41E FESTIVAL

PABLO CASALS

PRADES

FESTIVAL PABLO CASALS

41E FESTIVAL

PABLO CASALS

PRADES

26 JUILLET - 13 AOÛT 1992

SOMMAIRE

Comité d'Honneur du Festival Pablo Casals 8
Association du Festival Pablo Casals 9
Compositeurs et œuvres interprétées 10
Prades aux Champs-Élysées 13
Prades à New-York 13

CONCERTS

Dimanche 26 Juillet ■ Musique en Espagne 14
Mardi 28 Juillet ■ Trio de Barcelone 15
Jeudi 30 Juillet ■ Récital Eugen Istomin 16
Dimanche 2 Août ■ Soirée Beethoven 17
Lundi 3 Août ■ Soirée Brahms 18
Mardi 4 Août ■ Soirée Bel Canto 19
Mercredi 5 Août ■ Soirée Schubert 20
Jeudi 6 Août ■ Casals à la Maison Blanche 21
Vendredi 7 Août 18h ■ Conférence 23
Vendredi 7 Août ■ Soirée Beethoven 25
Samedi 8 Août 18h ■ Vienne à New-York 26
Samedi 8 Août ■ Soirée à Vienne 27
Dimanche 9 Août 18h ■ Concert surprise 29
Dimanche 9 Août ■ Orchestre de Chambre de Moscou 30
Concerts de l'Académie 31
Lundi 10 Août ■ L'Europe au Carnegie Hall 33
Mardi 11 Août 18h ■ Chœur du Festival 34
Mardi 11 Août ■ Soirée Américaine 36
Mercredi 12 Août 18h ■ Rossini-Schubert 37
Jeudi 13 Août ■ Soirée Schubert 38

ARTISTES

András Adorján	50
Pierre Amoyal	52
Philippe Bender	57
Philippe Bianconi	53
Peter Cropper	46
Catherine Estourelle	56
Amélie Fleetwood	49
Patrick Fournillier	45
Wolfgang Güttler	50
Jean-François Heisser	42
Gary Hoffman	48
Eugen Istomin	43
Jean-Pierre Lagard	56
Ib Lanzky-Otto	51
Michel Lethiec	53
Xavier Le Maréchal	58
Arto Noras	48
Constantine Orbelian	54
Orchestre de Chambre de Moscou	54
Orchestre Sinfonietta de Picardie	44
Bruno Pasquier	47
Jean-Claude Pennetier	51
Jean-Marc Phillips	42
Serge Queste	57
Arnold Steinhardt	46
Manfred Stilz	41
Trio de Barcelone	43
Les Virtuoses de France	41
Jean-Philippe Vivier	55
Jean-Pierre Wallez	45
Amaury Wallez	55
Denis Weber	52
Pierre-Henri Xuereb	47
Gregor Zubicky	49

En associant son nom au Festival de Prades, la Compagnie Air Inter affirme son attachement à la diffusion des valeurs culturelles et favorise le rayonnement de la France, contribuant en même temps à son progrès, sa prospérité et sa puissance en Europe.

L'Espagne. L'Amérique.
Et Casals.
Un itinéraire
vers le Nouveau Monde,
le pays de ceux qui se découvrent,
des découvertes,
des réfugiés de la vieille Europe.

1992. Année anniversaire de la découverte de l'Amérique.
Fête de l'imagination et de la science à Séville.
Fête Olympique à Barcelone.
Mais un fête marquée, un peu partout dans le monde, par une montée de l'intolérance, du rejet, et de la non-connaissance des autres, des particularismes exacerbés.
Combien de fois, Pau Casals aura-t-il, à travers la musique, transmis messages de paix et d'échanges, depuis ses débuts en Espagne jusqu'à ses derniers concerts en Amérique ? Premier des grands musiciens voyageurs, il aura connu, durant près d'un siècle, les progrès techniques les plus spectaculaires et les plus surprenants, tout autant que les pires aspects d'une humanité dégradée à travers guerres civiles et mondiales.
Des cafés de Barcelone à Puerto Rico, devant les réfugiés espagnols comme à la Maison Blanche, dans cette abbaye renaissante comme dans les plus grandes salles de concerts du monde, Casals alliera de plus en plus un message de paix à son art.
Tout comme lui, de nombreux artistes devant fuir le fanatisme, Schönberg, Zemlinski, Eisler, Milhaud...
Pour beaucoup d'entre eux, l'Amérique deviendra encore une fois la terre d'asile et d'accueil.
Casals se réfugiera à Prades. Le village catalan se fera bientôt l'écho d'une voix mêlant musique et espoirs.
Il deviendra ensuite le lieu d'une merveilleuse rencontre des plus grands musiciens, mettant en harmonie leurs différentes nationalités, religions et personnalités, pour offrir leur art et leur passion à ceux venus partager le même idéal.

MICHEL LETHIEC

LA LETTRE DU MUSICIEN

TOUTE L'ACTUALITÉ MUSICALE CLASSIQUE

15 FOIS PAR AN

Politique et économie de la musique classique,
Vie des musiciens, Échos de la vie musicale,
Orchestres, Saisons, Opéras, Concerts, Festivals, Conservatoires et Écoles,
Instruments, Livres et Partitions,
Concours : annonces et résultats, Stages, Recrutements…

ABONNEMENT : 260 F PAR AN
(ÉTRANGER : + 50 F)

PIANO

LA REVUE ANNUELLE DES AMATEURS ET DES PROFESSIONNELS

Interviews de grands pianistes,
Interprétation, histoire, concours, enquêtes, pédagogie,
facture instrumentale, disques, guide pratique…

N° 6 (1992-1993) : 75 F (PORT INCLUS)

Règlements à LA LETTRE DU MUSICIEN, BP 64 - 75722 Paris cedex 15 - Tél. : (1) 47 34 06 91 - Fax : (1) 42 73 18 47

LE FESTIVAL PABLO CASALS

Est Présenté Sous l'Égide Du

CONSEIL GÉNÉRAL DES PYRÉNÉES-ORIENTALES

Avec Le Concours De

CONSEIL RÉGIONAL LANGUEDOC-ROUSSILLON
PRÉFECTURE DU LANGUEDOC-ROUSSILLON
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES
VILLE DE PRADES

Et la Participation De

BANQUE POPULAIRE
L'INDÉPENDANT
AIR INTER
SACEM

COMITÉ D'HONNEUR DU FESTIVAL

Monsieur **René MARQUES**
Président du Conseil Général

Monsieur **Jacques BLANC**
Président du Conseil Régional

Monsieur **Pierre STEINMETZ**
Préfet des Pyrénées-Orientales

Monsieur **Jordi PUJOL**
Président de la Généralitat de Catalogne

Monsieur **Denis PERRIN**
Sous-Préfet de Prades

Monsieur **Yves MARCHAND**
Délégué Général au Conseil Régional
Languedoc-Roussillon

Monsieur **Arthur CONTE**
Historien

Monsieur et Madame **Eugen ISTOMIN**

Monsieur **Alexandre SCHNEIDER**

Monsieur **Dominique FERNANDEZ**
Écrivain

Monsieur **Louis MONESTIER**
Ancien Maire de Prades - Ancien Président du Festival

Monsieur **Jacques IMBERT**
Directeur Régional des Affaires Culturelles

Monsieur **Pierre ANCIAN**
Directeur Régional de la SACEM

Révérend Père **Ramon RIBERA**
Prieur de l'Abbaye Saint-Michel de Cuxa

ASSOCIATION DU FESTIVAL PABLO CASALS

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT	Monsieur le Dr **Paul BLANC** Maire de Prades Vice-Président des Conseils Général et Régional
PRÉSIDENTE DÉLÉGUÉE	Madame **Antonia CALM**
DIRECTEUR ARTISTIQUE VICE-PRÉSIDENT	Monsieur **Michel LETHIEC**
VICE-PRÉSIDENTS	Monsieur **Christian BOUVIER** Monsieur **Marcel MULCIO**
SECRÉTAIRE GÉNÉRAL	Madame **Françoise JORAM**
SECRÉTAIRE ADJOINTE	Madame **Marie-Hélène PÉRAU**
TRÉSORIÈRE	Mademoiselle **Marie PÉRAU**
TRÉSORIÈRE ADJOINTE	Mademoiselle **Françoise PONCHON**
MEMBRES	Madame **Annie BORRET** Madame **Françoise GRIMBERG** Madame **Jeanne JANER** Madame **Monique PEYTAVI** Mademoiselle **Simone MARTY** Monsieur **Claude BES** Monsieur **Pierre CANTIER** Monsieur **André FONS** Monsieur **Marc LARGUIER** Monsieur **Gaston RASPAIL**

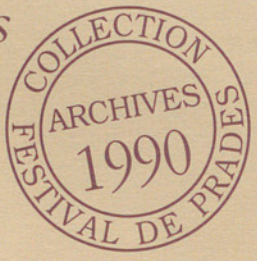
Le Festival Pablo Casals est membre de la Fédération Française des Festivals Internationaux de Musique

FESTIVAL PABLO CASALS
COMPOSITEURS & ŒUVRES INTERPRETEES

ALBENIZ	Iberia - 3ème livre
BACH	Concerto pour violon en mi majeur
BARBER	Adagio pour cordes op. 11
BARTÓK	"Contraste" pour violon, clarinette et piano
BEETHOVEN	Trio n° 7 en si bémol majeur op. 97 "L'Archiduc" Concerto pour violon en ré majeur Symphonie n° 8 en fa majeur op. 93 Sonate pour cor et piano en fa majeur op. 17 Sonate pour piano n° 32 op. 111 Quatuor avec piano n° 3 en ut majeur Sonate pour violoncelle et piano n° 2 op. 102 Trio n° 3 en ut mineur op. pour violon, violonvcelle et piano Concerto pour piano n° 1
BERNSTEIN	3 méditations pour violoncelle et orchestre
BLOCH	Concertino pour flûte, alto et piano
BOCCHERINI	Concerto pour violoncelle en sol majeur Sonate pour violoncelle et piano
BOTTESINI	Concerto pour contrebasse en si mineur
BRAHMS	Sonate pour alto et piano op. 120 n° 1 en fa mineur Quatuor pour piano et cordes en sol mineur op. 25 Sextuor n° 2 en sol majeur op. 36
COPLAND	Concerto pour clarinette
COUPERIN	Cinq pièces en concert
CHOPIN-POPPER	Nocturne op. 9 n° 2
DONIZETTI	Concertino pour cor anglais en sol majeur
DVORAK	Sérénade pour cordes
EISLER	"14 manières de décrire la pluie" - Variations op. 70
GINASTERA	Duo pour flûte et hautbois
GUINJOAN	Passim-Trio pour violon, violoncelle et violon
HINDEMITH	Sonate pour hautbois et piano

LACHNER	Septuor en mi bémol majeur
MENDELSSOHN	Trio en ré mineur pour violon, violoncelle et piano
MILHAUD	"La Cheminée du Roi René" - Suite pour quintette à vents op. 205
PROKOFIEV	Ouverture sur des thèmes juifs
RAVEL	Trio en la mineur pour violon, violoncelle et piano
ROSSINI	Airs de "Guillaume Tell" et "Il Signor Bruschino" Œuvres pour chœur et piano : La Fede - La Carita - La Speranza Ave Maria Fantaisie pour clarinette et piano Sonate à quatre en mi bémol majeur n° 5 pour cordes Quatuor pour vents n° 6 : Andante et thème avec variations
ROUSSEL	Sinfonietta pour cordes
SARASATE	Variations sur Carmen
SAINT-SAËNS	Le Cygne, pour violoncelle et piano
SCHÖNBERG	Fantaisie op. 47
SCHUBERT	Variations pour flûte et piano Lied pour cor, piano et soprano "Auf dem Storm" Trio n° 1 op. 99 en si bémol majeur D. 898 Messe n° 2 en sol majeur Ouverture D. 8 en do Arpeggione pour violoncelle et orchestre Symphonie n° 5
SCHUMANN	Adagio et Allegro
STRAVINSKY	Divertimento "Le Baiser de la Fée" pour violon et piano
TURINA	La Oración del Torero Rapsodia Sinfonica pour piano et orchestre
VARÈSE	Densité 21,5 pour flûte
VILLA-LOBOS	Bachiana Brasileira n° 6 pour flûte et basson Concerto pour basson
VERDI	Quatuor (version orchestre à cordes)
VON ZEMLINSKY	Trio en ré mineur op. 3 pour violoncelle, clarinette et piano

Lyrinx a gravé pour vous ces moments inoubliables...



BACH - BEETHOVEN - BARBER - TCHAIKOVSKI — LYR 073
LEONARD ROSE, violoncelle - ANDREW WOLF, piano — WMD 882073

BEETHOVEN — LYR 059
R. PASQUIER, B. PASQUIER, G. TEULIERES, M. MARDER, M. LETHIEC, P. DEL VESCOVO, J.-P. LAROQUE, D. WEBER — WMD 880059

MOZART - DEBUSSY - CHOPIN - BEETHOVEN — LYR 070
MIECZYSLAW HORSZOWSKI, piano — WMD 880070

BRAHMS — LYR 088
J.-J. KANTOROW, L. BLAKESLEE, B. PASQUIER, V. MENDELSSOHN, T. MØRK, M. STILZ, D. WEBER, M. LETHIEC, G. TEULIERES — WMD 880088

SCHUBERT — LYR 117
J.-J. KANTOROW, L. BLAKESLEE, B. PASQUIER, A. NORAS, M. STILZ, M. LETHIEC, R. VLATKOVIC, A. WALLEZ — WMD 882117

COLLECTION *LES ANNÉES CASALS:*

MOZART — LYR 102
V. DE LOS ANGELES, M. HORSZOWSKI, C. HASKIL, P. CASALS, S. VEGH, R. BAUMGARTNER, COLLEGIUM MUSICUM DE LONDRES, ORCHESTRE DE CHAMBRE DE SANDOR VEGH, FESTIVAL STRINGS DE LUCERNE — WMD 882102

l'éditeur des archives du Festival de Prades

WMD

DISQUES LYRINX - 27 COURS D'ESTIENNE D'ORVES 13001 MARSEILLE - TÉL. 91 54 81 41 - FAX 91 54 21 98

THEATRE DES champs élysées

PRADES AUX CHAMPS-ELYSEES

COPRODUCTION
FESTIVAL PABLO CASALS/THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

LUNDI 8 FÉVRIER 1993 - 20H30

Soirée Brahms

Régis PASQUIER violon
Arto NORAS violoncelle
Bruno PASQUIER alto
Philippe BIANCONI piano

Quatuor avec piano n° 1 en sol mineur op. 25

Quatuor LINDSAY
Michel LETHIEC clarinette

Quintette avec clarinette op. 115

MERCREDI 10 FÉVRIER 1993 - 20H30

Soirée Beethoven

Yuzuko HORIGOME violon
Bruno RIGUTTO piano
Gary HOFFMAN violoncelle

Trio n° 7 en si bémol majeur op. 97 "À l'Archiduc"

Régis PASQUIER violon
Arto NORAS violoncelle
Amaury WALLEZ basson
Radovan VLATKOVIC cor
Bruno PASQUIER alto
Wolfgang GÜTTLER contrebasse
Michel LETHIEC clarinette

Septuor en mi bémol majeur op. 20

VENDREDI 12 FÉVRIER 1993 - 20H30

Soirée Schubert

Gérard POULET violon
Jean-François HEISSER piano
Truls MORK violoncelle

Trio n° 7 en Mi bémol majeur op. 100 D. 929

Gérard POULET violon
Roland PIDOUX violoncelle
Jean-Yves THIBAUDET piano
Vladimir MENDELSSOHN alto
Marc MARDER contrebasse

"La Truite" Quintette en la majeur op. 114 pour piano et cordes

PRADES À NEW-YORK

Le Festival Pablo Casals de Prades est invité au Lincoln Center - Alice Tully Hall Concert le 4 février 1993

Programme

MOZART - BRAHMS - PROKOFIEV

avec les artistes

Régis PASQUIER
Bruno PASQUIER
Michel LETHIEC
Lynn BLAKESLEE
Arto NORAS
Philippe BIANCONI

FESTIVAL PABLO CASALS

DIMANCHE 26 JUILLET

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

MUSIQUE EN ESPAGNE
LES VIRTUOSES DE FRANCE

Solistes

Manfred STILZ violoncelle
Jean-François HEISSER piano
Jean-Marc PHILLIPS violon

ALBERT ROUSSEL

Sinfonietta pour cordes op. 52
Allegro molto
Andante
Allegro

LUIGI BOCCHERINI

Concerto n° 7 en sol majeur pour violoncelle et cordes
Allegro
Adagio
Allegro

JOAQUIN TURINA

Rapsodia Sinfonica
pour piano et cordes

entracte

ISAAC ALBENIZ

Iberia - Troisième livre
El Albaicin
El polo
Lavapiès

JOAQUIN TURINA

"La Oración del Torero"
pour cordes

PABLO DE SARASATE

Fantaisie sur "Carmen"
pour violon et cordes

PAU CASALS

Le Chant des Oiseaux
(transcription pour orchestre
d'un chant populaire catalan)

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

TRIO DE BARCELONE

Gérard CLARET violon
Lluis CLARET violoncelle
Alberto GIMENEZ-ATTENELLE piano

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Trio n° 7 en si bémol majeur op. 97 "À l'Archiduc"
Allegro moderato
Scherzo-allegro
Andante cantabile ma pero con moto
Allegro moderato-presto

JOAN GUINJOAN

Passim-Trio
pour violon, violoncelle et piano

entracte

MAURICE RAVEL

Trio en la mineur
Modéré
Pantoum
Passacaille-très large
Final-animé

Soirée organisée dans le cadre des "Nuits du Languedoc-Roussillon"

JEUDI 30 JUILLET

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

RÉCITAL DE PIANO
EUGEN ISTOMIN

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Fantaisie en sol mineur
op. 77

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonate n° 14 en ut dièse mineur
op. 27 n° 2 "Clair de lune"
Adagio sostenuto
Allegretto
Presto agitato

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonate n° 31 en la bémol majeur
op. 110
Moderato cantabile : molto espressivo
Allegro molto
Adagio ma non troppo-arioso dolente
Fuga : allegro ma non troppo

entracte

FRANZ SCHUBERT

Deux impromptus op. 90
N° 2 en mi bémol majeur-allegro
N° 3 en sol dièse majeur-andante

FRÉDÉRIC CHOPIN

Nocturne en fa majeur op. 15 n° 1

Impromptu en sol bémol majeur op. 51

Polonaise en fa dièse majeur op. 53

DIMANCHE 2 AOÛT

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

SOIRÉE BEETHOVEN
SINFONIETTA DE PICARDIE

Direction **Patrick Fournillier**

Soliste **Jean-Pierre WALLEZ** violon

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concerto pour violon et orchestre en ré majeur op. 61

Allegro ma non troppo
Larghetto
Rondo

entracte

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie n° 8 en fa majeur op. 93

Allegro vivace e con brio
Allegretto scherzando
Tempo di minuetto
Finale : Allegro vivace

LUNDI 3 AOÛT

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

SOIRÉE BRAHMS

JOHANNES
BRAHMS

Sextuor n° 2 en sol majeur op. 36

Allegro non troppo
Scherzo (allegro non troppo)
Poco adagio
Poco allegro

Arnold STEINHARDT violon
Peter CROPPER violon
Bruno PASQUIER alto
Pierre-Henri XUEREB alto
Arto NORAS violoncelle
Gary HOFFMAN violoncelle

entracte

JOHANNES
BRAHMS

Quatuor pour piano et cordes en sol mineur op. 25

Allegro
Intermezzo-Allegro ma non troppo
Andante con moto
Rondo alla zingarese

Peter CROPPER violon
Bruno PASQUIER alto
Gary HOFFMAN violoncelle
Philippe BIANCONI piano

21H
Abbaye Saint-Michel de Cuxa

SOIRÉE BEL CANTO
SINFONIETTA DE PICARDIE

Direction — **Patrick FOURNILLIER**

Solistes — **Amélie FLEETWOOD** soprano
Gregor ZUBICKY cor anglais
Wolfgang GÜTTLER contrebasse

GIOACCHINO ROSSINI

Air de "Guillaume Tell"
Mathilde : "Selva opaca deserta bruthiera"

GIOACCHINO ROSSINI

Air de "Il Signor Bruschino"
Sofia : "Ah, voi condur volete"

