la *Messe en la bémol*, si orchestrale, comme la contrepartie d'une symphonie qui s'ouvre sur la réminiscence d'un lied. Car Alfred Einstein a le premier mis au jour une évidence : ce si mineur,



DANIEL BARENBOÏM

Daniel Barenboïm est né à Buenos Aires en 1942. Ses parents, d'origine judéo-russe lui donne ses premières leçons de piano à l'âge de cinq ans. En août 1950, il donne son premier concert officiel à Buenos Aires. Deux ans plus tard, sa famille déménage en Israël. Durant l'été 1954, ses parents le conduisent à Salzbourg pour participer aux cours de direction d'Igor Markevich. Le même été, il rencontre Wilhelm Furtwängler et joue pour lui. Furtwängler écrira dans une lettre à son sujet : "Le jeune Barenboïm est un phénomène...". L'année suivante, Daniel Barenboïm étudie l'harmonie et la composition avec Nadia Boulanger à Paris. Barenboïm fait ses débuts de pianiste à Vienne et à Rome en 1952, à Paris en 1955, à Londres en 1956 et à New York en 1957 avec le chef d'orchestre Leopold Stokowski. Depuis, il fait des tournées régulières en Europe, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et en Australie. Il enregistre pour la première fois en 1954 et commence aussitôt à enregistrer les œuvres majeures du répertoire pianistique, incluant l'intégrale des sonates pour piano de Mozart et Beethoven, ainsi que les concertos de Mozart en tant que pianiste et chef d'orchestre, ceux de Beethoven (avec Otto Klemperer), Brahms (avec Sir John Barbirolli) et Bartok (avec Pierre Boulez). Dans le même temps, Barenboïm se consacre davantage à la direction. Sa relation étroite avec l'English Chamber Orchestra débute en 1965 et durera plus d'une décennie, durant laquelle lui et l'orchestre joueront fréquemment en Angleterre, faisant également des tournées en Europe, aux Etats-Unis, au Japon, en Australie et en Nouvelle Zélande. Poursuivant ses débuts de chef d'orchestre avec le Philharmonia Orchestra in London en 1967, Daniel Barenboïm est en relation avec les plus grands orchestres symphoniques européens et américains. Entre 1975 et 1989, il est directeur musical de l'Orchestre de Paris, et met l'accent sur la musique contemporaine, abordant des auteurs comme Lutoslawski, Berio, Boulez, Henze, Dutilleux, Takemitsu... Daniel Barenboïm aborde l'opéra pour la première fois en 1973 avec Don Giovanni de Mozart, au Edinburgh International Festival. Entre 1981 et 1999, il se rend régulièrement à Bayreuth, où il dirige Tristan und Isolde, The Ring, Parsifal et Die Meistersinger. En 1999, Daniel Barenboïm et Edward Said, l'intellectuel Palestinien, créent le West Eastern Divan Workshop, qui, chaque été, invite de jeunes musiciens d'Israël et du Moyen-Orient à travailler ensemble et à constituer ainsi un orchestre. Les précédentes éditions de ces rencontres ont eu lieu à Weimar, Chicago et Séville. La musique, ici, n'est porteuse d'aucun message politique particulier ; elle est simplement un exemple de dialogue interculturel. En octobre 2002, Daniel Barenboïm et Edward Said reçurent le prestigieux Prince of Asturias Award for Concord à Oviedo en Espagne, en reconnaissance de leur message de paix. Daniel Barenboïm a récemment publié deux livres : une autobiographie A Life in Music et Parallels and Paradoxes, coécrit avec son ami E. Said. En février 2003, Daniel Barenboïm a reçu le Grammy pour son enregistrement du Tannhäuser de Wagner. En mars, la Staatskapelle de Berlin et lui ont reçu le prix Furtwängler. Daniel Barenboïm est depuis 1991 directeur musical du CSO, et, depuis 1992, directeur musical du Deutsche Saatsoper de Berlin. En 2000, la Staatskapelle de Berlin l'a élu directeur musical à vie.