GAETANO DONIZETTI

Concertino pour cor anglais en sol majeur
Andante
Andante
Variation I
Variation II
Variation III
Allegro

entracte

GIOVANNI BOTTESINI

Concerto pour contrebasse en si mineur n° 2
Allegro moderato
Andante
Finale : allegro

GIUSEPPE VERDI

Quartetto en mi mineur
(version pour orchestre à cordes)
Allegro
Andantino
Prestissimo
Scherzo fuga (allegro assai mosso)

MERCREDI 5 AOÛT

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

SOIRÉE SCHUBERT

FRANZ
SCHUBERT

Introduction et variations pour flûte et piano
en mi mineur D. 802
sur le thème de la "Belle Meunière"

András ADORJÁN flûte
Jean-Claude PENNETIER piano

FRANZ
SCHUBERT

Lied pour soprano, cor et piano
"Auf dem Strome" D. 943
op. posthume 119

Amélie FLEETWOOD soprano
Ib LANZKY-OTTO cor
Denis WEBER piano

entracte

FRANZ
SCHUBERT

Trio n° 1 op. 99 en si bémol majeur D. 898
pour violon, violoncelle et piano

Allegro moderato
Andante un poco mosso
Scherzo : allegro

Jean-Pierre WALLEZ violon
Arto NORAS violoncelle
Jean-Claude PENNETIER piano

21H
Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

"CASALS À LA MAISON BLANCHE"

Pierre AMOYAL violon
Gary HOFFMAN violoncelle
Philippe BIANCONI piano

FRANÇOIS COUPERIN
Cinq pièces en concert
(transcription de Paul BAZELAIRE)
Prélude
Sicilienne
La Tromba
Plainte
Air de Diable

LUIGI BOCCHERINI
Sonate pour violoncelle et piano en la majeur
Adagio
Allegro

CHOPIN
POPPER
Nocturne op. 9 n° 2
en mi bémol majeur

CAMILLE SAINT-SAËNS
Le Cygne

ROBERT SCHUMANN
Adagio et Allegro

entracte

FÉLIX MENDELSSOHN
Trio en ré mineur op. 49
pour violon, violoncelle et piano
Molto allegro agitato
Andante con moto tranquillo
Scherzo-Leggiero e vivace
Finale-Allegro assai appasionato

BAR
RESTAURANT
Le Vauban

LA BRASSERIE
V
PARISIENNE

BUFFET FROID JUSQU'À 1H
TERRASSE
VUE SUR LE CASTILLET

Déjeuner de 12h00 à 15h00
Dîner de 19h30 à 22h30
Fermé le dimanche

29, quai Vauban - 66000 Perpignan - 68 51 05 10

18H
Salle du Conseil
Mairie annexe
Prades

CONFÉRENCE

LES QUATRE SAISONS DE ROSSINI

Non !! Ce n'est ni une coquille, ni une "plaisanterie rossinienne" mais bien le sujet de cette conférence donnée à l'occasion du bicentenaire du "Cygne de Pesaro". Né un 29 février, il continue toute sa vie cette "plaisanterie" : homme aux contrastes marqués, imprévisible et qui laisse après lui une infinité de "pourquoi ?" irrésolus, et pourtant sa bibliographie est fort restreinte, dominée par l'étrange livre de Stendhal. Une œuvre abondante et diverse dont on cite une dizaine de titres mais dont on connait rarement plus de cinq ou six partitions. C'est cette personnalité et cette œuvre que nous présentera le conférencier à la recherche, en quatre "saisons" d'un homme et d'un musicien dont les confessions seraient aussi interminables que la liste de ses chefs-d'œuvre oubliés.

YVES HUCHER

Né à Paris, Yves Hucher a mené de front des études supérieures de lettres et de musicologie. Professeur de lettres à Paris, puis à Antibes en fin de carrière, il a été chargé de cours au Centre d'Etudes Françaises de Pau dont il a animé les activités musicales (auditions de disques, chorale et conférences). Collaborateur du Guide du Concert, de plusieurs encyclopédies françaises et étrangères, il a signé de nombreuses études et analyses pour les grandes associations symphoniques et les festivals. Il est aujourd'hui "musicologue-historien" attaché au Philharmonique de Monte Carlo et chroniqueur à Nice-Matin. Conférencier en France et à l'étranger (Pays-Bas, Angleterre et Italie), Yves Hucher s'est le plus souvent attaché à l'union de la musique avec la littérature et les beaux-arts, ce qu'il a également recherché dans ses émissions sur France Musique.

Principaux ouvrages publiés :
Florent Schmitt (couronné par l'Académie Française),
Robert et Clara Schumann, Journal de Delacroix,
La Musique (collection "Idéologie et Sociétés", Larousse),
Berlioz, etc.
Yves Hucher est Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques et Officier dans l'Ordre du Mérite monégasque.

JEAN-FRANÇOIS HEISSER

ENREGISTRE POUR ERATO

(à paraître : septembre 92)

ERATO

LA MUSIQUE EST NOTRE NATURE

WARNER CLASSICS FRANCE

Catalogue sur simple demande à Warner Classics - BP 28 - 93151 Le Blanc Mesnil Cedex.

21H
Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

SOIRÉE BEETHOVEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonate pour cor et piano en fa majeur op. 17
Allegro moderato
Poco adagio quasi andante
Rondo finale-Allegro moderato

Ib LANZKY-OTTO cor
Denis WEBER piano

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonate pour piano n° 32 en ut mineur op. 111
Maestoso-Allegro con brio ed appassionato
Arietta-Adagio molto simplice e cantabile

Jean-François HEISSER piano

entracte

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Quatuor avec piano n° 3 en ut majeur
Allegro vivace
Adagio con espressione
Rondo-Allegro

Arnold STEINHARDT violon
Bruno PASQUIER alto
Arto NORAS violoncelle
Jean-Claude PENNETIER piano

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonate en ré majeur op. 102 n° 2
Allegro con brio
Adagio con molto sentimento d'affetto
Allegro- Allegro fugato

Arto NORAS violoncelle
Jean-François HEISSER piano

SAMEDI 8 AOÛT

18H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

VIENNE À NEW-YORK

HANNS EISLER

"14 manières de décrire la pluie"
variations op. 70

András ADORJÁN flûte
Michel LETHIEC clarinette
Peter CROPPER violon
Pierre-Henri XUEREB alto
Arto NORAS violoncelle
Jean-François HEISSER piano

ARNOLD SCHÖNBERG

Fantaisie op. 47

Pierre AMOYAL violon
Jean-Claude PENNETIER piano

ALEXANDER VON ZEMLINSKY

Trio en ré mineur op. 3
Allegro ma non troppo
Andante
Allegro

Arto NORAS violoncelle
Michel LETHIEC clarinette
Jean-Claude PENNETIER piano

SAMEDI 8 AOÛT

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

SOIRÉE À VIENNE

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Trio en ut mineur op. 1 n° 3

Allegro con brio
Andante cantabile con variazioni
Menuetto quasi allegro
Prestissimo

Arnold STEINHARDT violon
Gary HOFFMAN violoncelle
Jean-François HEISSER piano

JOHANNES BRAHMS

Sonate n° 1 en fa mineur op. 120 pour alto et piano

Allegro appassionato
Andante un poco adagio
Allegretto grazioso
Vivace

Bruno PASQUIER alto
Jean-Claude PENNETIER piano

entracte

FRANZ LACHNER

Septuor en mi bémol majeur

Andante maestoso
Menuetto
Andante
Scherzo-Allegro vivace
Finale-Allegro moderato quasi presto

Pierre AMOYAL violon
Bruno PASQUIER alto
Arto NORAS violoncelle
Wolfgang GÜTTLER contrebasse
András ADORJÁN flûte
Michel LETHIEC clarinette
Ib LANZKY-OTTO cor

éphélide

SOINS DE BEAUTE

CARITA
PARIS

6, PLACE GAMBETTA • 66000 • PERPIGNAN • TEL : 68.51.19.5

Agapanthe
fleuriste

Cathédrale Saint-Jean
5, place Gambetta
66000 Perpignan
68 35 04 66

DIMANCHE 9 AOÛT

18H

Palais
de Justice
Prades

CONCERT SURPRISE

DIMANCHE 9 AOÛT

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE MOSCOU

Direction **Constantine ORBELIAN**

Solistes **Pierre AMOYAL** violon
Jean-Claude PENNETIER piano

JEAN-SÉBASTIEN BACH

Concerto pour violon en mi majeur
Adagio
Allegro
Allegretto assai

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concerto pour piano n° 1 en ut majeur
Allegro con brio
Largo
Rondo
Allegro scherzando

entracte

ANTONIN DVORAK

Sérénade pour cordes en mi majeur op. 22
Moderato
Tempo di valse
Scherzo
Larghetto
Finale

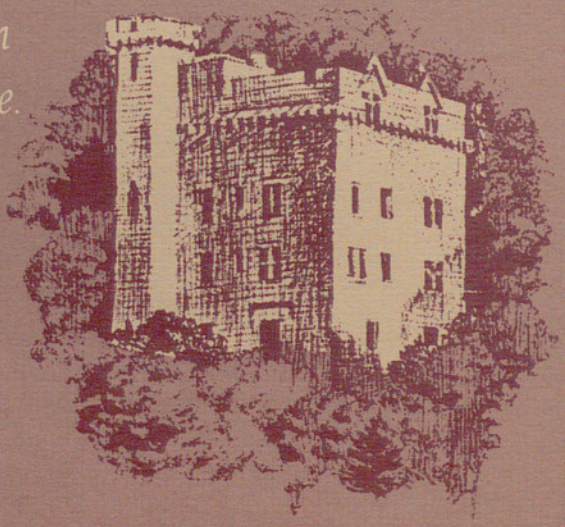
CONCERTS DE L'ACADÉMIE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Lundi 10 août	16H	Église de Rigarda
Mardi 11 août	11H	Église de Vinça
Mardi 11 août	16H	Église de Marquixanes
Mercredi 12 août	18H	Prades - Palais de Justice
Jeudi 13 août	18H	Prades - Palais de Justice

Entrée Libre

Coup de Cœur en Roussillon Roman

Bonjour! Soyez les bienvenus au Château de Riell. Cette demeure, nous souhaitons vous la faire aimer pour son charme et sa qualité. Plaisir d'un accueil harmonieux, d'une cuisine délicate, et savoureuse, dans la folie baroque d'un merveilleux domaine. Découvrez jardins exotiques, piscines, tennis, club privé, centre thermal de beauté.



Château de Riell

★★★★NN LUXE

66500 MOLITG-LES-BAINS - Tél. : 68 05 04 40 Fax : 68 05 04 37

RELAIS ET CHATEAUX

21H
Abbaye Saint-Michel de Cuxa

L'EUROPE AU CARNEGIE HALL

BELÁ BARTÓK

Contrastes pour violon, clarinette et piano
Moderato - Lento - Allegro vivace

Peter CROPPER violon
Michel LETHIEC clarinette
Jean-François HEISSER piano

PAUL HINDEMITH

Sonate pour hautbois et piano
Munter - Sehr langsam

Gregor ZUBICKY hautbois
Denis WEBER piano

EDGAR VARÈSE

Densité 21,5

András ADORJÁN flûte

IGOR STRAVINSKY

"Le Baiser de la Fée" pour violon et piano

Jean-Pierre WALLEZ violon
Jean-François HEISSER piano

ERNEST BLOCH

Concertino pour flûte, alto et piano
Allegro comodo - Andante - Poco più lento - Allegro

András ADORJÁN flûte
Pierre-Henri XUEREB alto
Denis WEBER piano

entracte

DARIUS MILHAUD

"La Cheminée du Roi René" Suite pour quintette à vents op. 205
Cortège - Aubade - Jongleurs - La Maousinglade
Joutes sur l'Arc - Chasse à Valabre - Madrigal nocturne

András ADORJÁN flûte
Jean-Philippe VIVIER clarinette
Amaury WALLEZ basson
Gregor ZUBICKY hautbois
Ib LANZKY-OTTO cor

SERGE PROKOFIEV

Ouverture sur des thèmes juifs

Peter CROPPER violon
Arnold STEINHARDT violon
Pierre-Henri XUEREB alto
Gary HOFFMAN violoncelle
Michel LETHIEC clarinette
Jean-François HEISSER piano

MARDI 11 AOÛT

18H

Palais de Justice Prades

CHŒUR DU FESTIVAL DE PRADES

Direction — **Jean-Pierre LAGARD**

Soprano — **Catherine ESTOURELLE**
Piano — **Ziska BOKOBZA**

GIOACCHINO ROSSINI — **La Fede - La Carita - La Speranza**
pour chœur féminin et piano

GIOACCHINO ROSSINI — **Ave Maria**
pour chœur mixte et piano

ALBERTO GINASTERA — **Duo pour flûte et hautbois**
Sonata-allegro
Pastorale-adagio
Fuga-vivace

András ADORJÁN flûte
Gregor ZUBICKY hautbois

GIOACCHINO ROSSINI — **Fantaisie pour clarinette et piano**

Jean-Philippe VIVIER clarinette
Denis WEBER piano

HEITOR VILLA-LOBOS — **Bachiana Brasileira n° 6 pour flûte et basson**
Aria (choro) : largo
Fantasia : allegro

András ADORJÁN flûte
Amaury WALLEZ basson

La Fede

Allor che l'alma afflita,
Nei giorno a quilonar
Si sente in cor trafitta
La sua virtù mancar

Un astro appar repente
De l'etra in sul confin
Più che ragion possente
Più ardente del matin.

Quel mistico splendore
E sol di Dio la fé
Eggli è che dice al core
Costante credi un me...

Del dubbio neo la vita
Spegne quel suon divin,
E la sua manne addita
D'un bel tramonto il fin.

Un astro appar...

La Carita

O caritade, virtù del cor
Tu l'uomo infervori di santo ardor
Tu l'affratelli, e nei martir
Consoli il povero de suoi sospir...

Iddio rivela si solo per te :
Tu inspiri al misero del bon la fé
L'alma che accende si del tuo fervor
Spande sugli uomini divin fulgor...

O caritade...

Allor che il mondo tua voce udrà
Di guerra il fremito si spregnerà
L'ira, l'orgoglio fian vinti allor
Da un sacro vincolo d'eterno amor...

O caritade...

La Speranza

Odi pietoso,
Mistica speme,
L'alma che geme
Da questo svol...

Col divo incanto
Detergui il pianto...
Del nostro duol

Ognun t'invoca
Celeste aurora
Per cui s'indora
Di gaudio il sol

Diva speranza
Dammi costanza
Odi il mio duol

Col divo incanto...

Ave Maria

Salve salve
Salve o Vergine Maria
Salve o Madre in ciel regina
Sulla terra il guardo inchina,
dé tuoi figli abbi pietà.

Tu di sol tutta vetista,
Tu di stelle incoronata,
Tu speranza
Tu avvocata del tuo popolo fedel

Salve salve o Vergine Maria...

MARDI 11 AOÛT

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

SOIRÉE AMÉRICAINE

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE MOSCOU

Direction — **Philippe BENDER**

Solistes — **Gary HOFFMAN** violoncelle
Michel LETHIEC clarinette
Amaury WALLEZ basson
Constantine ORBELIAN piano

HEITOR VILLA-LOBOS — **Concerto pour basson**

LEONARD BERNSTEIN — **"Trois méditations pour violoncelle et orchestre"**
Méditation I - Lento assai, molto sostenuto
Méditation II - Andante sostenuto
Méditation III - Presto

entracte

GEORGE GERSHWIN — **Trois préludes**

SAMUEL BARBER — **Adagio pour cordes op. 11**

AARON COPLAND — **Concerto pour clarinette**

21H
Abbaye Saint-Michel de Cuxa

ROSSINI - SCHUBERT

GIOACCHINO ROSSINI

Sonate à quatre n° 5 en mi bémol majeur
Allegro vivace
Andante
Allegretto

Peter CROPPER violon
Arnold STEINHARDT violon
Arto NORAS violoncelle
Wolfgang GÜTTLER contrebasse

GIOACCHINO ROSSINI

Quatuor pour vents n° 6
Andante et thème avec variations en fa majeur

András ADORJÁN flûte
Jean-Philippe VIVIER clarinette
Ib LANZKY-OTTO cor
Amaury WALLEZ basson

entracte

FRANZ SCHUBERT

Messe n° 2 en sol majeur D. 167
Kyrie-Andante con moto
Gloria-Allegro maestoso
Credo-Allegro moderato
Sanctus-Allegro moderato
Agnus Dei-Lento

Direction

Jean-Pierre LAGARD

Chœur et Orchestre du Festival de Prades

Solistes

Catherine ESTOURELLE soprano
Serge QUESTE ténor
Xavier LE MARÉCHAL baryton

JEUDI 13 AOÛT

21H

Abbaye
Saint-Michel
de Cuxa

SOIRÉE SCHUBERT

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE MOSCOU

Direction — **Constantine ORBELIAN**

Soliste — **Arto NORAS** violoncelle

FRANZ SCHUBERT — **Ouverture en do mineur D. 8 pour cordes**

FRANZ SCHUBERT — **Arpeggione pour violoncelle et orchestre**
(orchestration : Vladimir MENDELSSOHN)
Allegro moderato
Adagio
Allegretto

entracte

FRANZ SCHUBERT — **Symphonie n° 5 en si bémol majeur D. 485**
Allegro
Andante con moto
Menuetto
Allegro Vivace

LES ARTISTES

HÔTEL PRADOTEL

★★

Piscine

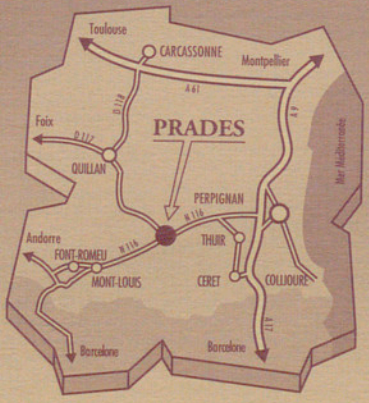
★

Jardin

★

Parking Clos

direction : Mme PEREZ
avenue du Festival
LA ROCADE
66500 PRADES
Tél. : 68.05.22.66
Fax : 68.05.23.22



LES VIRTUOSES DE FRANCE

DIRECTEUR ARTISTIQUE
FRÉDÉRIC WOLF

Jean-Marc PHILLIPS
Guillaume SUTRE
Franck DELLA VALLE
Florence ROUSSIN
Jérôme MARCHAND
François PAYET-LABONNE violons

DIRECTEUR MUSICAL
MANFRED STILZ

Odile CARRACILLI
Ingrid LORMAND altos
Manfred STILZ
Georges ROBERT violoncelles
Stephane LOGEROT contrebasse
Joël PONTET clavecin

Tous titulaires d'un Premier Prix du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, ces artistes réunis autour de Manfred Stilz ont choisi de privilégier la musique de chambre dans leur carrière musicale.
Le répertoire de l'orchestre à cordes est si vaste qu'il permet en effet, de donner une place unique à chaque membre de la formation, lui demandant de faire preuve d'une grande cohésion tout en conservant sa personnalité.

MANFRED STILZ

Violoncelle

Au cours de ses études à Saarbrück, sa ville natale, il obtient le Prix Scheffel de Littérature Allemande ainsi que le Prix International de flûte à bec de RFA.
Pour perfectionner sa technique du violoncelle, il choisit d'entrer dans la classe d'André Navarra au Conservatoire de Musique de Paris (où il obtient le Premier Prix de violoncelle) et s'inscrit parallèlement en classe de musique de chambre avec Jean Hubeau (où il sera également récompensé avec un Premier Prix).
En 1970, il crée le Trio Ravel et suit les cours de troisième cycle du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il bénéficie des conseils des plus grands maîtres : M. Rostropovitch, Y. Menuhin, G. Sebok... Ainsi, il remporte avec le Trio Ravel le Grand Prix du Concours International de Belgrade en 1972 et entame une importante discographie.
Il a joué en soliste à la flûte à bec ou au violoncelle, en musique de chambre ou en concerto avec M. André, E. Berchot, FR. Duchâble, Y. Gitlis, M. Lethiec, A. Noras, JJ. Kantorow, Kun Woo Paik, G. Poulet, JP. Rampal, I. Stern, JP. Wallez...
Il est actuellement professeur de violoncelle, de flûte à bec et de musique de chambre à l'Ecole Normale Supérieure de Musique de Paris.