DANIEL BARENBOIM - DIRECTION

Franz Schubert
(1797-1828)

Symphonie no 8 "Inachevée" D 759

Allegro moderato
Andante con moto

ce frémissent des cordes qui ouvre la symphonie sur un rythme obstiné, inflexible, de la basse (noir pointée/trois croches), viennent tout droit du deuxième des lieder de *Suleika*, géniale évocation du vent d'est (mars 1821). Et ce n'est qu'un début : dans sa partition suivante, la *Wanderer Fantaisie* (qui confirme, dans le domaine pianistique, la sortie de l'impasse), Schubert va plus loin encore et prend l'un de ses lieder comme matériau pour l'*Adagio*. On pourrait dérouler l'analyse sans fin, tout le

confirme : un pas immense a été franchi à la fin d'une longue crise. Un pas qui se détourne de la voie royale tracée par Beethoven - ce changement de direction aurait-il frustré Schubert et participé à l'inachèvement de la *Huitième* ? Un pas que ne suivront guère ses prédécesseurs immédiats (Beethoven restera pour eux, de Schumann à Brahms, la référence universelle), mais auquel Bruckner puisera les fondements de sa conception symphonique, reconnaissant enfin le génie visionnaire de l'"Inachevée" et de la "Grande".

Ludwig Van Beethoven
(1770-1827)

Symphonie no 3 "Eroica"

Allegro con brio
Marcia funebre - Adagio assai
Scherzo - Allegro vivace
Finale : Allegro molto
Poco andante - Presto

Si l'on reconnaît aujourd'hui la *Troisième symphonie* de Beethoven, composée principalement en 1803, comme une conséquence de la *Deuxième* plutôt que comme une rupture avec elle, et s'il est imaginable qu'elle n'ait représenté qu'un "pas en avant" sur la route du compositeur, il n'en reste pas moins vrai qu'elle provoqua un bouleversement si profond dans l'histoire de la symphonie qu'on pourrait presque observer l'orchestre romantique tout entier, de Berlioz à Strauss, à sa seule lumière. Bouleversement par ses proportions, bouleversement par son usage de la mélodie (agrégats et désagrégation de cellules, visite de contrées orchestrales, thématiques et tonales impénétrables jusqu'alors), bouleversement, surtout, par la fonction nouvelle donnée à la symphonie : à la fois produit et reflet du créateur, dépense et génération d'idées, témoignage et transformation du monde.

Seule avec la *Pastorale*, la *Symphonie en mi bémol* porte un nom : *Eroica*. Mais de quel héroïsme s'agit-il ? De celui du finale, peut-être, dont le thème "héroïque" provient d'un ballet composé deux ans plus tôt d'après le mythe du Titan Prométhée ? Ou de l'héroïsme du premier dédicataire, le général Bonaparte, héros révolutionnaire et vivante incarnation de l'idéal beethovénien jusqu'à ce que Bonaparte se fasse proclamer empereur sous le nom de Napoléon Ier (de rage, Beethoven aurait remplacé sa dédicace par ce trait ironique : "Sinfonia eroica, composée à la mémoire d'un grand homme") ? Ou bien s'agit-il d'un héros moins anecdotique, d'un homme élevé au-dessus

de lui-même : le compositeur, par exemple, quand il se livre à un acte aussi "héroïque" que l'élaboration d'une pareille symphonie ? Ou encore, cet héroïsme ne pourrait-il pas désigner la symphonie elle-même - *Eroica* serait alors un terme, non descriptif, mais prescriptif : symphonie dont l'action parmi les hommes doit être de nature héroïque ? C'est dans tous ces sens que, de la *Fantastique* de Berlioz au *Heldenleben* de Strauss, les héritiers de Beethoven ont entendu l'*Eroica*. C'est d'elle que descendent aussi Wagner, Bruckner et Mahler : c'est avec elle que le compositeur romantique est devenu le héros de la cité.

Ni la forme, ni l'orchestre ne font assaut de témérité. Mais la complexité structurelle de l'*Allegro con brio* initial (ouvert par deux accords de mi bémol majeur, crus et plaqués), le choix d'une marche funèbre en guise de mouvement lent, le jaillissement frénétique, sans grâce ni compromis, du *Scherzo*, enfin le "fourmillement universel" du finale, tout cela crie l'évidence : la musique vient de changer de siècle. Ce finale, qui combine incessamment la forme "à variations" et la forme sonate, emprunte son thème à plusieurs œuvres antérieures : *Les Créatures de Prométhée*, la septième des *Contredanses Wo 14* et leur source commune : les *Variations op. 35*, pour piano. Mais ce motif n'est que prétexte, et c'est la symphonie tout entière qui semble résumer ses thèmes et ses climats dans le finale. Quatre mouvements ne font en définitive plus qu'un.