JEAN-MARC PHILLIPS

Violon

Né en 1965 à Paris, de parents musiciens, il commence le violon dès l'âge de cinq ans. À treize ans, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et obtient un an plus tard une première médaille à l'unanimité. Admis ensuite en cycle supérieur dans la classe de Gérard Poulet, on lui décerne un Premier Prix à l'unanimité en 1985. Il entrera peu après en cycle de perfectionnement au CNSM de Paris, toujours dans la classe de Gérard Poulet.
Entre 1968 et 1989, il est lauréat de nombreux concours dont, en avril 1989, un brillant Premier Prix au Concours International de Palm Beach à Miami. En 1990, il est le seul européen finaliste au Concours International Tchaïkovsky à Moscou. Ces résultats lui ont permis de se produire avec orchestre dans les plus grandes salles parisiennes et à l'étranger.
Il a également participé à de nombreux concerts de musique de chambre en compagnie de solistes tels que G. Poulet, G. Deplus, R. Pasquier, D. Merlet, F. Lodéon...
Parallèlement, après avoir fondé le quatuor à cordes qui porte son nom (quatuor Phillips), il a obtenu avec cette formation un Premier Prix premier nommé au CNSM de Paris, dans la classe de JC. Bernède.

JEAN-FRANÇOIS HEISSER

Piano

Né à Saint-Etienne, il commence ses études de piano au Conservatoire de cette ville. Plus tard, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, qu'il quittera nanti de 6 premiers prix, il est l'élève de Vlado Perlemuter.
Primé au Concours International de Jaen (Espagne), et lauréat du Concours International Vianna da Motta (Portugal), Jean-François Heisser s'est produit avec les orchestres les plus prestigieux : Suisse Romande, Tonhalle de Zurich, Orchestre de Paris, Radio Bavaroise, Orchestre Philharmonique de Radio France, London Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Moscou...
Jean-François Heisser est l'invité régulier des grands festivals internationaux.
Il se produit en musique de chambre avec Georges Pludermacher, Michel Portal, Sandor Vegh, Mischa Maisky, Youri Bashmet, le Quatuor Lindsay...

TRIO DE BARCELONE

Albert G. ATTENELLE piano
Gérard CLARET violon
Lluis CLARET violoncelle

Depuis sa formation en janvier 1981, le Trio de Barcelone s'est produit à Milan, au Queen Elizabeth Hall de Londres, en Allemagne, France, Italie, Portugal et URSS où la presse et le public lui ont réservé un accueil chaleureux. Les membres du Trio sont des chambristes réputés, mais ils mènent également une carrière de solistes. En même temps que leur trio, ces musiciens créent l'Ecole de Musique de Barcelone. C'est l'une des plus importantes d'Espagne : tous trois y enseignent. Ils donnent également des master-classes l'été à Vic, près de Barcelone. Leur répertoire comprend l'intégralité de la musique de chambre de Mozart, Beethoven et Brahms, ainsi que les compositeurs contemporains : Olivier Messiaen, Joan Guinjoan. Ils ont obtenu récemment un très grand succès avec le "Quatuor pour la fin des temps" qu'ils ont joué avec le clarinettiste Michel Lethiec.

EUGEN ISTOMIN

Piano

La carrière d'Eugen Istomin a commencé en 1943 lorsqu'il remporta, à l'âge de 18 ans, les deux plus prestigieux concours de piano des Etats-Unis. Invité aussitôt par le Philharmonique de New-York et par l'Orchestre de Philadelphie, sa carrière prit rapidement son essor. Depuis, il a donné près de 4000 concerts dans le monde entier. Alexandre Siloti, Rudolf Serkin et M. Horszowski furent ses professeurs. Par la suite, Adolf Busch et surtout Pablo Casals jouèrent un rôle essentiel dans son développement musical. Dépositaire des grandes traditions musicales du passé, Eugen Istomin est aujourd'hui un trait d'union précieux entre plusieurs générations de musiciens. Ainsi, ayant collaboré autrefois avec Bruno Walter, Monteux, Stokowski, Reiner, Munch, puis avec Szell, Ormandy ou Bernstein, il joue ces dernières années avec Solti, Rostropovich, Mehta, Ozawa, Skrowaczewski, Semkov, Leinsdorf... Une part importante de son activité des années 60 et 70 fut consacrée au légendaire trio qu'il avait formé avec ses amis Isaac Stern et Leonard Rose. Ses tournées internationales l'ont mené tout récemment au Japon, à Taiwan, en Australie, en Israël, au Canada, en Angleterre, en Suisse, en Belgique, en Italie...

LE SINFONIETTA

Orchestre Régional de Picardie

DIRECTEUR MUSICAL
PATRICK FOURNILLIER

Le Sinfonietta a été fondé en 1985 grâce à la volonté commune du Ministère de la Culture et de la Région Picardie. Dès sa première saison, le Sinfonietta s'est implanté en Picardie en donnant de nombreux concerts dans les trois départements qui composent la région (Somme, Aisne, Oise).

Avec la nomination de son nouveau Directeur Musical Patrick Fournillier, le Sinfonietta développe ses activités et devient l'ambassadeur privilégié de la Picardie.

Le Sinfonietta s'est produit dans de nombreux festivals en France et à l'étranger :
au Festival Estival de Paris, au Festival d'Uzès, au Festival de St-Riquier, au Festival des Cathédrales, au Festival de Besançon, au Festival de Prades, au Festival Musica de Strasbourg, au Festival de St-Denis, au Festival des Flandres, au Wilde Festival de Bracknell, au Queen Elizabeth Hall, au Festival de Canterbury.

À Paris, le Sinfonietta se rend à l'Opéra Comique-Salle Favart à deux reprises, sous la baguette de Patrick Fournillier. Le Théâtre des Champs-Elysées accueille aussi très régulièrement le Sinfonietta. Le Sinfonietta a déjà enregistré : "Joseph" opéra de Méhul, "La Dernière Messe des Vivants" de Gossec, "Manon Lescaut" opéra d' Auber, "Applausus" cantate inédite de Haydn.

PATRICK FOURNILLIER

Direction

Patrick Fournillier étudie la direction d'orchestre avec Maître Louis Fourestier, puis avec Jean-Sébastien Béreau avant d'aller se perfectionner auprès de Franco Ferrara, en Italie. En 1982, il obtient le Premier Prix du Concours International de Salzbourg, ce qui lui permet d'être l'assistant de Leopold Hager au Mozarteum. De 1983 à 1985, il est nommé chef assistant de l'Orchestre National de Lille. Sa prestation est très remarquée lorsqu'en juillet 1986, il remplace au pied levé Emmanuel Krivine aux Arènes de Nîmes avec les Chœurs et l'Orchestre du Teatro Liceo de Barcelone. L'année suivante, il obtient plusieurs prix au Concours International de Katowice (Pologne). Directeur Musical du Festival Massenet, il dirige les créations de "Thérèse", "Cendrillon", "Cléopâtre", "La Vierge", "Manon" et "Amadis" de Massenet à St-Etienne, enregistrant cette dernière avec les Chœurs et l'Orchestre de l'Opéra de Paris ; enregistrement qui obtînt l'Orphée d'Or 1990, prix de la SACD pour le meilleur enregistrement d'un compositeur français. En septembre 1989, il dirige le concert de gala donné à l'occasion de la réouverture de la Salle Favart à Paris. En décembre 1989, c'est au Grand Théâtre de Genève qu'il dirige la production du "Postillon de Longjumeau". Patrick Fournillier est nommé en Octobre 1989 Directeur Musical du Sinfonietta, Orchestre Régional de Picardie. En juillet 1991, il est invité par Riccardo Muti à diriger "La Muette de Portici" d'Auber au Festival de Ravenne avec les Chœurs et l'Orchestre du Teatro Comunale de Bologne.

JEAN-PIERRE WALLEZ

Violon

À 12 ans, Jean-Pierre Wallez est premier prix de violon au Conservatoire de Lille, sa ville natale. Il poursuit ses études à Paris, où il est reçu premier prix de violon et premier prix de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique. Puis, ce sont les compétitions internationales : 1er prix au concours Paganini de Gènes, lauréat du concours international de Genève et du concours Long-Thibaud. De 1968 à 1985, il dirige l'Ensemble Instrumental de France, avec lequel il parcourt le monde entier, tout en poursuivant sa propre carrière de soliste. De 1975 à 1977, il est également 1er violon solo de l'Orchestre de Paris. De 1974 à 1990, il assume la direction artistique du Festival de Musique d'Albi et en fait un des grands lieux de la Musique de chambre et de l'Opéra de chambre. Ce festival, où il a abordé tous les styles de répertoire, et sa formation par Pierre Dervaux et Sergiu Celibidache, ont été déterminants pour sa carrière de chef d'orchestre. En 1978, il crée l'Ensemble Orchestral de Paris qui prendra très vite un essor international. En 1986, Jean-Pierre Wallez quitte l'Ensemble Orchestral de Paris, et se consacre à sa carrière de soliste et de chef d'orchestre. Mozartien réputé, également très attaché à la musique française, Jean-Pierre Wallez possède un très vaste répertoire tant comme violoniste que comme chef d'orchestre. Il est ouvert à tous les styles, depuis Bach jusqu'aux compositeurs d'aujourd'hui. Il a fait de nombreuses créations. Professeur de violon au Conservatoire de Genève, il met également ses qualités exceptionnelles de pédagogue au service des enfants de 3 à 6 ans. Grâce à lui, à Paris, dans de très nombreuses classes d'écoles maternelles, des enfants débutent leur vie musicale par le violon.

ARNOLD STEINHARDT

Violon

Arnold Steinhardt est né à Los Angeles. Ses premiers professeurs ont été Karl Moldrem, Peter Meremblum et Toscha Seidel. Il fait ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles à l'âge de 14 ans. Il poursuit ses études avec Ivan Galaman au Curtis Institute et avec Joseph Szigeti en Suisse en 1962, parrainé par George Szell. Lauréat de nombreux concours (Reine Elizabeth en 1964), Arnold Steinhardt a joué en récital et en soliste en Amérique et en Europe avec des orchestres réputés comme le New York Philharmonic et l'Orchestre de Cleveland. Arnold Steinhardt est premier violon et fondateur du réputé Quatuor Guarneri, avec qui il a effectué de nombreuses tournées. Il enseigne à l'Université de Maryland et au Curtis Institute.

PETER CROPPER

Violon

Peter Cropper est né à Southport. Il commence le violon à l'âge de 11 ans, et 2 ans plus tard, il obtient une bourse d'étude` pour l'Ecole d'Uppingham au Rütland. Là, il entre à l'Orchestre National des Jeunes. En 1963, il entre à la Royal Academic of Music, où il étudie le violon avec David Martin. Il y obtient plusieurs prix : musique de chambre, quatuor, orchestre, et un premier prix de violon. Il fonde le quatuor Lindsay, qui fut quatuor "en résidence" à l'Université de Keele, puis à celle de Sheffield, où Peter Cropper vit maintenant. Le Quatuor réside actuellement à l'Université de Manchester. Peter Cropper partage son temps entre le Quatuor qui est internationalement reconnu, et sa carrière de soliste. Il se consacre aussi à l'enseignement à l'Université de Manchester, et donne des master-classes à la Royal Academy of Music. Il joue un Stradivarius de la période "dorée".

BRUNO PASQUIER

Alto

Premier Prix International de Quatuor à cordes à Munich, Bruno Pasquier est nommé peu après sur concours Premier Alto Solo à l'Opéra de Paris puis à l'Orchestre National de France. Après cette expérience passionnante, il décide alors de jouer en soliste et en récital le répertoire de l'alto. Sa belle sonorité large et puissante l'impose rapidement parmi les plus talentueux altistes du monde. C'est sous les ovations de la presse internationale qu'il s'est déjà produit aux Etats-Unis, au Canada, au Japon, en Chine, en URSS, un peu partout en Europe, associé aux plus grands noms : Isaac Stern, Yehudi Menuhin, Leonard Rose, Paul Tortelier, Maurice Gendron, Jean-Pierre Rampal, Josef Suk, etc. En 1978, Lorin Maazel l'invite à effectuer une tournée en soliste au Japon. La musique de chambre est toujours présente dans sa carrière, il forme depuis une vingtaine d'années déjà un trio à cordes en compagnie de son frère Régis et du violoniste Roland Pidoux. Depuis 1972, Bruno Pasquier enseigne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, ainsi que dans de nombreuses académies internationales.

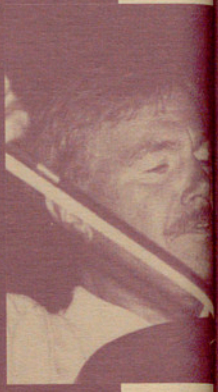
PIERRE-HENRI XUEREB

Alto

Pierre-Henri Xuereb est né en 1959. Premier prix d'alto du Conservatoire d'Avignon à 14 ans, et du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris à 16 ans. Études à la Julliard School (1976-78) et Boston University avec Walter Trampler (1980-82) où il reçoit un Bachelor of Music cum Laude degree. De 1978 à 1980, il est alto solo de l'Ensemble Inter-Contemporain dirigé par Pierre Boulez. Il a donné de nombreux récitals aux Etats-Unis et au Canada, notamment au Alice Tully Hall du Lincoln Center (New York), ainsi que des cours de perfectionnement au Québec (University Laval) et en Oklahoma, Floride (University Tallahassee), à New York (Crane School of Music), et Bangkok... Nombreux récitals en Israël, Portugal, Italie, Suède, Allemagne de l'Ouest, Belgique, Angleterre... enregistrements pour Radio France, Bayerische Rundfunk, Radio Belge, Kol Israël, Radio Suisse Romande... En juillet 1987, il est invité au Festival de Khumo en Finlande, ainsi qu'aux festivals de Dubrovnik, Suonenjoki, Kitakyushu (Japon), Bangkok (Thaïlande)... Depuis 1983, il est professeur d'alto au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et à l'Ecole Nationale de Musique de Gennevilliers. Pierre-Henri Xuereb est directeur artistique de l'Ensemble Instrumental d'Avignon, avec lequel il donne une série de concerts au "Florence Gould Hall" de New York.

ARTO NORAS

Violoncelle



Arto Noras est né en Finlande en 1942. Il commence à étudier le violoncelle à l'âge de 5 ans et trois ans plus tard, il entre à l'Académie Sibélius d'Helsinki dans la classe du Professeur Yrjö Selin. De 1962 à 1964, il est l'élève de Paul Tortelier au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il remporte en 1964, à l'unanimité, le premier prix et deux ans plus tard le deuxième prix au Concours Tchaïkovsky à Moscou. Il est Lauréat du Sooning Prize à Copenhague en 1967, il fait sa première tournée aux USA, l'année suivante, puis en Amérique du Sud en 1969, il est nommé professeur à l'Académie Sibélius en 1971 et remporte le Art Prize de Finlande l'année suivante. Arto Noras joue avec les plus grands orchestres dans le monde entier, il est également connu comme remarquable interprète de musique de chambre : il fait partie du Sibélius Academy Quartet et du Helsinki Trio, il joue également en sonates avec le pianiste Bruno Rigutto. Arto Noras est le fondateur et le directeur artistique du Festival Nantali (dans le Sud-Ouest de la Finlande).

GARY HOFFMAN

Violoncelle

Gary Hoffman est membre d'une famille de nombreux musiciens originaires de Vancouver. Il fit ses débuts au Wigmore Hall de Londres dès l'âge de 15 ans. New York l'accueillit ensuite, tandis qu'à l'âge de 22 ans, il devenait en 1978 le plus jeune professeur de la célèbre école de musique de l'Université d'Indiana, où il resta 8 ans. Il continue toujours d'enseigner dans les plus grandes académies et festivals. Le premier grand prix Rostropovitch qu'il obtint à Paris en 1986, lui a ouvert les voies d'une carrière internationale qui l'a conduit à se produire avec les plus grandes formations : Chicago, London Symphony Orchestra et English Chamber Orchestra, Montreal, Toronto, et en France avec les orchestres de Lyon, Strasbourg, l'Ensemble Orchestral de Paris, Lille... Gary Hoffman est également un soliste confirmé, invité dans les plus grandes salles, et dans les festivals d'Evian, Prades, Naples, Marlboro, la Roque d'Anthéron... Parmi les principaux engagements de cette saison, on peut signaler les concerts avec les orchestres de Lille (Dutilleux), l'Orchestre Symphonique Français à Pleyel (Schumann) et à New York (Saint Saens), l'Orchestre de la Radio Suisse-Italienne avec Serge Baudo (Schumann), le National Symphony Orchestra avec André Prévin, le triple concerto de Beethoven à Lyon aux côtés de Pierre Amoyal et Jean-Philippe Collard... Installé depuis 1988 à Paris, Gary Hoffman joue sur un Nicolo Amati de 1662, ayant appartenu à Leonard Rose.

AMÉLIE FLEETWOOD

Soprano

Amélie Fleetwood est née en Suède. En 1988, elle obtient son diplôme de soliste de l'Académie de Musique de Stockholm. En 1989, Amélie Fleetwood termine ses études à l'Opéra School de Stockholm, et fait alors ses débuts au Royal Opera House de Stockholm. Elle a chanté, comme soliste, messes et oratorios, au Concert Hall de Stockholm. Elle donne également des récitals de Lieder. En 1990, Amélie Fleetwood a chanté le rôle de "Micaela" de Carmen à l'Opéra Royal de Stockholm, et pour le première fois, "Antonia" des Contes d'Hoffman. Elle est invitée par l'Opéra de Stuttgart, pour le Freischütz de Weber. Elle chantera également l'un des principaux rôles de "Backanterna", dirigé par Ingmar Bergman.

GREGOR ZUBICKY

Hautbois

Gregor Zubicky est né à Stokholm. Il a vécu en Suède, Allemagne, Australie, et Afrique du Sud. Après une jeune carrière de sopraniste, il retourne en Suède et en Norvège pour étudier le hautbois. Depuis 1981, il joue à l'Orchestre Philharmonique de Bergen. Il a participé à la Biennale des Jeunes Solistes, et a reçu le Prix de l'Unesco au Concours Européen à Bratislava en 1985. Il a joué en soliste en Europe et aux Etats-Unis, et a enregistré plusieurs disques : Concertos de Strauss, Martinú et Francaix avec le Scottish Chamber Orchestra. Il se consacre beaucoup à la musique de chambre. Il est par ailleurs directeur artistique du Festival de Musique de Chambre de Stavanger en Norvège.

WOLFGANG GÜTTLER

Contrebasse

Wolfgang Güttler est né en 1945 à Kronstadt en Roumanie.
Il fait ses études à l'Ecole Supérieure de Musique de Bucarest auprès de Joseph Prunner et Jon Cheptea. En 1973, il obtient le premier prix du Concours International de Genève. Pendant 10 ans, de 1975 à 1985, il est membre de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Depuis 1985, il est titulaire d'une chaire de contrebasse à l'Ecole Supérieure de Musique de Cologne. Depuis 1982, il enseigne également à la Hochschule für Musik de Karlsruhe.
Il est membre du "Consortium Classicum", contrebasse solo de l'Orchestre Symphonique du SWF de Baden-Baden, et fait partie du Trio Basso. Il dirige des master-classes à la Juilliard School de New York, à la "Banff School of fine Arts" d'Alberta (Canada), à la fondation "Villa Musica" en Allemagne, ainsi qu'en France, Italie, Autriche, Hongrie et Japon.
Ses activités de soliste et de musicien de chambre jouissent d'une renommée internationale, aussi bien dans le répertoire classique que contemporain.
Il est le dédicataire d'œuvres de Hans-Joachim Hespos, Mauricio Kagel, Jean Francaix.

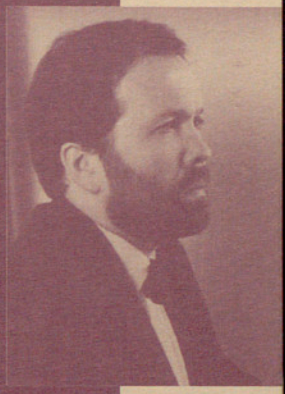
ANDRÁS ADORJÁN

Flûte

András Adorján est né à Budapest mais s'est installé très jeune avec sa famille au Danemark. Il y fait des études de dentiste et obtient son diplôme en 1968. Il étudie en même temps la musique et se perfectionne avec JP Rampal et Aurèle Nicolet. Les récompenses acquises (Prix Jacob Gade de Copenhague, Concours International de Montreux en 1968, Premier Prix du Concours International de Paris en 1971) décident finalement de sa carrière qui débute brillamment. Il est premier flûtiste d'excellents orchestres à Stockholm, Cologne, Baden-Baden, Munich, et est invité en soliste par les meilleurs orchestres de chambre et symphoniques. Il donne des cours magistraux dans le monde entier. En 1987 il est nommé professeur à la Musikhochschule de Cologne. Il est régulièrement invité par les festivals les plus célèbres (Montreux, Moscou, Dubrovnik, Divonne...). Son jeu a inspiré de nombreux compositeurs contemporains tels que Edison Denisov ou Alfred Schnittke. Très importante discographie.