Ivan A. Alexandre



Lors de son édition 2001, le Festival de Musique de Menton avait accueilli, sur le parvis de la Basilique Saint Michel, deux concerts de jazz. En 2002, le jazz avait pris ses quartiers, pour trois soirées, dans un lieu spécifique, au Parc du Pian : le "Riviera Jazz Festival" voyait ainsi le jour. Grâce à l'Union Européenne de Radiotélévision, 14 radios nationales ont diffusé les concerts de cette édition 2002.

Cette année les trois soirées du "Riviera Jazz Festival" se dérouleront sur l'Esplanade Francis-Palméro, à deux pas du Bastion, face à la mer. C'est aux abords de la Baie de Garavan, au voisinage immédiat de l'Italie, et à l'endroit même où commence la Riviera Française, que se dérouleront ces trois concerts gratuits dédiés au jazz européen.

Le jazz, on le sait, est né aux États-Unis, et il est l'expression, rapidement devenue universelle, du génie propre à la communauté afro-américaine. Dès sa naissance, cette musique a essaimé, et d'abord vers l'Europe qui lui fit très tôt, dès l'entre-deux guerres, l'accueil que l'on réserve à un Art de plein exercice. C'est très tôt également que les musiciens d'Europe s'initièrent à cet idiome, jusqu'à le doter de couleurs singulières, comme le firent dès les années trente Django Reinhardt et Stéphane Grappelli. Aujourd'hui, dans chaque pays du Vieux Continent, des musiciens donnent à cette musique les gages d'une nouvelle vitalité. Et cela fait beau temps que des groupes réguliers se sont constitués, par-delà les frontières, donnant ainsi au jazz d'Europe une nouvelle identité, transnationale. C'est ce jazz "saute-frontières", ce jazz d'une communauté nouvelle, que le "Riviera Jazz Festival" de Menton souhaite présenter à son public

Le quintette du saxophoniste néerlandais Barend Middelhoff est l'archétype de ces groupes qui émergent dans le paysage européen. Après une expérience américaine, c'est à Paris, où il est venu s'établir, que le saxophoniste a rencontré les partenaires de son quintette. Il suffit de citer le tromboniste Denis Leloup ou l'harmoniciste Olivier Ker Ourio pour comprendre que l'on est en présence de solistes de premier plan, sur la scène européenne. Avec Diego Imbert à la contrebasse, et Matthieu Chazarenc à la batterie, ils nous offrent un jazz d'aujourd'hui, mélodique et lyrique, fidèle à la pulsation d'une musique qui sait ce que swinguer veut dire.

Le trompettiste François Chassagnite, révélé au public français dans les années quatre vingt aux côtés de Denis Badault, Antoine Hervé, Marc Ducret ou François Jeanneau, avait su séduire l'oreille exigeante de Chet Baker. Son activité de jazzman le conduit souvent à franchir les frontières, et il a choisi, avec ce quintette, de réunir les musiciens qui ont su partager avec lui le bonheur de jouer : le saxophoniste italien Emanuele Cisi (que le public français connaît bien, grâce au projet "Because of Bechet" du batteur Aldo Romano), le batteur suisse Peter Schmidlin, mais aussi un Italien de Paris, le contrebassiste Luigi Trussardi et, venu de Marseille en voisin, le pianiste Henri Florens. Avec ce groupe, c'est un peu de l'esprit des années cinquante et soixante qui rejaillit, sans trop de nostalgie, mais avec une verve intacte.