JEAN-CLAUDE PENNETIER

Piano



Jean-Claude Pennetier est entré très jeune au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient deux brillants Premiers Prix de piano et de musique de chambre. Viennent ensuite les prix internationaux : Prix Gabriel Fauré, Second Grand Prix Marguerite Long, Premier nommé du Concours de Genève, Premier Prix du Concours de Montréal... Pendant un temps il interrompt sa jeune carrière pour travailler la composition, la direction d'orchestre, pour approfondir son répertoire de pianiste et sa réflexion sur la musique.
Cela lui ouvre plusieurs cheminements : musique contemporaine, écriture d'opéras pour enfants, découverte du pianoforte et surtout une pratique assidue de la musique de chambre. Enrichi de ces expériences, Jean-Claude Pennetier a maintenant repris de ses activités de concertiste soliste et il est salué comme un des pianistes majeurs de notre époque.

IB LANZKY-OTTO

Cor

Ib Lanzky-Otto appartient à l'avant garde des cornistes d'aujourd'hui.
Il a étudié sous la direction de son père, Wilhelm Lanzky-Otto.
Il est diplômé de l'Université Musicale de Stockholm en 1962.
Depuis 1967, Ib Lanzky-Otto est premier cor solo de l'Orchestre Philharmonique de Stockholm.
Ib Lanzky-Otto a joué en soliste dans de nombreux pays européens, ainsi qu'aux Etats-Unis et au Canada.
Il pratique également la musique de chambre.
Il fait partie de l'Ensemble de Cuivres de la Philharmonie.
Il donne de nombreuses master-classes en Europe et aux Etats-Unis.

PIERRE AMOYAL

Violon

Pierre Amoyal sort du Conservatoire de Paris à 12 ans, titulaire d'un premier prix. À 17 ans, il part à Los Angeles étudier avec Jasha Heifetz, avec lequel il reste cinq années. C'est alors qu'il commence à faire de la musique de chambre en public, et des enregistrements avec J. Heifetz et G. Piatigorsky.
À 22 ans, Pierre Amoyal commence une carrière européenne qui le conduit dans tous les principaux pays d'Europe, ainsi qu'au Japon. Puis, à partir de la saison 1982-1983, sa carrière change totalement d'orbite. Depuis, Pierre Amoyal est invité par les plus prestigieux orchestres : l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le London Symphony, l'Orchestre Symphonique de Boston, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Symphonique de Barcelone...
Pierre Amoyal n'en reste pas moins attaché à la musique de chambre. Il donne des récitals dans toutes les capitales européennes. Pendant la saison 1991-1992, il approfondit son répertoire de musique de chambre avec ses partenaires qui sont Alexis Weissenberg, Mikhaïl Rudy, Pascal Roge, et Boris Pergamenschikow.
Pierre Amoyal a été nommé, très jeune, professeur au Conservatoire National de Paris, et se consacre avec passion à l'enseignement, dans un premier temps à Paris, et actuellement au Conservatoire de Lausanne.

DENIS WEBER

Piano

Diplômé de l'Ecole Normale de Paris où il fut un disciple d'Alfred Cortot. Lauréat des Concours Internationaux Magda Tagliafero (Paris), Georges Enesco (Bucarest), Maria Canals (Barcelone), Viotti (Vercelli) et Professeur au Conservatoire de Nice.

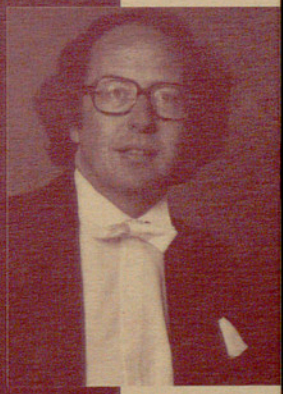
PHILIPPE BIANCONI

Piano

Depuis sa médaille d'argent au Concours International de Piano Van Cliburn en 1985, Philippe Bianconi conduit une carrière prestigieuse aux Etats-Unis comme en Europe. Outre-Atlantique, il reçoit en concert comme en récital un accueil toujours enthousiaste de la presse et du public dans les salles réputées de Carnegie Hall (New York), Kennedy Center (Washington), Chicago, San Francisco, Philadelphie... et avec les orchestres renommés de Cleveland, Chicago, Pittsburg, Atlanta, Minnesota, Dallas, St-Louis... sous la direction de chefs tels que Jeffrey Tate, Kurt Masur, Edo de Waart, Christoph von Dohnanyi, Semyon Bychkov... Les scènes européennes le produisent régulièrement : le Royal Albert Hall (Londres), la Scala (Milan), le Palais des Beaux-Arts (Bruxelles), la Kammermusiksaal der Philharmonie (Berlin), le Konzerthaus (Vienne). À Paris, où il réside, il a joué avec l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Paris, et l'Orchestre Philharmonique. Passionné de musique de chambre, il a collaboré avec les musiciens Jean-Pierre Rampal, Pierre Amoyal, le Tokyo String Quartett... et devient dès 1983 le partenaire privilégié d'Hermann Prey.
Né à Nice en 1960, formé au Conservatoire par Madame Delbert-Février, puis à Paris et Freiburg sous l'égide de Gaby Casadesus et Vitalij Margulis, il a également remporté le premier prix au Concours International des Jeunesses Musicales à Belgrade (1977), puis brillamment au Concours International Casadesus à Cleveland (1981).

MICHEL LETHIEC

Clarinette



Michel Lethiec a fait ses études musicales à Bordeaux, puis au Conservatoire National de Paris où il obtient les premiers prix de clarinette et de musique de chambre. Puis il remporte le Prix d'Interprétation du Concours International de Belgrade.
Depuis ses débuts au Carnegie Hall de New York en 1980 ses concerts l'ont conduit partout dans le monde, y compris en Chine où il fut le premier clarinettiste d'Europe occidentale à enseigner.
Il se produit avec nombre d'orchestres et d'ensembles de musique de chambre renommés, English Chamber Orchestra, Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, Quatuor Talich, Mozarteum Strings Quartett, etc. ainsi qu'avec Leonard Rose, Aurèle Nicolet, Joseph Suk... Il a créé de nombreuses pièces de musique contemporaine : Boucourechliev, Ballif, Guinjoan... Michel Lethiec est directeur artistique du Festival de Prades.

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE MOSCOU

Direction CONSTANTINE ORBELIAN

L'Orchestre de Chambre de Moscou fut créé en 1956 par le célèbre altiste et chef Rudolf Barshai.
Il s'est produit depuis, avec les plus grands solistes : Oïstrakh, Kogan, Gilels, Richter, en Europe et aux Etats-Unis, où la presse et le public l'ont accueilli avec enthousiasme.
Les enregistrements de l'Orchestre de Chambre de Moscou (intégrale des Symphonies de Mozart - Vivaldi - Corelli) font partie des "références". L'Orchestre a créé des œuvres importantes : la symphonie n° 14 de Chostakovitch ; et interprété des transcriptions faites pour lui, comme "les Visions Fugitives" de Prokofiev par Barshai.
D'autres chefs, Igor Ezrodny, Victor Tretiakov, et Andrei Korsakov, ont dirigé cet orchestre.
La saison 1991-92 marque un tournant dans l'histoire de l'Orchestre : le brillant pianiste et chef Constantine Orbelian a été nommé Directeur Artistique. Maestro Orbelian est le premier chef non-soviétique à être directeur musical en Russie.

JEAN-PHILIPPE VIVIER

Clarinette

Né à Nantes en 1966, Jean-Philippe Vivier a débuté sa formation musicale à l'âge de 6 ans au Conservatoire National de Région de Nantes. Il la poursuit pendant 4 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, où il obtient plusieurs premiers prix. À l'âge de 21 ans, il est invité à tenir le poste de 1ère clarinette solo au National Symphony Orchestra de Johannesbourg, poste qu'il occupera pendant 2 ans. Puis il est nommé 1ère clarinette solo à l'Orchestre Symphonique du Rhin par Luca Pfaff.
Il est lauréat de nombreux concours internationaux, dont un 1er prix au Concours International de clarinette de Bruxelles en 1990, et un 3ème prix au Concours International du Printemps de Prague en 1991.
Jean-Philippe Vivier a effectué de nombreuses tournées en France, Europe, Amérique du Nord, Afrique Australe, et a été invité dans de prestigieux festivals. Il s'est produit en soliste avec de grandes formations françaises et étrangères : Orchestre Randburg, Orchestre National de Prétoria, Transvaal Chamber Orchestra, Orchestre Symphonique de la RTBF, Orchestre Philharmonique d'Europe, Orchestre de Bretagne, Orchestre de Cannes-Provence-Alpes-Côte d'Azur.

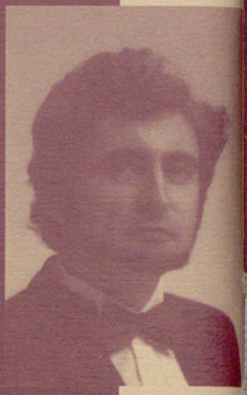
AMAURY WALLEZ

Basson

Amaury Wallez fait ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient un 1er prix de basson et un 1er prix de musique de chambre au Concours International de Birmingham. Amaury Wallez occupe le poste de basson solo à l'Orchestre de Paris et à l'ensemble Seccolo Barroco dirigé par Michel Debost. Il est également premier basson de l'Octuor à Vent de Maurice Bourgue. Il donne des concerts en soliste avec l'Orchestre de Chambre JF. Paillard, de Moscou, etc. Il est professeur au Conservatoire National Supérieur de Lyon.

JEAN-PIERRE LAGARD

Direction



Né à Bordeaux, Jean-Pierre Lagard après un premier prix au Conservatoire National Supérieur de Paris et plusieurs licences de l'Ecole Normale de Musique de Paris, étudie la direction d'orchestre et de chœur avant d'être nommé Professeur à l'Ecole Nationale de Musique de Chartres. Il organise de nombreux concerts avec chœur et orchestre en Ile de France. Ex-Chef du Chœur de l'Armée Française, Jean-Pierre Lagard est professeur au Conservatoire National de région de Versailles et responsable du chœur de l'Académie de Prades

CATHERINE ESTOURELLE

Soprano

Après un diplôme supérieur de flûte traversière, Catherine Estourelle obtient un premier prix d'Art Lyrique, première nommée, au Conservatoire National Supérieur de Paris dans la classe de Gabriel Bacquier. Elle se perfectionne à l"Actors Institute" de New York, puis à l'opéra de Lyon dans le Studio d'Opéra dirigé par Eric Tappy, et auprès de grands artistes : Arleen Auger, Cathy Berberian, Ruth Falcon, René Jacobs, Sena Jurinac, Irma Kolassi... Après ses débuts au Festival des Jeunes de Bayreuth dans le rôle d'Amor (Couronnement de Poppée), elle interprète plus d'une vingtaine de rôles à l'Opéra, dont Barberine, Bastienne, Belinda, Constance (Dialogue des Carmélites), Despine, Laurette (Richard Cœur de Lion), Norina (Don Pasquale)... Sous la direction de JS. Béreau, W. Christie, J. Darlington, P. Fournillier, P. Herreweghe, S. Kuijen, R. Martignoni, JF. Rivoli, B. Tétu... Grande habituée de l'Oratorio et du récital, elle s'est produite notamment au Festival Pablo Casals, au Festival de Besançon, et au Musée d'Orsay de Paris. Récemment, Catherine Estourelle était la jeune fille dans Lulu au Théâtre du Châtelet, production dirigée par Jeffrey Tate. Elle a créé la partie de soprano dans "La Mélancholia", opératorio de Pascal Dusapin au Théâtre du Châtelet et pour le Théâtre de la Monnaie. Elle a enregistré des mélodies de Francis Poulenc, et Léo Delibes qu'elle a interprété au Théâtre du Musée Grévin, accompagnée au piano par Noël Lee.

PHILIPPE BENDER

Flûte et direction

Philippe Bender obtient à l'âge de 17 ans les Premiers Prix de Flûte, musique de chambre et solfège au Conservatoire National Supérieur de Paris. Il poursuit ses études à la Hochschule für Musik de Fribourg-en-Brisgau et à la Julliard School de New York. Lauréat des concours internationaux de flûte de Genève, Munich, Montreux entre 1968 et 1970, il commence une carrière de concertiste. Mais sa rencontre avec Paul Paray, qui l'encourage, et son Premier Prix Médaille d'Or en 1970 du prestigieux Concours Mitropoulos de New York orientent définitivement sa carrière vers la direction d'orchestre. Il est nommé d'abord chef-assistant au New York Philharmonic où il travaille sous la direction de Leonard Bernstein et Pierre Boulez. Puis comme chef invité, il dirige de nombreux grands orchestres internationaux comme le Concertgebouw d'Amsterdam ou le Tokyo Philharmonic, le Houston Symphony Orchestra... parallèlement à son travail à la tête de l'Orchestre Régional de Cannes-Provence-Alpes Côte d'Azur depuis 1976. Les plus récentes tournées : en 1985 en Inde à la direction de l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian, 1989 aux Etats-Unis et Japon en 1990 avec l'Orchestre Régional de Cannes.

SERGE QUESTE

Ténor

Serge Queste débute le chant à l'Ecole de Musique de la Roche sur Yon. Il découvre Mozart, que lui fait chanter Mr Herbillon lors d'un séjour au Conservatoire de Région de Lille. Admis en 1989 au CNR de Bordeaux en cycle supérieur, y suit les cours de Madame Paulette Simard et se prépare à la scène.
Montre une prédisposition pour les rôles de ténor mozartien et romantique. A travaillé les rôles de Tamino de la Flûte Enchantée, de Titus de la Clémence de Titus, d'Alfredo de la Traviata, d'Edgar de Lucia di Lammermoor. A participé à la Messe du Couronnement de Mozart, la Misa Criolla de Ramirez, la Messe en Sol de Schubert, les 7 dernières paroles du Christ de Franck, la Regina Cœli 276 de Mozart.

XAVIER LE MARECHAL

Baryton

Né à Fougères en 1965, débute ses études musicales avec Madame Dubois-Guyot, professeur de chant au Conservatoire de Fougères et Saint-Malo. Il entre par la suite au Conservatoire National de Versailles, dans la classe de Jacques Villisech où il obtient un premier prix et un prix d'honneur, en 1987 et 1988. Il entre en 1988 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Monsieur Peter Gottlieb où il poursuit ses études. Pour compléter sa formation il suit les cours de maîtres prestigieux : Gabriel Bacquier, Jean-Christophe Benoit, Paul von Schilhawsky, M. Reinart. En dehors des concerts classiques (oratorios, messes, cantates), il a chanté dans diverses productions lyriques. Il mène aussi carrière avec l'ensemble Perceval de Paris dirigé par Guy Robert, qui l'a déjà produit en Italie, Suisse, Allemagne et dernièrement au Japon.

KENY K

Distributeur
agréé Canal +

TÉLÉ ■ HIFI ■ VIDÉO ■ ÉLECTROMÉNAGER

SARL PINARD & Fils

Espace Commercial "Grande Rocade" Rond Point Route d'Eus 66500 Prades
Tél. 68 96 09 64

BAR • HÔTEL • RESTAURANT

HOSTALRICH

Repas sous les Tilleuls

156, avenue Général-de-Gaulle - PRADES - Tél : 68 96 05 38

Entreprise Electrique
RESPAUT
FRERES
SARL
B.P. 56 - 12, AVENUE DU Dr. LAVAILL - 66502 PRADES CÉDEX
TÉL. 68 96 42 98 - FAX 68 96 13 08
LE SAVOIR FAIRE À VOTRE SERVICE

MAISON
DE LA
PRESSE
DEPOSITAIRE
DE
L'INDÉPENDANT
M. & Mme. CRAMOIX
155, route Nationale
66500 PRADES

les opticiens
krys
À PRADES
J-C Baroudel
photo
jumelles
lentilles cornéennes
centre de correction auditive
14, rue du palais de justice
68 96 23 14

TABACS
LOTO
André
Fons
149, avenue
du Général-de-Gaulle
66500 Prades
68 05 22 74

SUPER U

LA GRANDE
ROCADE

CENTRE
COMMERCIAL

Tél. : 68 96 30 64

ETS A. ELLUL et Cie.

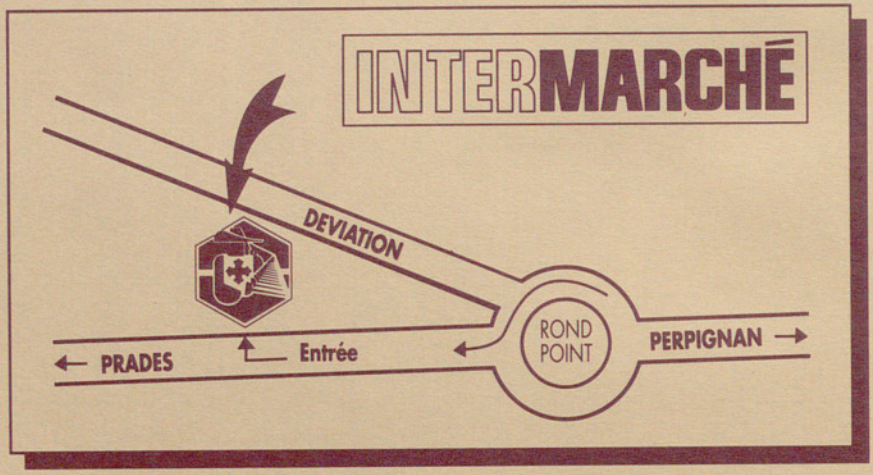
À
PRADES
FESTIVAL DU CUIR

LES CUIRS DU CONFLENT

CENTRE COMMERCIAL - ROUTE DE FONT-ROMEU - PRADES 66500 - 68 96 22 88

INTERMARCHÉ

Les Mousquetaires de la distribution



HORAIRES

Lundi au Samedi

9 h 00 à 19 h 30

SERVICES

PAIEMENT PAR CARTE

GAZ

PARKING

STATION SERVICE

LAVAGE RAPIDE

PRADES

Route de Perpignan

S.A. GERAFRA, Entreprise Indépendante (arrêté du 21/02/91)

LES MOUSQUETAIRES, C'EST VRAI !

REGIEX PUBLICITE BRESSOLS - RCS NANTERRE B 301 161 170

Cave
AGLYA
Estalgel en Roussillon

Vente directe - Ouvert tous les jours
AOC Côtes du Roussillon Villages
Muscat de Rivesaltes - Rivesaltes

GRANDE FÊTE DU VIN - DIMANCHE 9 AOÛT

Tél. : 68.29.00.45 - Fax : 68.29.19.80

plein ciel

DES PAPETIERS PLEINS D'IDÉES

FOURNITURES DE BUREAUX

LIBRAIRIE

PAPETERIE

S.A.R.L LA MUSE anciennement MELI

146, route Nationale - 66500 PRADES - 68 96 08 98

Bonne Table

Hôtel Hexagone

Nouvel Hôtel - Grill à PRADES

Situé au pied du Canigou, entre la piscine et les tennis municipaux, le nouvel hôtel HEXAGONE, flambant neuf vous propose un confort de qualité avec ses 30 chambres (2 étoiles), entièrement équipées, avec salle de bain, WC indépendant, TV couleur, téléphone direct, prise minitel, ... Monsieur et Madame AUBERT, les propriétaires des lieux vous accueilleront avec courtoisie et compétence. Restauration familiale et raffinée avec les produits du terroir, dans un cadre élégant. Soirées VRP, Soirées étapes. Les prix sont très compétitifs. Ouvert toute l'année.