Le saxophoniste et clarinetriste Marc Richard est un pilier du jazz hexagonal depuis quelques lustres. Habitué des groupes de jazz traditionnel (les premiers "Haricots Rouges") et de jazz classique, il a su également se frotter au jazz moderne, qu'il connaît à la perfection. En créant naguère l'Anachronic Jazz Band, il avait su conjuguer sa passion pour les thèmes bop (ceux de Parker, Monk, Gillespie...) et son attachement à l'instrumentation du "vieux style". Pour ce quintette, il a rassemblé quelques "grandes pointures" du jazz classique en Europe: le saxophoniste Matthias Seuffert (un Allemand... de Londres), le tromboniste suisse René Hagmann, le contrebassiste belge Karel Algoed, le pianiste italien Rossano Sportiello, et le batteur parisien Stan Laferrière. Leur swing intense, et l'élégance de leurs improvisations, ont su ravir ce printemps, et durant tout une semaine, le public parisien du Jazz Club Lionel Hampton. Ils devraient enchainer tout autant le public du "Riviera Jazz Festival".

Xavier Prevost

SOMMAIRE

SOIRÉES RIVIERA JAZZ FESTIVAL
ESPLANADE FRANCIS-PALMERO - BASTION
À 21H30

DIMANCHE 18 AOÛT P. 63
BAREND MIDDELHOFF QUINTET
Barend Middelhoff (saxophone), Denis Leloup (trombone),
Olivier Kerourio (harmonica), Diego Imbert (contrebasse), Matthieu Chazarenc (batterie)

MARDI 19 AOÛT P. 64
FRANÇOIS CHASSAGNITE EUROPEAN JAZZ FRIENDS
François Chassagnite (trompette), Emanuele Cisi (saxophone), Henri Florens (piano),
Luigi Trussardi (contrebasse), Peter Schmidlin (batterie)

JEUDI 21 AOÛT P. 65
MARC RICHARD EUROPEAN SWING ALL STARS
Marc Richard & Matthias Seuffert (saxophones, clarinettes), René Hagmann (trombone),
Rossano Sportiello (piano), Karel Algoed (contrebasse), Stan Lafferrière (batterie)

il est encore temps
de vous abonner

les
concerts
de
radio
france

retrouvez à Paris

● **Orchestre National de France**

Kurt Masur, directeur musical

● **Orchestre Philharmonique de Radio France**

Myung-Whun Chung, directeur musical

● **Chœur de Radio France**

Philip White, chef de chœur associé

● **Maîtrise de Radio France**

Toni Ramon, directeur musical et chef de chœur

avec leurs invités prestigieux :

Julia Varady

Felicity Lott

Hélène Grimaud

Maria Joao Pires

Nikolaï Lugansky

Ingolf Wunder

Peter Eötvös

Garrick Ohlsson

Soile Isokoski

Riccardo Muti

Franck Braley

Vadim Repin

Michel Béroff

Anne-Sophie Mutter

François-Frédéric Guy

Waltraud Meier

Bernard Haitink

Christine Schäfer

Xavier Philips

Nelson freire

David Grimal

Roberto Alagna

Aldo Ciccolini

Paavo Järvi...

2003
2004

01 42 20 42 20 - radiofrance.fr


RadioFrance

Un événement
Télérama

LCI

LUNDI 18 AOÛT 21H30

BAREND MIDDELHOFF QUINTET

BAREND MIDDELHOFF - SAXOPHONE

DENIS LELOUP - TROMBONE

OLIVIER KER OUIRO - HARMONICA

DIEGO IMBERT - CONTREBASSE

MATTHIEU CHAZARENC - BATTERIE

BAREND MIDDELHOFF QUINTET

Quand survient la naissance d'un groupe européen, c'est souvent par le nomadisme artistique qui conduit les musiciens d'un pays à l'autre, avec leurs propres groupes, ou avec ceux dont ils sont les membres réguliers. Ainsi, à l'occasion d'un festival, d'une rencontre dans les coulisses d'un même concert, voire à la faveur d'une jam session (ces rencontres improvisées dont le jazz a le secret), les musiciens entrent en contact, s'apprécient, se découvrent des communautés d'influence, d'inspiration et de langage, et décident de faire route ensemble. Dans le cas du saxophoniste néerlandais Barend Middelhoff, les circonstances qui l'amènent à rassembler ce quintette sont un peu différentes. C'est en décidant de s'établir à Paris en 1999 qu'il prit naturellement le chemin d'un groupe pour lequel ce musicien des Pays-Bas choisit, en qualité de partenaires privilégiés, quatre instrumentistes parmi les plus réputés de la scène française.