HOTEL HEXAGONE
La Plaine Saint-Martin
Rond-Point de Molitg 66500 PRADES
Tél. : 68 05 31 31 Fax : 68 05 24 89

PHOTOS
Bruno WAGNER
Monica DOUEK
François ROUSSILLON
Wim COX
ERATO Jacques SARRAT
Waring ABBOTT
Ken HOWARD
Dorothea V. HAEFTEN
J. B. MILLOT
Stéphane OUZOUNOFF

LES ŒUVRES

TEXTES DE MEHDI IDIR

L'Espagne. L'Amérique.
Et Casals.
Un Itinéraire.
Vers le Nouveau Monde.

« Entre 1900 et 1940, les villes avaient continué à dévorer les campagnes. Sur cent trente et un millions d'habitants en 1940, soixante quatorze millions vivaient dans les villes. De 1905 à 1910, l'immigration annuelle avait été de près d'un million par an. Après 1927, elle fut réduite par la loi à un maximum de cent cinquante mille, chaque pays ayant droit à un "quota" déterminé par la place tenue par ses nationaux dans la population des États-Unis en 1920. » André Maurois, Histoire des États-Unis.

Vers l'autre pays de la liberté.
Le pays de ceux qui se découvrent, des découvertes,
des réfugiés de la Vieille Europe qui, à cette époque, commence à ressembler aux premiers cercles de l'Enfer...
Vers ce pays des Indiens.
Le Nouveau Continent.

« Je pose le pied sur le Nouveau Continent... Une grise matinée d'automne assombrit la mer et la terre. Tout vacille encore, je sens toujours sous mes pieds le balancement nerveux de la houle... Surgissant du brouillard, la ville se dresse devant moi... Les gens ne voient pas ce qu'il y a d'étrange dans ce spectacle, mais seulement sa nouveauté. J'entends l'un ou l'autre murmurer : "L'Amérique !", comme s'il cherchait à bien se convaincre qu'il est vraiment arrivé là, aussi loin. » Arthur Schnitzler, Le dernier adieu.

Si loin et si vite : la première réaction à tant de nouveauté et de liberté est d'oublier ses racines, presque de tirer d'abord un trait sur les souvenirs, comme pour mieux "respirer" cette nouveauté. Mieux se convaincre aussi de la justesse du choix qui les conduisit à quitter leur patrie. Musiciens, écrivains, peintres... Beaucoup d'entre eux ont choisi et fait cet itinéraire vers l'Amérique. Raisons politiques, sociales, idéologiques... Peu importe ! Le même trajet a bien souvent constitué l'unique solution possible à leurs problèmes.
Que poursuivaient-ils, sinon la quête légitime vers le bonheur ?

« Puis, j'allais à la fenêtre, je me penchai autant que je pus, inspirai profondément les miasmes de la ville et proclamai à moi-même et aux puissances de la nuit : je suis perdu en Amérique, perdu à jamais. » Isaac Bashevis Singer, Perdu en Amérique.

L'Amérique... "avec un peu d'Espagne autour"...
Et un soupçon de Bel Canto.
En hommage à Rossini.

21h AVEC UN PEU D'ESPAGNE AUTOUR...

« L'Espagne n'a pas d'expression collective définissant devant l'avenir cette unité jalouse qu'elle affirma sur les routes du monde le fer à la main. L'Espagne est un profond poème vivant façonné par la rencontre de l'obéissance et de la liberté, du monde voluptueux et large, de l'esprit le plus sévère du catholicisme d'Occident avec les souvenirs les plus décomposés de l'orthodoxie orientale. »
Elie Faure, Histoire de l'Art.

« Être Espagnole, à cette époque-là, c'était quelque chose ! C'était une valeur sur la place. Les romans d'alors, le théâtre de Clara Gazul, les poésies d'Alfred de Musset, les danses de Mariano Camprubi et de Dolorès Serral, faisaient excessivement priser les femmes oranges aux joues de grenade, — et, qui se vantait d'être Espagnole ne l'était pas toujours, mais on s'en vantait. »
Barbey d'Aurevilly, La Vengeance d'une Femme.

Roussel SINFONIETTA POUR CORDES

Parmi les compositeurs issus de l'école d'indyste et au tempérament symphoniste, Roussel est certainement le plus brillant. Il est l'auteur de quatre symphonies dans un style puissant et avec une technique audacieuse. Composée en 1934, cette Sinfonietta pour petit ensemble de cordes manisfeste, parallèlement à ce caractère symphoniste, un goût pour les petits ensembles, sorte de laboratoire où le compositeur effectue ses recherches. L'Histoire de la musique reconnaît à Roussel le mérite d'avoir réveillé le culte de la symphonie mais aussi de la musique de chambre, d'avoir renouvelé la mélodie et le contrepoint par l'emploi quasi systématique des gammes et des modes exotiques et d'avoir en quelque sorte commençé d'explorer les voix de la polytonalité.
Roussel use de couleurs franches, d'agrégations parfois dures dont Stravinsky, voire Milhaud ont su lui révéler le pouvoir expressif. La violence est source de beauté. Mais Roussel conserve toujours un équilibre souverain et une grande richesse intérieure. Grande finesse du langage harmonique.

Boccherini CONCERTO POUR VIOLONCELLE EN SOL MAJEUR

« Il avait acquis très jeune sur le violoncelle une telle qualité de phrasé, de son, de vélocité, qu'il songea à faire avec son instrument la même carrière de virtuose que les violonistes, ce qui était une nouveauté pour son époque. Il y réussit et connut les succès des grandes tournées en Autriche, à Paris et en Espagne. »
Lucien Rebatet, Une histoire de la musique

Le plus grand compositeur italien de musique instrumentale de sa génération... le plus grand virtuose aussi du violoncelle... Il joua à Paris au Concert Spirituel. C'est là qu'il fut remarqué par l'ambassadeur d'Espagne. Il accepta de se rendre en Espagne pour une tournée... Il y vécut jusqu'à

la fin de ses jours. Il fut, dit-on, fort mal reçu par Gaetano Brubetti, chargé de la musique à la cour. Mais il trouva un soutien décisif auprès du frère du roi Charles III, l'infant Don Luis, qui lui conserva sa protection jusqu'à sa mort. Même lorsqu'en 1776 Don Luis dut s'exiler au palais de Las Arenas à Avila pour avoir contracté un mariage morganatique, Boccherini le suivit.
La renommée de Boccherini était importante : il était en relation également avec le roi Frédéric-Guillaume II de Prusse, lui-même excellent violoncelliste et toujours demandeur de musiques nouvelles.

TURINA LA ORACIÓN DEL TORERO

« Dios te salve, Madria,
Madre de gracia llena ;
alma de Andalucía,
sol de la macarena ! »
Saeta en forme de Salve à la Virgen de la Esperanza. Joachim Turina

Prière du torero : « Vision d'un torero en prière dans la chapelle jouxtant l'arène, tandis que la foule excitée s'impatiente déjà sur les gradins. » Selon le compositeur lui même... L'œuvre se compose de plusieurs parties distinctes : une brève introduction dramatique, un Pasodoble (comment évoquer la corrida sans le pasodoble ?), un Andante d'un lyrisme soutenu et interrompu par un épisode assez violent, un Lento, sommet d'expression et qui constitue sans doute la prière elle même. Puis, dernière citation du Pasodoble, mais comme assourdi, lointain et fondu dans l'ultime évocation de la prière. A l'origine, l'œuvre était conçue pour un quatuor de luth. Puis, Turina en fit une transcription pour quatuor à cordes, et enfin pour ensemble à cordes. Cette dernière version est celle au programme de ce concert.

TURINA RAPSODIA SINFÓNICA POUR PIANO ET ORCHESTRE

Ami de jeunesse de Manuel de Falla, Turina a travaillé avec Vincent d'Indy. Il est devenu célèbre au lendemain de la création d'un de ces poèmes symphoniques — La Procession du Rocio — qui retrace une cérémonie traditionnelle dans sa Séville natale. Grâce à un long séjour en France, il put connaître Debussy et Ravel par l'entremise d'Albeniz — dont l'influence fut décisive sur sa carrière. De retour en Espagne, il s'installa à Madrid où il travailla jusqu'à la fin de sa vie. Ses fonctions étaient alors multiples : chef d'orchestre au théâtre Real, professeur et directeur du conservatoire, pianiste, critique musical, commissaire général de la musique de 1939 à sa mort en 1949. La Rapsodia sinfónica est un concerto pour piano déguisé, fortement imprégné de couleurs espagnoles.

ALBENIZ IBERIA. TROISIÈME CAHIER

Iberia s'inscrit au premier rang des chefs-d'œuvre de la littérature pianistique en succédant sur la voie royale de la virtuosité aux œuvres de Chopin et de Liszt. Son influence sur la musique pour clavier s'est avérée déterminante, particulièrement sur l'œuvre d'Olivier Messiaen. L'auteur des Vingt Regards sur l'Enfant Jésus n'a jamais manqué de proclamer bien haut sa dette et son admiration sans réserves envers Albeniz. « C'est la merveille du piano », dit-il à propos d'Iberia, « le chef d'œuvre de la musique espagnole, qui prend sa place — peut-être la plus haute ! — parmi les étoiles de première grandeur de l'instrument-roi. »
El Albaicin. El Polo. Lavapies... Débauches de rythmes et de couleurs, verve exubérante, acciacatures aussi fiévreuses que furieuses, passion, expression sublimée du cante jondo andalou, rageurs des guitaristes flamencos, esprit du sanglot, mère de douleur... Rien ne manque à ces œuvres pour soulever à juste titre l'enthousiasme des foules : ni le lyrisme, ni parfois l'âpreté... Couleurs inimitables et si profondément authentiques.

SARASATE VARIATIONS SUR CARMEN

«L'œuf ou la poule ? Aimons-nous Carmen pour ce que cette musique de flamme charrie de mystère tauromachique, de cambrure rituelle, d'œillets sanglants, de noces vite tranchées entre l'homme immobile et la bête aux flancs agités ? » Jean Lacouture, Carmen vue par un aficionado.

« Comment, vous n'aimez pas cela, ce côté gosse de la musique de Bizet ? Mais, mon cher, dit-il avec ce roulement d'r qui lui était particulier, c'est rravissant. » Marcel Proust, La Prisonnière.

Inutile de présenter Carmen... Quant à l'œuvre de Sarasate, elle est parmi les plus célèbres chez les violonistes. Des variations... L'emprunt à tous les thèmes qui ont fait la gloire de l'opéra de Bizet et qui se retrouvent ici... avec un zeste de diabolisme... Le violoniste s'amuse avec les grands airs... comme s'il était en proie à une folie bien particulière : prétexte à la virtuosité.

CASALS LE CHANT DES OISEAUX

Quasiment l'hymne du festival... Paraphrase sur un chant populaire catalan. Expression de l'aspiration de l'homme à la liberté.

21H

BEETHOVEN TRIO N° 7 EN SI BÉMOL MAJEUR OP. 97

Ce Trio surnommé "Trio à l'Archiduc" à cause de sa dédicace à l'Archiduc Rodolphe, a été composé durant le premier trimestre 1811. Il suit donc de très peu le XIème Quatuor. La première exécution eu lieu le 14 avril 1814 lors d'une soirée de musique de chambre organisée par Schuppanzigh. Beethoven tenait le piano, Schuppanzigh le violon et Linke le violoncelle. C'est l'une des dernières fois où Beethoven joua en public.
Le 5 février 1827 — un mois avant la mort de Beethoven — Schindler note dans ses carnets la conversation suivante : "Vous êtes très bien aujourd'hui. Nous pourrions donc poétiser un peu, par exemple à propos du Trio en si bémol majeur où nous nous sommes interrompus la dernière fois. Dans la Poétique d'Aristote, j'ai lu ce qu'il dit de la tragédie. Il dit « Il faut que les héros tragiques vivent au début, en plein éclat, au sommet du bonheur. C'est ce que nous voyons toujours... Quand ils sont si parfaitement heureux, survient le Destin, et il noue sur leur tête un lacet dont ils ne peuvent plus de délier. — Je suis d'accord, maître ! — Mais cette peinture est le microcosme, le portrait de la vie, et ainsi est l'image de notre Trio, comme le Trio est l'image de la vie de l'homme. Voilà mon idée. »
Démonstration parfaite ! Que dire ? On ne sait au bout du compte lequel des deux discours — musical ou littéraire — est le plus métaphysique...
Toujours est-il que l'œuvre au programme de ce concert est certainement une des moins aisées à comprendre. Si nous revenons au musical, il faut d'emblée noter la façon exceptionnelle dont les trois instruments, comme absorbés dans l'expression d'un tissu contrapuntique très serré, parviennent à révéler l'extraordinaire précision de la structure formelle : malgré la concentration des lignes, la forme apparaît d'une clarté limpide. Beethoven réussit à combiner le contrepoint le plus rigoureux à la forme-sonate la plus classique... Notons ensuite le registre relativement élevé du violoncelle, l'utilisation encore peu fréquente à cette époque du grave du violon, la profusion de trouvailles pianistiques... Tout ceci rendant compte d'un dynamisme concentré, presque d'une gaieté cosmique... qui n'est pas loin de donner à cette œuvre la force et la violence de certains propos nietzschéen... Il faut entendre dans ce Trio la musique d'un véritable démiurge...

GUINJOAN — PASSIM-TRIO POUR VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO

Commande du Trio de Barcelone, ce Passim-Trio a été créé le 10 octobre 1988 à Barcelone, lors d'un concert organisé par la Radio Nationale. Selon le compositeur lui-même, « la morphologie du Trio comprend un seul mouvement divisé en plusieurs sections entrelacées. Les deux premières sections servent d'introduction, la 3ème — de loin la plus importante — est une véritable exposition qui se présente comme une typique phrase ternaire, c'est-à-dire : antécédent, commentaire, conséquence. La section suivante consiste en un court développement de la phrase ternaire, qui en suivant les mêmes paramètres formels acquiert un climat progressif de tension et nous conduit vers une nouvelle section (calmo) imprégnée de lyrisme. Le tempo de scherzo caractérise la 6ème section ; cette dernière donne naissance à une ultime vision de cette variation thématique qui nous mène à la séquence finale où le motif du "Dies Irae" se présente sous forme de canon.

En effet, toute cette œuvre est construite autour de ce thème célèbre déjà utilisé par de nombreux compositeurs pour des variations. (cf. Berlioz, Liszt, Rachmaninov). Pourquoi un compositeur de notre siècle choisirait-il à nouveau ce thème ? Guinjoan avoue s'identifier à cette mélodie : « il y a quelque chose de moi dans le Dies Irae... » Guinjoan confie ensuite que la célébrité du thème n'est pas un obstacle : au contraire, il faut y voir un élément baroque, une forme de communion proche de celle du jazz.

Le "Dies Irae" est une matière stimulante. Il agit sur le mécanisme de composition et devient prétexte à toutes les manipulations. Sa simplicité permet toutes les transpositions et transformations thématiques, et convient admirablement à la confrontation avec plusieurs langages.

Ce Passim-Trio utilise différents langages musicaux : modalité, micro-tonalité (écriture en quart de ton). Le jeu des intervalles oscille entre ces deux types d'échelles, aussi bien dans une écriture très rigoureusement contrapuntique, que profondément harmonique. Toute la pensée musicale du compositeur semble reflétée ; et particulièrement son goût pour des sonorités raffinées : tous les modes de jeu (sul tasto, sul ponticello, pizz, glizzendo, harmoniques) élaborent un travail de recherche sur le timbre.

L'œuvre sonne sans âpreté, le plus souvent avec hardiesse, quelquefois avec douceur, mais toujours avec un sentiment dramatique. Au sens étymologique : avec suspens, action.

RAVEL — TRIO POUR VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO

« Œuvre incomparablement plus tendre, plus éclatante aussi, plus volontaire : le radieux chef-d'œuvre de la maturité. Pas de thèmes communs aux quatre mouvements et sans cesse modifiés ou développés : les quatre parties sont indépendantes, et d'une exceptionnelle prodigalité mélodique. »
Vladimir Jankélévitch : Ravel

«Tout dans Ravel, affirme la volonté de s'effacer et de ne faire aucune confidence... Il préfère passer pour ne rien sentir, à déceler ses sentiments... L'harmonie de ce musicien, ses recherches, ses trouvailles, ses frissons, ses petits rires en coin, le frémissement des lèvres dans la mélodie, l'impatience et la fièvre secrète du rythme montrent assez quelle sensibilité est la sienne. Mais il la dissimule... Au moment où il éprouve, il feint le sentiment pour égarer l'opinion qu'on pourrait s'en faire, et de lui. » André Suarès : Revue Musicale, décembre 1938.

Précisément... Assez éloigné de la mélancolie fougueuse du Quatuor en fa, ce Trio pour violon, violoncelle et piano, fait figure (en quatre mouvements : Modéré, Pantoum, Passacaille et Final) d'exception qui confirme la règle... Pour une fois, on assiste à une sorte de confession, sans que jamais pourtant Ravel ne se départisse de sa retenue habituelle...
Il ne faut pas trop attacher d'importance aux propos tenus par Ravel, qui prétendait que certains thèmes de ce Trio étaient issus du folklore basque. Il est seulement probable que quelques esquisses lui laissèrent en tête certaines couleurs générales qui, d'ailleurs, et surtout dans le Pantoum, nous entraînent plus vers l'Espagne véritable que vers le pays Basque.
Ce qui compte, c'est le problème — un de plus — posé et résolu par Ravel. Il s'agit comme presque toujours chez Ravel d'un problème formel qui se complique ici d'un problème technique touchant aux lois du genre : la nécessité d'équilibrer les sonorités des cordes et du piano...
Toute la littérature musicale classique nous offre des exemples prestigieux de trios pour piano et cordes. Malheureusement, l'équilibre y est la plupart du temps mal respecté entre le piano et ses collègues... Soit le piano se taille la part du lion, alors que les cordes ne font que le doubler, soit, trop souvent, le piano n'a qu'un remplissage harmonique à exécuter pendant que les cordes chantent avec expression... Ravel opte pour une solution en contraste : il conserve sa personnalité et son importance à chacun des trois protagonistes. Dans sa profonde cohérence, l'œuvre est admirablement concertante d'un bout à l'autre. Démonstration magistrale : les couleurs respectives des trois instruments jouent les unes par rapport aux autres. Véritable orchestration : Ravel arrive à donner à l'auditeur l'illusion que ces trois musiciens — surtout dans le Finale — sont beaucoup plus nombreux... Il y a quelque chose de Ma Mère l'Oye ou du début de l'Enfant et les Sortilèges dans la linéarité de la musique... Des voix qui se mêlent et qui font dire à Jean Marnold : « qu'il n'y a pas beaucoup de trios dans la musique qui puissent être comparés à celui-ci. »
Comparant devant Roland Manuel à la fin de sa vie le Quatuor en fa et le Trio, Ravel déclara : « j'échangerais sans trop de peine le savoir dont témoigne l'œuvre de maturité contre le pouvoir ingénu que trahit le Quatuor composé au temps de ma jeunesse. » Roland Manuel ajoute : « La réflexion est assez surprenante dans sa bouche. Elle montre à tout le moins que ce petit homme de fer, si sûr de soi et si défiant d'ordinaire à l'égard de "l'inspiration", n'échappait pas à la condition humaine ; qu'il ne méconnaissait pas les puissances mystérieuses qui se dérobent à nos prises et sans lesquelles nous ne pourrions rien faire. »

21H SOIRÉE BEETHOVEN

« Nous tous, auditeurs actuels, c'est avec la musique de Beethoven que nous sommes le plus souvent en communication. Un tel mot, dans le langage journalier, est fort employé depuis la multiplication des postes téléphoniques. Il exprime bien, ou plutôt, il symbolise nettement et par une image familière, ce que nous voulons ici faire entendre. Chacun de nous, quand il utilise le téléphone, constate qu'il n'est pas toujours facile d'obtenir la communication, et que celle-ci n'est pas toujours excellente... Il en va de même entre les esprits, et de même entre les œuvres et les auditeurs. Toutefois, il y a cette différence : les postes téléphoniques, en général, sont reliés deux à deux par un seul câble. Au contraire, ce qui fait communiquer un esprit à un autre, est multiple, divers, changeant. Or, quoi que l'on pense des raisons qui nous maintiennent en communication avec Beethoven, il est indéniable que l'immense majorité des auditeurs reste profondément fidèle au génie beethovénien. » Alphonse Boscot, Le mystère musical.