Le tromboniste Denis Leloup est assurément l'un des grands spécialistes de l'instrument dans le jazz, toutes nationalités confondues. Premier prix de trombone du Conservatoire de Paris en 1980, il participe depuis cette époque à tous les grands orchestres français importants, sous la direction de Martial Solal, Patrice Caratini, Denis Badault, Laurent Cugny, sans oublier François Jeanneau et Antoine Hervé, qu'il rejoignit à plusieurs reprises,

notamment pour les deux premières moutures de l'Orchestre National de Jazz. Suivirent des participations aux groupes de personnalités aussi diverses que Michel Legrand, Dizzy Gillespie, Shelly Manne ou Michel Petrucciani. Mais Denis Leloup est d'abord un soliste de premier plan, qui s'impose dans les contextes les plus divers par la pureté de son style et la richesse de son inspiration. Sa virtuosité, que l'on imagine sans limite, ne néglige jamais l'absolue priorité donnée à la musicalité: preuve en fut donnée récemment dans le duo qui l'associe au pianiste Zool Fleischer.

L'harmoniciste Olivier Ker Ourio fait lui aussi partie de ces solistes bénis des dieux de la musique, et pour qui chaque étape est un repère d'excellence. De François Jeanneau, qui l'encouragea vivement alors qu'il était encore dans son île natale, La Réunion, à Michel Petrucciani, qui appréciait son sens mélodique et ses dons prodigieux d'improvisateur, tous les grands musiciens qui l'ont croisé voient en lui le nouvel espoir de l'harmonica chromatique, le seul peut-être à supporter la comparaison avec le maître de cet instrument depuis un demi-siècle, Toots Thielemans.

Le contrebassiste Diego Imbert s'est imposé ces dernières années dans des groupes de premier plan, qu'il s'agisse du quintette du guitariste Biréli Lagrène, "Gipsy Project", ou dans le trio du saxophoniste Sylvain Beuf. Avec le batteur Matthieu

Chazarenc, il constitue une "paire" rythmique hors pair, et ensemble ils contribuent à la réussite du quintette de Barend Middelhoff, subtil mélange de richesse mélodique et de puissante pulsation, à l'image de ce que doit être le jazz.

C'est à New York que Barend Middelhoff est allé, voici quelques années, parfaire sa connaissance du jazz, auprès de maîtres du saxophone, comme George Garzone (le plus méconnu et peut-être le plus grand des saxophonistes américains) et Jimmy Heath (qui appartient depuis longtemps déjà à l'histoire du jazz). Aujourd'hui, à la tête de ce groupe européen, Barend Middelhoff perpétue un art devenu universel, en y apportant cette touche personnelle qui est la marque des vrais créateurs.

MARDI 19 AOÛT 21H30

FRANÇOIS CHASSAGNITE EUROPEAN JAZZ FRIENDS

FRANÇOIS CHASSAGNITE - TROMPETTE

EMANUELE CISI - SAXOPHONE

HENRI FLORENS - PIANO

LUIGI TRUSSARDI - CONTREBASSE

PETER SCHMIDLIN - BATTERIE



FRANÇOIS CHASSAGNITE

Trompettiste établi, de longtemps, sur le devant de la scène du jazz hexagonal, François Chassagnite s'est installé voici quelques années dans les Alpes-Maritimes. Pour un musicien dont l'art est par essence collectif, cette situation géographique est privilégiée. C'est donc le plus naturellement du monde qu'il a rassemblé ce groupe, exact reflet des connivences musicales nouées au fil de sa carrière, de la scène parisienne à la scène méditerranéenne, et au delà dans toute l'Europe.

Le saxophoniste italien Emanuele Cisi est un familier de la scène française. Sa participation, depuis l'année 2000, aux différents groupes du batteur Aldo Romano, l'a conduit dans de nombreux festivals, et autres lieux de concerts, de notre pays. D'abord saxophoniste alto, il a ensuite opté pour le ténor et le soprano, avant de compléter sa formation auprès de Michael Brecker. Fort de ce solide bagage musical, et d'un indiscutable talent, il s'est fait entendre avec quelques-unes des figures majeures du jazz européen (Enrico Rava, Paolo Fresu, Daniel Humair...) et américain (Clark Terry, Nat Adderley, Benny Golson, Steve Grossman...). La fougue et l'intense musicalité de son jeu font de lui un partenaire idéal.