BEETHOVEN CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE EN RÉ MAJEUR

Il n'existe aucune esquisse ou ébauche de ce concerto connue à ce jour. Les musicologues s'accordent à reconnaître qu'il est possible de considérer les deux Romances pour violon et orchestre écrites en 1802 et 1803 comme des pré-études de cette œuvre. Elles décèlent déjà la conduite de la voix de solo conformément à l'instrument et l'art du dialogue entre l'orchestre et le violon. Le violon, contrairement au piano pour lequel Beethoven écrivit cinq concertos — signe incontestable de son plus grand intérêt pour cet instrument —, et de par sa nature, se tient d'une certaine façon plus près de l'orchestre. Il parvient moins facilement que le piano à un dialogue qui reposerait essentiellement sur la notion de contraste. Le timbre du "violon-soliste" ayant un écho au sein de l'orchestre, il devient presque dérisoire de vouloir jouer des contrastes, recette pourtant entièrement inhérente au genre du concerto. Pour son grand ami de jeunesse, Stephan von Breuning, Beethoven écrivit en 1806 son unique concerto pour violon...
Tout en détournant précisément les lois du genre : point de contrastes, mais un dialogue mutuellement mené par le violon et l'orchestre. Et que reste-t-il du concerto ? Cette participation conjointe au dialogue — même si elle est techniquement pleine d'exigences, et comme dans le dernier mouvement, brillamment développée — est totalement fondue dans le déroulement symphonique... Symphonie ? Peut-être plus en effet une œuvre de grande dimension pour orchestre dont on extrait un des éléments pour en faire un soliste, qu'un véritable concerto. Cette absence de timbres contrastants entre le soliste et l'orchestre, Beethoven la détourne, ou la contourne : il transforme le dialogue par contraste en véritable conversation en musique... Echanges d'idées musicales, développement parallèle de ces idées, ou au contraire, absence d'échange. Le violon propose ses idées, l'orchestre les siennes ; et par un jeu de juxtaposition — chacun restant sur ses

positions — Beethoven donne l'illusion d'un échange discursif, presque rhétorique entre deux personnages. Ce détournement des règles est l'occasion dans le second mouvement de l'œuvre d'une poésie intense. L'échange se fait intime, intimiste — plutôt rare chez Beethoven — à la manière d'une conversation douce et murmurée. Une des raisons probables qui confirme comme le suggère Adolphe Boscot, la fidélité des auditeurs à ce grand musicien.

BEETHOVEN SYMPHONIE N° 8 EN FA MAJEUR OP. 93

« La symphonie en fa de Beethoven, que chacun attendait avec impatience, a commencé enfin. C'est la huitième, et conséquemment l'avant-dernière du grand maître. Bien que les proportions de cette œuvre soient incontestablement moins vastes que celles que nous admirons dans la plupart des compositions qui l'ont précédée, et qui nous étonnent surtout dans celle qui l'a suivie (la neuvième avec chœur) on est frappé néanmoins, dès les premières mesures, de l'intervalle immense qui la sépare de la symphonie chez Haydn. Autant l'orchestre de l'un est sourd et stagnant, autant celui de l'autre est bouillant et vivace. Les violons de Beethoven semblent même avoir plus de son que les violons de son devancier. » Berlioz, Beethoven.

Créée le 27 février 1814, cette Huitième Symphonie ne fut pas très favorablement accueillie : « Le succès que Beethoven en retira ne fut pas accompagné de cet enthousiasme par lequel se fait remarquer une œuvre qui plaît généralement, en un mot, elle ne fit pas "furore", comme disent les Italiens... » D'autant plus, explique un critique après le concert où eut lieu la création, que la VIIème Symphonie qui fut donnée dans le même programme, l'écrasait. Il ajoute : « A l'avenir, cette symphonie sera donnée seule, aussi ne doutons-nous pas de son meilleur succès... » Chacun semble reconnaître à cette œuvre moins de qualités par rapport aux autres productions... De façon objective, force est de constater les dimensions plus réduites, l'absence d'innovation formelle, le caractère peut-être plus léger. Mais il faut peut-être aussi comme Berlioz — et de manière moins partiale — replacer cette œuvre dans son temps. Si l'orchestre sonne pour Berlioz avec vivacité et violence, c'est que précisément pour lui et ses contemporains, cette façon de faire advenir le son, de concentrer une partie de l'énergie créatrice sur le paramètre du timbre, n'était pas encore si commune. C'est d'ailleurs la leçon que tout le XIXème siècle — de Berlioz lui-même à Wagner, en passant par Franck, Dukas ou d'Indy — va retenir. A ce titre, cette VIIIème symphonie mérite toute notre attention. Le deuxième mouvement est tout entier composé sur le thème syllabique du canon écrit en 1812 au cours d'un dîner en l'honneur de Maelzel, l'inventeur du métronome. Tout le mouvement semble destiné à imiter le battement du métronome, ses ratés, le remontage d'un mouvement d'horlogerie à bout de course... Sonorités nouvelles : Beethoven invente un lien entre l'écriture et le timbre, question sans cesse au goût du jour... Toute la musique du XXe siècle a cherché à régler les interactions du timbre et de la texture. Nouvelle preuve de la fidélité à Beethoven...

21h SOIRÉE BRAHMS

« La variation devient le moyen d'une création nouvelle et spontanée de la forme. Le développement en variation s'étend sur tout. C'est ce qui arrive dans Brahms, en tant que travail thématique, de manière encore plus absolue et plus englobante. Prends Brahms comme exemple de la façon dont le subjectif se transforme en objectif. Chez lui, la musique se dépouille de tout cliché conventionnel et de résidu, elle recrée en quelque sorte l'unité de l'œuvre à chaque instant. » Thomas Mann, Le Docteur Faust.

« Le Romantisme allemand, découvrant une nouvelle dimension de l'Univers, donc de l'homme, et par suite instituant une nouvelle définition de leurs rapports, se trouvait remettre en question à peu près tous les ordres d'activité spirituelle. L'univers lui apparaissait comme un immense corps dont les parties, surdimensionnées, auraient en outre perdu leur assujettissement millénaire, et, vacantes, errant en ordre dispersé, attendraient une formulation neuve et valable de leurs dépendances. Elles y gagnaient une liberté monstrueuse et une griserie d'indépendance. » Marcel Beaufils, La musique romantique allemande.

Liberté monstrueuse... qui a permis à cette époque le règne de la variation. L'univers éclaté répond à une loi unique : celui de la transformation sans cesse et sans fin de la cellule d'origine, la racine-mère d'où l'on déduit toutes les ramifications. Si les catégories disparaissent, ces rapports nouveaux qui s'établissent entre les choses obligent l'homme à penser l'être comme une modification... perpétuelle !

S'il semble nécessaire de scruter l'œuvre de Brahms à travers la notion de variation, c'est non seulement parce que les formes à variations sont parmi les plus significatives qu'il ait produite (sur un thème de Haydn, sur un thème de Haendel, les deux cahiers Paganini, etc.), mais aussi parce que la variation, dans l'acceptation la plus générale de ce terme, étant un principe musical fondamental, il convient de voir qu'elle utilisation particulière en fait Brahms. Dans la tradition musicale occidentale, tout développement digne de ce nom apparaît comme variation : toutes les formes de la musique mettent en œuvre les mécanismes, déterminent les champs d'action, des modifications d'un matériau sonore de base... Composer, c'est varier... élaborer un travail de sape. Composer, c'est faire avancer le discours à force de minuscules changements par rapport à un état fondamental.

Dès lors, il est évident que la variation accompagnée de toutes les recettes d'écriture, ainsi que le développement, ne s'accommodent pas de n'importe quel type de pensée. Cette forme de composition s'appuie principalement sur l'idée de prolifération organique. Qu'en résulte-t-il ? L'audition, c'est-à-dire, le produit de l'acte de composition, des œuvres qui illustrent cette façon de composer — et à ce titre, Brahms est peut-être le meilleur exemple — apparaît d'un cheminement sans histoire... L'œuvre donne l'impression de s'engendrer elle-même, de couler de source, comme un organisme qui se développe et prolifère naturellement par division cellulaire.

BRAHMS SEXTUOR N° 2 EN SOL MAJEUR OP. 36

Cette œuvre est profondément liée au souvenir d'Agathe von Siebold... l'un des grands amours de Brahms, qui confia à son ami Joachim au moment de la création de cette œuvre : « Ici, je me suis délivré de mon dernier amour... » Le deuxième thème du premier mouvement utilise cinq notes : la-sol-la-si-mi. Si l'on remplace ces notes par des lettres comme le font les musiciens anglo-saxons, le souvenir d'Agathe... se fait décidément plus concret : A - G - A (T) H - E... Seul le T échappe à cette malicieuse transposition... Ce thème répété trois fois de suite puis "développé" donne à tout le mouvement une unité rythmique assez rare. De manière générale, toute l'œuvre est d'un caractère pastoral et presque heureux. Que voulait dire Brahms en parlant de délivrance ? Rien ici exprime la souffrance. Bien au contraire : un bonheur assez serein, presque doux. Faut-il entendre tout ce Sextuor comme l'évocation du souvenir de Mademoiselle von Siebold ? Remarquons au passage, et plus sérieusement, que le troisième mouvement de l'œuvre est un thème de variations... On retrouve, ici teinté d'une douce mélancolie, le caractère pastoral. Tout comme on retrouve la faculté d'invention que Brahms déploie avec liberté dans le domaine de la variation.
Quant au dernier mouvement, c'est un mouvement essentiellement rythmique (ce qui le rapproche du premier) qui a un peu le caractère d'une danse. Il est de forme-sonate avec un développement central assez bref mais dont le travail thématique est particulièrement soigné.

BRAHMS QUATUOR POUR PIANO ET CORDES EN SOL MINEUR OP. 25

Ce Quatuor op. 25 a été composé sur une assez longue période de temps (environ une année). À la différence du Sextuor op. 18, il a été chaleureusement accueilli. Il convient tout d'abord de remarquer la formation instrumentale réunissant piano-violon-alto-violoncelle, assez rare à l'époque : on ne peut guère citer comme exemple précédent que Mozart et Schumann. Le développement du premier mouvement a la particularité d'être bâti exclusivement sur le premier thème. Preuve supplémentaire, s'il en fallait, de l'intérêt de Brahms pour la composition reposant sur les principes de la variation et de la prolifération... Ce thème est amplement traité et donne lieu à toute sorte de combinaisons rythmiques fort ingénieuses. Il faut noter enfin le caractère tout à fait curieux et nouveau dans la musique de chambre de Brahms du final : Rondo alla zingarese. Evocation, comme dans les Danses Hongroises, de la musique tzigane, imitation du cymbalum, fantaisie extraordinaire, libre et de caractère improvisé.
Ce Quatuor a été transcrit par Brahms lui-même pour piano à quatre mains... ainsi que par Schönberg, mais dans une version pour orchestre ; preuve, s'il en fallait, de l'amour du musicien de l'Ecole de Vienne pour l'œuvre de Brahms.

21H SOIRÉE "BEL CANTO"

« Qu'est-ce donc que le Bel Canto ? Le Bel canto n'a qu'une définition d'après les meilleurs auteurs : il représente la perfection du son chanté, la fusion idéale de la mélodie, du sentiment et de l'expression. Comme son nom l'indique, le Bel Canto est essentiellement l'apanage des italiens dont la langue chaude et expressive sied admirablement à la voix. »
Olivier Merlin, Quand le Bel Canto régnait sur le Boulevard.

« Chaque phrase prend une force d'évocation extraordinaire ; les notes apportant à l'oreille, qui les transmet au cœur, les pensées des temps qui ne sont plus ; on croit écouter, on ne fait que se souvenir ; on ajoute sa rêverie personnelle au génie du compositeur. » Claude Debussy, Mr Croche antidilettante.

« D'une voix claire et sonore, elle entonna brillamment les roulades qui embellisaient la mélodie et bien qu'elle chantât très vite, elle ne manqua pas la moindre appogiature. Suivre la voix, sans regarder le chanteur, c'est toujours ressentir et partager la griserie d'un vol rapide et sûr. »
James Joyce, Gens de Dublin.

Et soudain, surgit des profondeurs, une voix brûlante, grave, aiguë, stridente, surnaturelle, baroque, une voix sans nulle autre pareille a essayé de combattre la mort... Perfection vocale, certes... Mais surtout la sensation de rencontrer la quintessence de l'émotion... Surnaturelle : voix non humaine !
Fusion idéale... qui semble si éloignée et si proche à la fois : ajouter sa rêverie personnelle non seulement au génie du compositeur, mais à la magie de son interprète... Partager la griserie... Ajouter à la perfection vocale, la perfection de la ligne écrite...
Si les œuvres au programme de ce concert ne sont pas toutes vocales, elles sont néanmoins toutes profondément marquées par le Bel Canto : c'est au tour de l'instrument de vouloir rivaliser avec l'organe vocal. Avec la même ferveur, la même émotion, la même exubérance ; le souvenir d'une voix miraculeuse vers laquelle il tend. L'instrument se dépasse, se transcende... pour atteindre ce surnaturel...

ROSSINI AIR DE GUILLAUME TELL ET DE IL SIGNOR BRUSCHINO

Guillaume Tell. Air de Mathilde, acte deux : "Selva opaca deserta bruthiera" ("Sombres forêts, désert triste et sauvage"). Dans la plus pure tradition du Similé mis en forme par Metastasio : la nature, son tableau, sa description révèle l'état d'âme du protagoniste. Sans rentrer dans les détails de l'intrigue, il s'agit d'un beau moment d'introspection. Le personnage de Mathilde possède un statut particulier dans la galerie féminine des héroïnes rossiniennes. Mathilde n'est pas typiquement rossinienne, elle n'est pas pétillante, insolente et décidée — l'archétype étant Rosine. Elle est blonde

(sûrement), elle s'abandonne à ses amours comme à la nuit et au destin ; elle est passive et résignée. Dans le livret, elle vient d'Autriche, elle vient du nord, elle n'a aucune complicité avec l'Italie de Rossini. L'opposé de la passion sensuelle : son air est d'une douce poésie, essentiellement rêveur.

Il Signor Bruschino. Air de Sofia : "Ah, voi condur volete". Dans la plus pure tradition de la commedia dell' arte... Il Signor Bruschino est une "farsa giocosa" en un acte d'une mécanique irrésistible. C'est en somme la farce classique italienne : la musique en suit avec esprit et souplesse les péripéties amusantes. Un peu partout, le piquant des mots italiens est mis en valeur au plus grand profit de la couleur de la musique ; le mouvement général est très théâtral. Plus d'un passage, rapide et léger, annonce directement Le Barbier de Séville.

DONIZETTI — CONCERTINO POUR COR ANGLAIS

En vingt-cinq ans de carrière, Donizetti composa soixante-dix opéras sans compter quinze symphonies — inattendues chez un homme qui avouait lui-même ne pas aimer l'orchestre — des quatuors à cordes, des concertos, un grand nombre de messes, cantates et oratorios. Il avait de son temps une réputation de monstre de facilité. Et surtout, un génie mélodique... Tout son style, y compris quand il écrit pour les instruments, est d'une verve mélodique constante, drue, parfaitement adaptée aux possibilités de la voix. Toute sa production instrumentale est à entendre comme s'il s'agissait de la voix... Plus généralement, c'est toute l'écriture musicale qui se plie sous le critère vocal : utilisation des bons degrés — plus favorables aux chanteurs — mélodie accompagnée par une écriture harmonique consonante à la fois rassurante et jalonnée pour l'oreille de l'auditeur par des repères, des points fixes cadentiels. De toute cette production, l'histoire de la musique ne retient que certains airs d'opéra, et rares sont les œuvres instrumentales jouées. Il est vrai que la réputation de Donizetti s'est d'abord élaborée autour de ces airs très célèbres qui font le plus souvent la joie des cantatrices... Il est probable également que son goût du romantisme le plus exacerbé ait contribué aussi à cette réputation... Aucune œuvre instrumentale n'échappe à cette curieuse sélection... hormis peut-être justement ce Concertino pour cor anglais... peut-être justement aussi parce que l'on en compte peu pour cet instrument ! Là encore, Donizetti se montre mélodiste hors pair. Le deuxième mouvement de l'œuvre est un véritable aria auquel la sonorité du cor anglais rend un merveilleux hommage.

BOTTESINI — CONCERTO POUR CONTREBASSE EN SI MINEUR

La carrière de Bottesini est avant tout celle d'un virtuose, puis d'un compositeur et aussi celle d'un chef d'orchestre. Durant une bonne partie du XIXe siècle, son habileté d'exécutant lui valut des succès considérables, tant en Europe que déjà en Amérique. Il est en quelque sorte le Rostropovitch avant l'heure de la contrebasse. On lui doit une méthode pour cet instrument ainsi que divers morceaux — dont le Concerto au programme de ce concert — mais aussi de nombreux ouvrages de plus grande dimension, divers oratorios et une messe de Requiem. Parallèlement à sa carrière d'instrumentiste virtuose, il fut chef d'orchestre à la Havane, puis à Paris au Théâtre des Italiens où il fit représenter un certain nombre d'ouvrages dramatiques. C'est de là que vient sa science de la ligne mélodique (quasi vocale... Il n'est pas a-priori si simple de parvenir à "faire chanter" un instrument tel que la contrebasse — ce qui relève d'une véritable virtuosité d'écriture), ou encore son goût pour un vérisme, assez rare dans le domaine instrumental. Il fut choisi par Verdi pour diriger en 1871, au Théâtre Khédivial du Caire, les représentations de Aïda. C'est à cette occasion que sa renommée se fit encore plus internationale.

21H SOIRÉE SCHUBERT

« Nous souffrions pour ainsi dire sur le même rythme, Schubert et ma modeste personne. Je suis certes petit, insignifiant à côté de lui. Mais en des soirées comme celle d'hier la comparaison entre Schubert et moi m'est plus favorable que d'ordinaire. Dans la vie courante, j'aurais plutôt tendance à être superficiel. » Elfriede Jelinek, La pianiste.

« On ne sait quelle place occupent, dans la Naturphilosophie d'un Schubert la théorie du somnambulisme et la séparation des systèmes ganglionnaire et cérébral : les forces inconscientes se libèrent en même temps que les étoiles deviennent visibles dans le ciel par le déclin du jour, de là les rêves fantastiques et toutes les images indomptables du délire. » Vladimir Jankélévitch, Le Nocturne.

« Le héros est un héros de la terre, mythique. L'Allemagne, le romantisme allemand, a le génie de vivre le territoire natal non pas comme désert, mais comme "solitaire", quelle que soit la densité de population ; c'est que cette population n'est qu'une émanation de la terre, et vaut pour Un Seul. A travers le territoire tout se passe, comme dans un lied, entre l'Un-Seul de l'âme et l'Un-Tout de la terre. » Deleuze et Guattari, Mille plateaux.

L'Un-Seul de l'âme et l'Un-Tout de la terre... L'être-seul de l'homme face à l'être-tout, l'immensité insondable du monde... N'est-ce pas ce que nous dit la musique de Schubert ? Quelqu'un a dit plus tard que ni le monde, ni l'homme n'étaient absurdes... Seulement la rencontre des deux ! Et le silence des espaces infinis... Alors, comme le héros du roman de Jelinek, l'intimité entre la musique de Schubert et soi-même coule de source... On oublie trop souvent à quel point la musique de Schubert est un point de vue sur la relation entre l'homme et le monde, un domaine quasi métaphysique... Il suffit de se souvenir de l'image sonore du Wanderer ou de Marguerite, du dernier lied du Voyage d'Hiver, pour comprendre les liens entre cette musique et les questions sur l'Être...

SCHUBERT INTRODUCTION ET VARIATIONS EN MI MINEUR D. 802

Introduction et variations pour piano et flûte en mi mineur D.802 sur un thème de "La Belle Meunière"

Composées à la demande du flûtiste Ferdinand Bogner, ces Variations constituent l'unique œuvre de musique de chambre de Schubert pour flûte et piano. Il s'agit de démontrer avant toute chose les capacités de l'instrument, de faire démonstration de virtuosité. Quelle forme musicale convient-elle le mieux à ce genre de démonstration, sinon la variation ? Elle laisse la place à l'invention musicale la plus libre ou la plus riche... Schubert réussit magnifiquement à mettre la flûte en valeur : ambitus très

large, utilisation de tous les registres possibles, de tous les différents modes de jeu, mise en évidence de la souplesse de l'instrument, de sa légèreté, de ses possibilités expressives. Autrement dit, cette œuvre est l'occasion de mettre à profit la virtuosité d'un ami...
Cependant, le choix du thème qui nourrit ces Variations laisse penser que cette œuvre est l'occasion de mettre à profit tout autre chose que les qualités d'instrumentiste d'un ami... Schubert choisit pour thème celui d'un lied du cycle intitulé "La Belle Meunière" composé quelque temps auparavant... Trockne Blumen : Fleurs séchées... De quoi est-il question ici ? Ce lied se situe à la fin du cycle : la mort est désormais présente, le glas sonne, annonciateur d'une marche funèbre. Puis, ce glas donne naissance dans le lied à une nouvelle cellule rythmique qui fournit la base musicale de la dernière strophe où le printemps éclate... Mais ce printemps, d'où le meunier sera absent n'est qu'un rêve désespéré... Tout se dissout au retour du glas initial... Le printemps était un rêve, la mort est la réalité.
Pourquoi choisir ce thème si chargé du sens du poème pour une œuvre de virtuosité ? Probablement d'abord pour une raison musicale. Le lied est en deux parties : mi mineur pour la marche funèbre, mi majeur pour l'évocation du printemps... Et comme toujours chez Schubert, l'arrivée sur le mode majeur constitue une douleur bien plus grande encore... Cette coupe en deux parties si distinctes suggère presque le traitement en variation. Première raison musicale. Puis, le parcours strophique peut lui aussi provoquer un traitement en variation : l'amplification à mesure que se déroulent les strophes semble on ne peut plus normale.
Il faut remarquer alors la légèreté de la première variation, la souplesse et la valeur expressive de la troisième, le chromatisme de la quatrième... Et comprendre que la dernière variation, véritable marche triomphale inverse totalement l'issue fatale présentée dans le lied : cette marche rejette définitivement dans l'ombre le douloureux souvenir des Fleurs séchées... Catharsis... A la manière d'un exorcisme !

SCHUBERT TRIO POUR COR, PIANO ET SOPRANO D.943

Écrit en mars 1828 en vue d'un concert, ce lied "Auf dem Strome" possède un accompagnement instrumental particulièrement inhabituel : piano et cor... C'est avec le lied "Le pâtre sur le rocher" composé au mois d'octobre de la même année, un des rares lieder de Schubert qui soit accompagné par un duo d'instruments et non par le piano seul. Ces deux instruments n'ayant d'ailleurs pas du tout le même rôle d'accompagnateur... Si le piano se limite à une fonction "classique", le cor a le privilège de dialoguer avec la voix : il commente le texte avec elle, orne son discours, lui répond en écho... Ce rapport particulier de la voix au cor apporte un climat de complicité exceptionnelle entre la voix et les instruments...
Des entrelacs des deux lignes "vocales" se dégage un climat proprement inouï. L'équilibre entre la voix et les instruments est admirablement dosé... La combinaison sonore d'une alchimie poétique assez rare.

Le choix du cor bien au-delà de la magie sonore qu'il provoque au contact de la voix, n'est pas sans rapport avec le travail symphonique de Schubert à la même époque. Et le piano et le cor ne se contentent pas d'orner la ligne mélodique de la voix : les deux ont une participation active à la forme du lied : dix-sept mesures d'introduction et de nombreux interludes confèrent à l'œuvre un aspect concertant qui n'est pas sans rappeler une écriture typiquement mozartienne...

SCHUBERT TRIO N° 1 OP. 99 EN SI BÉMOL MAJEUR D.898

La réputation de ce Trio n'est plus à faire ! C'est une des œuvres de musique de chambre les plus célèbres et les plus populaires... Sans doute cette popularité est-elle due avant tout à une grande qualité mélodique, ou plus précisément au thème de l'Allegro moderato initial : véritable quintessence du génie mélodique schubertien, ce thème conjugue une fraîcheur à un élan vital chaleureux, tempéré de tendresse souriante et d'exquise nonchalance. « Quelques souffrances surmontées » dit Einstein qui nous livre la clé du message expressif de ce thème en le rapprochant d'un lied de février 1825, "Des Sängers Habe" (Le bien du chanteur) : « vous pouvez bien réduire en cendres mon bonheur et me ravir tout ce que je possède ! Pourvu que vous me laissiez seulement ma cythare, je resterai joyeux et riche... »
C'est peut-être ce qu'il faut entendre dans l'énergie de l'unisson initial... À la fois l'insouciance et la volonté du poète, sa foi en la création.
Un des plus beaux manifestes schubertien... que pour une fois le passage obligé à l'Andante du deuxième mouvement ne vient pas assombrir : juste une rêverie intime. Les deux derniers mouvements viennent ensuite ajouter à l'œuvre un caractère plus léger encore. Le Rondo Final, Allegro Vivace est le mouvement le plus développé et le plus gai : à la fois le domaine du suspense pour toutes les subtilités avec lesquelles Schubert transforme les motifs, et celui du règne d'une dynamique heureuse... Bonheur et jeunesse.

21h "CASALS À LA MAISON BLANCHE"

COUPERIN CINQ PIÈCES EN CONCERT

A la suite du Troisième livre de pièces de clavecin, Couperin publie en 1772 les Concerts Royaux. Ils lui ont probablement été inspirés par Louis XIV. Couperin note dans la préface : « Je les avais (faits) pour les petits concerts de chambre où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. Si elles sont autant du goût du public qu'elles ont été approuvées du feu roi, j'en ai suffisamment pour en donner dans la suite quelques volumes complets. » Ces autres pièces ont été réunies en 1724 dans le recueil des Goûts réunis. Ces Concerts Royaux sont écrits sur deux portées, comme s'ils étaient destinés au clavecin. A l'époque de Couperin, de surcroît dans le domaine de la musique de chambre, l'instrumentation ne possédait aucun caractère immuable. Couperin note d'ailleurs, toujours dans la préface, que ces pièces « conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole de gambe et au basson. »
Chaque concert débute par un prélude. La transposition pour violoncelle et piano de Paul Bazelaire, au programme de ce concert, combine plusieurs pièces extraites de différents concerts. À ce Prélude fait suite une Sicilienne, puis trois pièces au titre évocateur : La Tromba, Plainte et Air de diable. La Tromba est une pièce pleine d'esprit, construite sur un rythme de gigue, et où Couperin installe tout un jeu presque comique d'imitations en strette. Plainte, pièce écrite à l'origine pour "les violes et autres instruments à l'unisson", est en deux parties. A la première en la majeur sur un rythme pointé, fait suite la deuxième en la mineur, plus mélodique, "plus légère et coulée." L'Air du diable (noté sur la partition : "très viste") doit son titre pittoresque à l'introduction de l'intervalle de triton "Diabolus in musica" entre la douzième et la quatorzième mesure.

BOCCHERINI SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO

Le domaine d'élection de Boccherini fut la musique de chambre.
Son catalogue établi par Yves Gérard en 1969 comporte : trente-deux sonates pour violoncelle et basse, six sonates pour violon et pianoforte, six duos pour deux violons, dix-huit trios pour deux violons et violoncelle, vingt-quatre trios pour violon, alto et violoncelle, quatre-vingt-onze quatuors à cordes, cent-treize quintettes à cordes avec deux violoncelles et douze avec deux altos, douze quintettes pour pianoforte et cordes, douze pour flûte et cordes, six pour hautbois et cordes et neuf pour guitare et cordes, six sextuors à cordes... À faire tourner la tête... Cette production est surtout dominée par les quatuors à cordes et par les quintettes avec deux violoncelles. Elle témoigne de très grandes qualités expressives, mélodiques, rythmiques et sonores, mais ne fut pas comme celle de Haydn — exact contemporain — en perpétuelle évolution. Toute la musique de Boccherini est à la fois très rythmée et généralement d'une grande sensualité, très séduisante sur le plan de la mélodie et du timbre.

CHOPIN NOCTURNE OP. 9 N° 2

Transcription pour piano et violoncelle par Popper.

« Je ne puis me retenir de remarquer combien souvent s'appliquent également à Baudelaire les remarques que je puis faire au sujet de Chopin, et réciproquement. Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade ; il n'affirme presque jamais. Et nous écoutons d'autant mieux sa pensée qu'elle se fait plus réticente. Je songe à ce "ton de confessionnal" que Laforgue louait chez Baudelaire. »
André Gide, Notes sur Chopin.

Faut-il présenter ce nocturne ? De tous, il est peut être le plus célèbre... aussi le plus caractéristique : forme lied — trois parties où la troisième reprend en variant la première. Mais ici, Chopin pousse ce principe à l'extrême... Son thème principal apparaît dans chaque partie avec à chaque fois d'infimes variations... presque vocales ! Telle guirlande est reprise mais à peine modifiée, amplifiée, encore plus expressive... Tournée vers la transmission de cette mélancolie qui a fait la célébrité de l'œuvre.
Toute la mélodie — la forme entière de l'œuvre est quasiment une mélodie accompagnée — se déploie avec toujours plus de justesse, et chaque variation sonne comme l'expression plus précise du sentiment.
La version pour piano et violoncelle au programme de ce concert accentue encore le sentiment de mélancolie... Alchimie du timbre : le violoncelle est trop proche de la voix pour que l'auditeur ne se laisse pas entièrement troubler.

SAINT-SAËNS LE CYGNE

Extrait du Carnaval des animaux... Faut-il là aussi présenter l'œuvre ? Plus célèbre encore que la précédente, la proie de tous les caricaturistes, la signature de Saint-Saëns pour les uns, le "morceau de musique" pour les autres, la proie des publicistes... Faut-il encore des preuves de célébrité ? Il reste une superbe mélodie et l'expression (quasi douloureuse) à travers un des plus beaux chants, d'un sentiment profondément sincère.

SCHUMANN | ADAGIO ET ALLEGRO OP. 70

« L'imaginaire schumannien est d'une telle richesse et suscite tant d'associations qu'il devient impossible d'en réunir les fils, une fois pour toutes, en une trame cohérente ou une grille de lecture. Cet entrelacs associatif naît de la sidérante "Phantasie schumanienne". »
Rémy Stricker : Robert Schumann, Le musicien et la folie

Le manuscrit de cette œuvre porte comme titre : Romance et Allegro... Schumann avait prévu la possibilité d'une interprétation ad libitum pour cor, hautbois, violon ou violoncelle. Lors de la première exécution de l'œuvre, le 26 janvier 1850 à Dresde, Clara — qui trouvait l'œuvre « superbe, fraîche et passionnée » — accompagnait le violoniste Franz Schubert... L'œuvre est en deux parties : "lent et avec une expression recueillie" pour l'Adagio, et "rapide et avec feu" pour l'Allegro. Elle alterne donc deux climats bien distincts. Le premier clame et très poétique, le deuxième plutôt fougueux... sous la forme d'un Rondo qui est l'occasion d'une démonstration de virtuosité : traits rapidement enchaînés, notes répétées, arpèges, gammes... Au milieu de cette cavalcade sonore, un épisode vient rappeler le climat méditatif du début.

MENDELSSOHN | TRIO POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE N° 1

« Peu de choses à en dire, car il est déjà sûrement entre toutes les mains. C'est le maître trio de notre époque : une très belle composition qui, encore après des années, charmera nos neveux et nos petits-neveux. Mendelssohn, quoiqu'ayant été moins emporté que d'autres par la tempête des dernières années, reste pourtant toujours, lui aussi, un fils de l'époque. » Robert Schumann : Sur les musiciens.

Toujours dans le même texte, édité en fait par la Neue Zeitschift für Musik, Schumann compare ce trio à ceux de Beethoven et de Schubert. Pour lui, il s'agit du même génie créateur : être fils de la même époque... être de la même école, du même talent. Composé en février 1839, ce Trio n° 1 op.49 fut créé à Leipzig le premier février de l'année suivante. Mendelssohn, sur les conseils d'un ami, remania la partie de piano — certains traits pianistiques étaient jugés démodés — et reprit en partie certains passages de développement. Schumann, comme le public, eut accès à une version plus dynamique. L'œuvre fut merveilleusement accueillie. L'œuvre est en quatre mouvements. Chacun de ces mouvements porte en lui certaines caractéristiques précises du style de Mendelssohn. Le premier, Molto allegro agitato, est d'un romantisme échevelé, assez proche des élans lisztiens. Le deuxième, Andante con moto tranquillo, sonne à la manière des Romances sans paroles pour piano : tout y est gracieux, à deux pas du monde sonore de Chopin... Le troisième, Scherzo : leggiero e vivace a un lien de parenté avec la Reine Mab de Berlioz (Roméo et Juliette). C'est un parfait scherzo fantastique, une nouvelle version d'une ronde des lutins un rien capricieux. Le dernier, Finale : allegro assai passionato, renoue avec le caractère du premier mouvement. Le rôle du piano y est quasi concertant : il se comporte comme un soliste... avec virtuosité, il guide les autres à travers le mouvement, stimule, bouscule.

21H SOIRÉE BEETHOVEN

« Même les contemporains du compositeur semblent avoir reconnu "l'immortalité" de cette musique. « Il vivra jusqu'à la fin des temps », disait Grillparzer devant la tombe de Beethoven, tandis qu'avec la dépouille mortelle que l'on déposait en terre, disparaissait la plus grande part de puissance créatrice jamais dévolue à un musicien. Et s'adressant aux hommes en deuil qui s'éloignaient le poète leur demanda « de se souvenir de cette heure dans les temps à venir lorsqu'ils ressentiront, ainsi qu'un ouragan impétueux, la force irrésistible de ses créations. » Igor Stravinsky, The Beethoven Quartets.

« Il y a deux musiques (du moins je l'ai toujours pensé) : celle que l'on écoute, celle que l'on joue. Ces deux musiques sont deux arts entièrement différents, dont chacun possède en propre son histoire, sa sociologie, son esthétique, son érotique. L'œuvre de Beethoven me parait liée à ce problème, non comme l'expression d'un moment, mais comme le germe puissant d'un malaise de civilisation dont Beethoven en même temps a réuni les éléments et dessiné la solution. Cette ambiguïté est celle des deux rôles historiques de Beethoven le rôle mythique que lui a fait jouer tout le XIXe siècle et le rôle moderne que notre siècle commence à lui reconnaître. » Roland Barthes, Musica practica.

« La personnalité humaine de Beethoven s'impose en toute clarté à nos regards et pas un instant nous ne pouvons douter d'être en présence d'un des grands conquérants dans le royaume de l'esprit. Dans ses actes, nous reconnaissons la même face orageuse qui gronde dans les accords de l'œuvre. Un écrit comme le Testament d'Heiligenstadt agit sur notre sensibilité comme un adagio beethovénien en paroles. » Bruno Walter.

BEETHOVEN SONATE POUR COR ET PIANO EN FA MAJEUR OP. 17

Cette Sonate fut écrite en un seul jour à l'occasion d'un concert donné en l'honneur du célèbre corniste Punto de passage à Vienne. Cette capacité à écrire de la musique avec une aussi grande rapidité est beaucoup plus connue d'un Mozart que de Beethoven... Ries son ami nous en donne pourtant le témoignage : « Beethoven reculait presque toujours jusqu'au dernier moment la composition de la plupart des ouvrages qu'il devait avoir fini dans un temps déterminé. Ainsi, il avait promis au célèbre corniste Punto de composer une sonate pour piano et cor, et de la jouer avec lui au concert de ce dernier ; le concert et la sonate étaient annoncés, que la sonate n'était même pas encore commencée. Ce fut la veille de l'audition que Beethoven se mit à l'ouvrage — et il était prêt pour le concert. »
L'œuvre fut donc in extremis créée le 18 avril 1800... Beethoven au piano et Punto au cor... Et l'ouvrage connu un vif succès, comme en témoigne ce compte rendu publié quelques jours après dans l'Allgemeine Musikalische Zeitung : « En dépit de la nouvelle ordonnance sur les théâtres, interdisant

les reprises da capo et les applaudissements bruyants, les virtuoses, quand ils eurent terminé, furent contraints par les bravos forcenés à la recommencer depuis le début, et ils la rejouèrent d'un bout à l'autre. »

BEETHOVEN SONATE POUR PIANO EN UT MINEUR N° 32 OP. 111

« C'est là toute ma doctrine ! Le premier mouvement est la volonté dans sa douleur et son héroïque désir ; le second est la volonté apaisée, comme l'homme la possèdera lorsqu'il sera devenu raisonnable, végétarien ! » Richard Wagner.

« Du moment où il se met au piano-forte, il ne sait certainement pas qu'il existe quelque chose au monde en dehors de lui et de son instrument. Quand on pense qu'il est sourd, il paraît impossible qu'il puisse entendre tout ce qu'il joue. Quand il joue très doucement, il arrive souvent qu'il ne produise pas un son. Il n'entend qu'avec les oreilles de l'esprit. » Russell.

1821-1822... Beethoven vient de dépasser le cap de la cinquantaine. Malade du corps, tourmenté de l'esprit, il lui reste moins de six ans à vivre, après la composition de la Sonate op.111, sa dernière grande œuvre pour le piano. Malade du corps... La surdité, il faut la comprendre comme un paravent contre le monde extérieur qui gêne le travail créateur. Il n'entendait plus rien, sauf ce qui chantait, qui s'élevait en lui. C'est grâce à elle, en grande partie tout au moins, qu'il a pu, les dix dernières années de sa vie, démolir la musique d'avant lui et de son temps, pour en reconstruire librement une autre. Tourmenté de l'esprit... Son neveu Karl, bien sûr, mais est-ce là tout ? Solitude irrémédiable, absence d'amour... La tourmente de l'esprit rejoint celle du corps... L'opus 111... de son premier à son second et ultime mouvement, le miracle qui illumine le monde. Le premier mouvement est comme un cri ultime, le plus puissant, le plus arraché des entrailles : un blessé à mort. Beethoven hurlant. Comme une grande question. Mais la question elle-même, dans ce premier mouvement, n'apporte-t-elle pas déjà, presque, la réponse ? Puis l'Arietta : semplice cantabile... un thème fait d'accords brisés, nus, et riches. Un thème varié qui commandera tout le reste, l'invention chantante la plus extraordinaire. Ricanements et tourments, désespoir terrestre, tout a disparu. Lumière du ciel. Sur le plan musical, la naissance d'un nouveau monde, la disparition à jamais de la variation ornementale, l'apparition de la variation organique, substantielle, surgie de l'âme. Atteindre les cimes.

BEETHOVEN QUATUOR AVEC PIANO N° 3 EN UT MAJEUR

Musique pleine de vie, bonhomie allègre... Trois mouvements : Allegro vivace, Adagio con espressione, Rondo Allegro. Charme et absence de souci. Pourquoi résister ? Le jugement d'Alberto Savinio (cf. La boîte à musique) est sans appel : « Ce quatuor en do majeur donne la désagréable impression d'un adolescent qui veut faire l'adulte..., et il est aussi grotesque qu'un jeune

garçon qui s'exhibe dans les vêtements de son père. Cela produit un effet aussi désagréable, de retrouver dans ce Quatuor des ébauches de thèmes, sinon des thèmes entièrement développés, qui seront utilisés par Beethoven dans des œuvres ultérieures... Reste l'équivoque qui préside à la naissance de ce nom de quatuor. Nous savons tous ce que sont les Quatuors de Beethoven, c'est-à-dire quelques unes des créations les plus hautes de l'esprit humain... ; mais une fois que ce nom de quatuor a suscité dans notre esprit ces idées de sublime grandeur, comme on tombe bas tout à coup, en découvrant parmi les instruments le piano !... Pour une fois, notre cher piano est allé se fourrer là où il n'aurait pas dû. La sonorité du piano, associée à celle des cordes, ôte au quatuor sa sonorité de salle de concert et lui donne, en fait, une sonorité d'orchestre de café. « La vertu consiste à viser le juste milieu... Excès des mots... Cette œuvre est d'autant plus à considérer, qu'elle est d'un caractère rare dans la production beethovenienne. »

BEETHOVEN SONATE EN RÉ MAJEUR OP. 102 N° 2

Composée en 1815 et dédiée à la comtesse Marie Erdödy, cette Sonate pour violoncelle et piano en ré majeur op. 102 n° 2 fit une grande impression sur le public à cause de la fugue de l'Allegro final. André Boucourechliev voit dans cette fugue les prémisses de celle de la Sonate pour piano op. 106. Il retrouve ici cette « fantastique aventure dans un style qui marque profondément les dernières œuvres de Beethoven. » À son ami Schindler qui lui avouait ne pas comprendre grand chose à cette fugue, Beethoven répondit : « ça viendra ! » L'œuvre est en trois mouvements : un Allegro con brio (de forme allegro de sonate) et un Adagio con molto sentimento d'affeto (de forme très libre) précèdent cet Allegro. Allegro fugato qui conclut la sonate. Il s'agit en partie d'une fugue à quatre voix — trois pour le piano et une pour le violoncelle dans le plus pur des styles. L'écriture contrapuntique guide le développement et l'organisation du mouvement.