Le pianiste Henri Florens est pour François Chassagnite un partenaire privilégié : ils ont en commun l'amour d'un jazz issu des années cin-

quante & soixante, un jazz qui chante et qui balance, d'un même geste. Michel Petrucciani considérait Henri Florens comme l'un des pianistes les plus intéressants de sa génération. Formé au Conservatoire de Marseille dans la classe de Guy Longnon (le pionnier de l'enseignement du jazz dans notre pays) il s'est frotté aux acteurs de la scène française (Barney Wilen, André Jaume, Stéphane et Lionel Belmondo, Christian Escoudé, Jean-François Jenny-Clark...) autant qu'américaine (Dizzy Gillespie, Bill Coleman, Roy Haynes, Lee Konitz, Eddie Gomez, et surtout Chet Baker, avec lequel il enregistra deux disques). Par son sens harmonique et son talent d'écriture, il assiste magistralement François Chassagnite dans l'élaboration du répertoire de ce quintette.

C'est un Italien de Paris, Luigi Trussardi, qui œuvre à la contrebasse. Il incarne à merveille la contrebasse-fondation, celle qui mène la danse, emportant l'ensemble du groupe dans une pulsation irrépressible. Il a gratifié de ce talent non seulement la plupart des jazzmen français, de Georges Arvanitas à Stéphane Grappelli en passant par Sacha Distel et Maurice Vander, mais aussi le gratin du jazz états-unien, de Chet Baker à Ornette Coleman (en compagnie de Claude Nougaro) en passant par Phil Woods, Tony Scott, Kai Winding ou Jimmy Gourley... parmi beaucoup d'autres.

Quant au batteur suisse Peter Schmidlin, il a joué avec la plupart des musiciens déjà cités pour ses partenaires de ce quintette, et avec beaucoup d'autres, parmi lesquels on citera Don Byas, Dexter Gordon, Art Farmer ou Curtis Fuller, pour s'en tenir aux cuivres et aux anches...

Autant dire que François Chassagnite trouve chez ces musiciens des interlocuteurs dignes de son parcours ; un parcours que l'on évoquera sobrement en citant les plus étonnants grands orchestres français, d'Antoine Hervé et Denis Badault au premier Orchestre National de Jazz (dirigé par François Jeanneau), en passant par "Lumière", l'orchestre de Laurent Cugny, notamment pour une tournée sous la direction de Gil Evans; sans oublier une carrière de soliste qui le conduit depuis près de vingt ans sur les scènes les plus recherchées d'Europe.

JEUDI 21 AOÛT 21H30

MARC RICHARD EUROPEAN SWING ALL STARS

MARC RICHARD - SAXOPHONE, CLARINETTE

MATTHIAS SEUFFERT - SAXOPHONE, CLARINETTE

RENÉ HAGMANN - TROMBONE

ROSSANO SPORTIELLO - PIANO

KAREL ALGOED - CONTREBASSE

STAN LAFERRIÈRE - BATTERIE



MARC RICHARD EUROPEAN SWING ALL STARS

La musique n'a pas de frontière, et c'est encore plus vrai pour le jazz. Marc Richard, multi-instrumentiste éclectique, roule sa bosse depuis plus de trente ans dans les festivals internationaux, principalement européens. Il a eu maintes fois l'occasion de rencontrer d'excellents musiciens peu ou pas connus du public français. Avec ce European Swing All Stars, il concrétise un rêve d'orchestre cosmopolite.

Fasciné par le jazz, Marc Richard commence l'étude de la clarinette à 14 ans; mais c'est au cornet à pistons qu'il débute en 1963 avec les Haricots Rouges. Il les abandonne pour former, avec d'autres musiciens, les Jazz O'Maniacs. Il y pratique le sax alto, puis le ténor. En évoluant lentement (mais sûrement) vers des styles plus modernes, il joue dans l'orchestre de Dany Doriz, ainsi qu'avec les Swingers de François Guin. Il fait fréquemment partie des orchestres d'Irakli et de Raymond Fonsèque. En 1976, avec Philippe Baudoin, il fonde l'Anachronic Jazz Band avec lequel il remporte le prix Sidney Bechet de l'Académie du Jazz. Cette formation originale, qui reprend les thèmes du bebop en les jouant dans le "vieux style", celui de La Nouvelle-Orléans, jouit d'un succès international jusqu'à sa dissolution en 1981. Pendant cette période, il joue également avec l'Europamerica de Jeff Gilson aux côtés de François Jeanneau, Jean-Louis Chautemps et de

bien d'autres. De 1976 à 1988, Marc Richard fait souvent partie de l'orchestre de l'hôtel Méridien de Paris : c'est ainsi qu'il a le bonheur d'accompagner de nombreuses grandes figures du jazz, comme Milt Buckner, Doc Cheatham, Buddy Tate, Wild Bill Davis, Harry Edison, Dee Dee Bridgewater et Cab Calloway.

En 1980 à Florence, il remporte le Quiz de jazz de l'Union Européenne de Radio. Car il faut dire que ce spécialiste du jazz classique est aussi un fin connaisseur du jazz, toutes périodes confondues. Il enseigne d'ailleurs l'histoire du jazz, et il a collaboré au *Dictionnaire du jazz* publié chez Robert Laffont. De 1980 à 1986, Marc Richard fait partie du septette de François Biensan. Depuis 1998, il assume la direction musicale du Paris Swing Orchestra, qui a enregistré deux ans plus tard son premier disque à l'occasion d'un concert de la série "Jazz sur le vif" de France Musiques. Marc Richard dirige également un quartette de jazz traditionnel.

Le saxophoniste Matthias Seuffert, originaire de la région de Francfort, déploie une intense activité de sideman auprès des jazzmen européens et américains. Il co-dirige depuis 4 ans les Blue Rhythmmakers, avec le pianiste britannique Keith Nichols, ce qui lui confère aujourd'hui cette particularité très européenne d'être un jazzman allemand qui réside à Londres...

Le particularité du tromboniste suisse René Hagmann (outre le fait naturellement qu'il est dans son pays l'un des piliers de la scène du jazz classique), c'est qu'il est un inventeur, perfectionnant inlassablement la facture d'instrument (trombone, mais aussi clarinette) de dispositifs exploités par les fabricants de réputation internationale.

Le pianiste italien Rossano Sportiello est un figure de la scène milanaise. Il a donné la réplique à quelques grandes légendes de cette musique, comme Gerry Mulligan, Slide Hampton ou Buddy De Franco.

Le contrebassiste belge Karel Algoed, natif de Courtrai, est l'un des plus demandés dans toute l'Europe par les orchestres de jazz classique et traditionnel.

Quant au batteur Stan Laferrière, c'est un homme orchestre: pianiste, guitariste, chanteur, compositeur et arrangeur de talent, il dirige généralement son propre orchestre, mais il n'aime rien tant que de donner, dans un bon groupe d'esprit swing, la vivante pulsation qui est la signature, et l'emblème, de cette musique.

L'événement auquel vous participez
est parrainé par Télérama.

Télérama, c'est un lieu où chaque semaine
se rencontrent toutes les cultures qui font la culture.

Théâtre **é** **l**ivres **é** vision
radio **a**rt **m** **u**sique **m** **a** ctualité **a** **c**inéma

Télérama

Laissez la culture vous surprendre

Commentaire des œuvres

Gaëtan Naulleau

Ivan A. Alexandre
(Beethoven - Symphonie n°3)

Xavier Prévost
(Concerts de Jazz)

Crédits photos

Christian Merle

Simon Fowler (Leif Ove Andsnes)

Alvaro Rosendo (Augustin Dumay)

Henry Fair (Fazil Say)

Ludwig Shirmer (Olli Mustonen)

Conception et réalisation

Service Communication de la Ville de Menton

Impression

Trulli

Juillet 2003

Renseignements :

Office du Tourisme - 8, avenue Boyer

Tél. 04 92 41 76 76

www.villedementon.com