18h "VIENNE À NEW-YORK"

« Scores of others... Beaucoup d'entre nous se trouvaient en Suisse, en France, en Hollande, en Angleterre, en Autriche, en Scandinavie, dans une Tchécoslovaquie menacée, et même dans des pays fascistes comme l'Italie, la Hongrie, le Portugal. Mais plus la situation devenait critique en Europe, plus il y avait d'exilés, célèbres ou inconnus, pour se jeter vers l'Amérique. Fin 37, début 38, New York était déjà le lieu où se rencontrait la majorité des représentants de "l'intelligentsia" allemande, déchus de leur nationalité. » Klaus Mann, Le Tournant.

« Et voici qu'affluent les souvenirs. Me voici maintenant au milieu de cette grande ville froide, dans la "fausse" Amérique, et rêvant de mon Amérique au doux parfum, là-bas, de l'autre côté de l'Océan... Comme il y a longtemps de cela ! Bien, bien des années. » Arthur Schnitzler, Le dernier adieu.

Von Zemlimsky TRIO EN RÉ MINEUR OP. 3

« Mon troisième ami est celui à qui je dois la plus grande part de mon savoir sur les questions techniques et sur les problèmes de la composition : Alexander von Zemlinsky. J'ai toujours pensé (et je pense encore) qu'il fut un grand compositeur et que son heure de notoriété peut venir plus tôt que nous le croyons. Une chose est certaine pour moi : ses idées musicales, leur forme, la traduction sonore qu'il savait leur donner et la moindre de ses inventions semblaient naître directement des instruments ou de la voix des chanteurs, avec un naturel et une distinction insurpassables." Arnold Schönberg, Le style et l'idée.

Alexander von Zemlinsky, né à Vienne en 1872, fut le premier — et le seul — professeur de Schönberg. Alma Mahler, qui fut aussi son élève, en a laissé un étrange portrait, assez peu flatteur. Pourtant, tous ses élèves s'accordent à reconnaître qu'il fut sans conteste un professeur génial. Il fut aussi chef d'orchestre et dirigea à Vienne, à Prague et à Berlin. Il émigra ensuite aux Etats-Unis où il mourut en 1942. Nous le connaissons principalement à travers le témoignage de Schönberg qui en 1901 avait épousé sa sœur Mathilde. On lui doit de nombreux ouvrages lyriques — mais aussi de nombreuses œuvres de musique de chambre, comme le Trio au programme de ce concert, auxquels le public ne réserva à chaque fois qu'un avis partagé. Tout au long de sa vie, Schönberg ne cessa de lui rendre hommage : « Les gens verront à quel point Zemlinsky est difficile à comprendre, même avec de bonnes oreilles et une bonne tête. Et certains s'expliqueront alors pourquoi moi-même, qui ai tant d'expérience, eus besoin de multiples auditions avant de bien goûter la beauté et la plénitude de cette musique, compte tenu de la façon dont pouvaient jouer favorablement ou défavorablement ma loyauté et mon amitié. J'obtiendrai alors mon pardon, car le public aura commencé d'écouter ses opéras assez souvent pour en apprécier aussi la musique. Mais, en fin de compte, rien ne presse : Zemlinsky peut attendre. » (Cf. Le style et l'idée). Un peu comme si quoiqu'il devait se passer, cette heure arriverait.

Mais quel théâtre lyrique met à son affiche un de ses opéras ? L'œuvre au programme de ce concert est une œuvre de quasi jeunesse dans laquelle il est relativement facile de comprendre et d'entendre toutes les qualités que Schönberg trouvait à son maître. Comme on comprend à sa simple audition la filiation directe avec tout le romantisme allemand.
Brahms, Wagner, peut-être même un arrière goût de Liszt, de Bruckner et peut-être également de Hugo Wolf.

SCHÖNBERG FANTAISIE OP. 47

« Il est évident que du jour ou j'émigrai en Amérique, ce genre de questions n'avait plus de raison d'être. Depuis ce moment, mon sentiment a été celui de la reconnaissance pour ceux qui m'ont accordé un refuge. Et j'ai décidé que, citoyen américain par naturalisation, je n'ai aucun droit à m'immiscer dans la politique des citoyens américains par naissance. En d'autres termes, je dois me tenir à part et rester tranquille. Voilà ce que j'ai toujours pris pour règle de vie. Mais je n'ai jamais été communiste. »
Arnold Schönberg, Le style et l'idée.

« Il est à peine nécessaire, dit René Leibowitz, de rappeler à l'attention du mélomane averti le fait qu'Arnold Schönberg a été, pendant sa vie, le compositeur le plus combattu de toute l'histoire de la musique. Après sa mort, événement qui en général inspire au moins une certaine courtoisie même à ceux qui n'étaient pas des amis de l'homme disparu, les habituels commentaires étaient encore pour la plupart, teintés de réel antagonisme. »
Aujourd'hui encore, il n'est pas rare d'entendre les critiques les plus diverses et généralement les plus dénuées de sens... Aujourd'hui encore, toute une partie du catalogue de Schönberg reste méconnue et fort peu jouée.
La Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano fait partie de ces œuvres là.
Au début de l'année 1949, le violoniste Adolph Koldofsky passe la commande à Schönberg d'une œuvre pour son instrument. Schönberg se met aussitôt à l'ouvrage, et le trois mars, moins de trois semaines plus tard, l'œuvre est terminée. C'est d'ailleurs la dernière œuvre achevée de Schönberg. Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano... Le titre, en un sens, est assez significatif : il s'agit moins d'un duo — au sens traditionnel du terme — que d'une composition où les deux participants ont presque à exécuter des parties totalement distinctes. (Sur les 166 mesures que compte l'œuvre, il n'y a guère qu'une dizaine de mesures où les deux instruments utilisent le même matériau thématique). Selon René Leibowitz, Schönberg aurait tout d'abord écrit la partie de violon solo et aurait ajouté "après coup" celle de piano. Sans savoir si Schönberg avait d'abord songé à écrire une œuvre pour violon seul ou si son projet impliquait dès le début la partie de piano, il n'en reste pas moins que le résultat se présente sous la forme d'une réussite extrêmement originale.
Réussite d'autant plus grande que tout comme l'aspect instrumental, le point de vue formel place l'œuvre parmi les plus passionnantes. Schönberg

manifeste là un grand intérêt pour la forme : grande richesse motivique, harmonique, rythmique et dynamique... extraordinaire variété des registres, tant pour le piano que pour le violon, des modes de jeu, de l'écriture tour à tour extrêmement contrapontique ou au contraire purement mélodique... Tout contribue à mettre en œuvre une force expressive exceptionnelle... le tout pour une fois réalisé avec une grande économie des fonctions sérielles et de leur traitement.
« La force du présent schönbergien est de nous avoir dévoilé aussi bien certains éléments parmi les plus importants du passé que de nous avoir fourni des armes pour l'avenir. » René Leibowitz.

EISLER "14 MANIÈRES DE DÉCRIRE LA PLUIE" VARIATIONS OP. 70

Au départ, cette œuvre a été conçue pour illustrer le film expérimental muet de Joris Ivens intitulé Pluie (1929). Eisler y travailla de juillet à novembre 1941. Il avait prévu de dédier cette œuvre à son maître Arnold Schönberg, réfugié comme lui aux Etats-Unis, à l'occasion de son soixante dixième anniversaire.
Cette œuvre porte une double trace de cet hommage : la formation instrumentale est exactement celle du Pierrot lunaire (flûte, clarinette, violon prenant parfois l'alto, violoncelle et piano). D'autre part, on entend dès le début de l'œuvre les initiales musicales de Schönberg (A - eS : La - Mi bémol). Plusieurs musicologues ont relevé d'autres signes de cet hommage à Schönberg : l'œuvre porte le numéro d'opus 70 — soixante-dix ans — alors que Eisler avait renoncé depuis longtemps à numéroter ses œuvres. L'ouvrage recèle des jeux cabalistiques sur les nombres dont Schönberg raffolait : par exemple, la septième variation découpe ses soixante-dix mesures en trois fois treize plus neuf... Allusion au 13 septembre (13.09) jour précis de l'anniversaire.
L'hommage consiste surtout en une musique de très haute qualité. Le titre, par ailleurs, possède une dimension psychologique. Depuis toujours, la pluie symbolise la tristesse, le deuil. Eisler, exilé avec ses amis, son pays livré à la barbarie nazie, à la destruction, a aussi appelé son œuvre.
« Quatorze manières d'être triste avec dignité. » Ces quatorze manières, autant dire quatorze images, sont de libres variations d'une série initiale. Ces quatorze images vont selon le compositeur lui-même, « du naturalisme le plus simple d'une peinture détaillée et synchrone aux contrastes extrêmes dans lesquels la musique réfléchit au-delà de l'image. » Eisler considérait ces Quatorze manières de décrire la pluie comme sa meilleure œuvre de musique de chambre.

21H SOIRÉE À VIENNE

« J'étais revenu, vers le soir, rôder dans les vieilles rues du centre de Vienne. Je ne m'arrêtai que pour déguster de somptueux chocolats, et sans cesse je me retrouvais contre la même boutique, exorbité de nouveau par des régiments de petits soldats de plomb. » Jacques Réda, Le siège de Vienne.

« Vingt ans de séjour à Vienne avaient été pour les miens une durée prodigieuse, parce qu'auparavant, comme je sais, ils avaient changé de résidence à tous les instants et en fin de compte une centaine de fois. S'étant fatigués de cette agitation ils étaient établis dans la Wernhardstrasse à Vienne, pour ainsi dire pour toujours et définitivement. » Thomas Bernhard, Un enfant.

« La blonde, par là, est déjà habillée pour le dîner, elle aussi. Est-il possible d'être si grosse. Je vais faire les cent pas devant l'hôtel. Ou aller au salon de musique. On dirait que quelqu'un joue du piano. Une sonate de Beethoven. Cette idée de jouer du Beethoven ici. Je néglige mon piano. Je m'y remettrai de façon plus régulière à Vienne. Je commencerai une autre vie. »
Arthur Schnitzler, Mademoiselle Else.

BEETHOVEN TRIO N° 3 OP. 1 EN UT MINEUR

Beethoven lui-même considérait ce troisième Trio de l'opus 1 comme le meilleur des trois. L'opus entier fut créé à une soirée de musique de chambre chez le Prince Lichnowsky : « les trois trios, qui forment la première œuvre de Beethoven, furent produits pour la première fois dans le monde artistique à une soirée chez le Prince Lichnowsky. La plupart des artistes et amateurs de Vienne avaient été invités, et particulièrement Haydn, sur le jugement duquel tout se réglait. Les trios furent joués et firent sur-le-champ une impression extraordinaire. Haydn lui-même en dit beaucoup de bien. »
C'est l'ami Ries qui fait le témoignage de cette soirée. Les trois trios sont dédiés au Prince Lichnowsky.
Du point de vue de la forme, ces trois trios marquent une innovation beethovénienne : l'introduction du scherzo entre l'adagio et le finale en remplacement du menuet, jadis forme consacrée. Autre particularité — plus courante cependant — le deuxième mouvement du troisième trio est en forme de thème et variation. Il se dégage du premier et du dernier mouvement une atmosphère légère : quelque chose de l'histoire de la Folle Journée... Rebondissement, suspens, modulation abrupte...
Autant de coups de théâtre qui viennent perturber un développement classique. Comme si une mécanique parfaite se voyait inexorablement atteinte par les mensonges de personnages en quête de plaisanteries.

BRAHMS SONATE N° 1 EN FA MINEUR OP. 120

C'est durant l'été 1894 que Brahms composa ces deux Sonates op. 120 pour alto et piano. Elles sont ses deux dernières œuvres de musique de chambre. Méditatives et mélancoliques, il vient naturellement à l'esprit de les comparer aux dernières pièces pour piano : ce sont peut-être les œuvres de Brahms motivées par la plus grande intériorité. À la manière d'un testament musical et absolument humain...

À l'époque où ces œuvres furent composées, voici la description de Brahms faite par un de ses amis : « En quittant Walter, il se rendait généralement chez l'un de ses amis, le plus souvent chez Johann Strauss... Il connaissait tous les enfants du voisinage, et était bien connu d'eux. Quand il partait en promenade dans la campagne, il remplissait ses poches de bonbons, d'images et s'amusait de la bousculade de tout ce petit peuple nu-pieds qui connaissait ses itinéraires favoris et courait derrière lui pour partager le butin. »

Il y a quelque chose de drôle à imaginer ce vieux monsieur prendre le soin de remplir ses poches juste avant de partir... et de l'imaginer en train de distribuer à toute cette terrible marmaille des pleines poignées de bonbons ! De l'image, passons au symbole : il reste peu de chemin à faire pour avouer un curieux parallèle... Cette image de Brahms distribuant des bonbons laisse à penser qu'il distribue de la même manière — avec cette générosité — les "douceurs" constituées par ces deux Sonates... Il y a quelque chose de commun à le voir faire le bonheur de ces enfants par un simple geste de pure générosité, et le voir livrer au crépuscule de sa création ces feuillets de musique pareils à ceux d'un journal les plus intimes... Livrer un tel travail poétique — notamment dans cette première Sonate — une telle minutie dans le traitement thématique, une telle richesse sonore... C'est le voir accomplir le même acte de générosité. On l'aura compris à travers ce parallèle quelque peu insolent, cette Sonate est à classer dans les plus belles œuvres. Le timbre si naturellement émouvant de l'alto est utilisé de façon merveilleuse. Le dialogue permanent avec le piano, si propre à rendre les moindres variations de couleur, atteint une qualité impressionnante. La poésie qui s'en dégage dépasse de très loin tous les commentaires que l'on pourrait tenter d'en faire... Cela est à entendre... pour le plus mélancolique des ravissements.

LACHNER SEPTUOR EN MI BÉMOL MAJEUR

« Un jour Lachner invita son ami à faire avec lui un petit voyage d'agrément à la montagne. Schubert dit qu'il aurait très volontiers accepté cette proposition si seulement il avait eu de l'argent.
"Où sont tes nouveaux lieder ?" demanda Lachner. Schubert lui confia alors une brassée de ses plus beaux lieder. Lachner alla trouver un des éditeurs viennois de cette époque avec lequel il avait de bonnes relations. Lachner rapporta 15 guldens W.W. à la maison, et ils purent tous les deux entreprendre le voyage en montagne. » Franz Lachner, Souvenirs.

Il ne manque rien à l'amitié entre Schubert et Lachner ; pas même le dévouement l'un pour l'autre... Leur rencontre date de l'automne 1822 : Lachner avait à peine 19 ans. Fils d'un organiste d'un petit village de Bavière, il avait fait ses premières études musicales, comme ses frères, avec son père. Peu de temps après son arrivée à Vienne — où il se mit aussitôt en contact avec Schubert — il devint après avoir été le lauréat du concours ouvert à cette occasion, organiste dans un temple protestant, puis en 1826 deuxième Kapellmeister au théâtre de la porte de Carinthie. Sa carrière se déroula ensuite comme chef d'orchestre à Mannheim et à Munich. Il resta l'ami de Schubert jusqu'à la mort de celui-ci, sachant prendre de lui tous les conseils utiles à un jeune compositeur. Lachner est un compositeur particulièrement fécond et tout à fait représentatif de la musique de son temps. De Vienne, sa musique prend la légèreté mais aussi le goût profond pour l'expression des sentiments les plus intimes. Grand admirateur de Schubert et de Beethoven sur le plan musical, il en tire toutes les leçons tant du point de vue formel que de celui du langage.
Le Septuor en mi bémol majeur est d'abord remarquable par son instrumentation peu courante. Cette instrumentation (flûte, clarinette, cor, violon, alto, violoncelle et contrebasse) relève à la fois de la musique de chambre la plus traditionnelle et du genre de la Sérénade...
C'est un divertissement — au sens premier du terme — à mi-chemin entre une poésie intime et une insouciante légèreté.

De Vienne, et à des époques fort différentes, chaque musicien a su capter l'esprit du temps. Ville on ne peut plus musicale où chacun des trois musiciens dont les œuvres constituent le programme de cette soirée, a connu à la fois les affres de la création et la rencontre — pas toujours facile — avec le public. À Vienne, chacun a connu le succès et l'abandon.
Un peu comme si une fois sûr de séduire, vous vous faisiez abandonner par votre ravissante conquête. Vienne se découvre "après coup"...

21h

BACH CONCERTO POUR VIOLON EN MI MAJEUR BWV 1042

« On dit ordinairement d'une œuvre qu'elle est logique, équilibrée, bien construite, etc., lorsqu'on parvient à en saisir sans trop de peine son unité à travers sa diversité en percevant ses membres comme dépendant les uns des autres et de leur ensemble, lorsque ces différentes phases paraissent se suivre en vertu d'une sorte de nécessité interne qui s'apparente à celle du raisonnement, l'auditeur ayant le sentiment que chacune d'elles comble son attente au fur et à mesure de leur déroulement et qu'elles ne peuvent être autres qu'elles ne sont. Mais il ne s'agit là que d'impressions subjectives, variables et contradictoires. » Boris de Schlœzer, Introduction à Jean-Sébastien Bach.

C'est sans doute à son caractère solennel et à sa structure limpide que le Concerto pour violon en mi majeur doit d'avoir une si grande popularité. Sans doute aussi à cause de ce que met en évidence Boris de Schlœzer : Bach parvient à un point d'équilibre tel que la structure entière apparaît à la simple audition... Tout semble exactement en place : un édifice, une construction architecturale où la moindre pierre possède une fonction précise, nécessaire et visible par tous. Equilibre et unité parfaitement lisible par tous. La construction du premier mouvement de ce concerto accentue encore cette idée d'équilibre et d'unité. Bach réalise un admirable travail thématique obtenant ainsi une fusion quasi parfaite entre les parties du tutti et les nombreuses interventions du soliste. Ce procédé courant dans toute l'œuvre de Bach atteint ici — certainement à cause des motifs en eux-mêmes d'un grand dynamisme — un état proche de la perfection. La relation entre le tutti et l'orchestre n'en apparaît que plus intime. Difficile au bout du compte de rendre état de ces échanges où l'on ne parvient pas à savoir qui mène l'autre, qui lui répond... Tout s'enchaîne et se superpose donnant lieu à une grande vivacité d'esprit. Et même si ce dynamisme se calme au profit d'une belle poésie pendant le deuxième mouvement, c'est à nouveau la vivacité qui l'emporte — et finalement ce que l'on retient de toute l'œuvre — dans le troisième mouvement. Ce que l'on retient aussi, c'est la relative virtuosité de la partie de violon... beaucoup plus difficile pour la constante énergie qu'elle demande que par de réels problèmes techniques à surmonter.

BEETHOVEN — CONCERTO POUR PIANO N° 1 OP. 15

Publié en mars 1801 à Vienne, ce Concerto pour piano n° 1 porte dès ce moment le numéro d'opus 15. Premier publié, il est pourtant le deuxième composé ou achevé. Beethoven n'avait guère d'estime pour ces premiers essais dans le genre du concerto pour piano, comme en témoignent ces deux lettres aux éditeurs Breitkopf et Härtel : « Je vous indique un de mes premiers concertos, ce n'est pas une de mes meilleures œuvres. (...) Il paraît aussi chez Mollo un concerto terminé plus tard en vérité mais qui n'appartient pas encore à mes meilleurs dans le genre. » Lors de différents concerts, il demande aux critiques de l'Allgemeine Musikalische Zeitung de faire preuve de bienveillance envers ces œuvres qui sont déjà du passé... Il est vrai que par rapport aux trois autres qui suivront, ces deux premiers concertos ne sont pas d'une très grande popularité. Sans doute à juste titre...
Cependant, il convient de les reconsidérer... À plus d'un titre, ils constituent des partitions passionnantes — au moins pour les interprètes — presque pour le document qu'elles sont. Car, dans les deux cas, il n'est pas maladroit d'y entendre les prémisses des œuvres futures... D'entendre déjà les choix que Beethoven opère par rapport au genre : grande maîtrise de la forme et renouvellement de l'esprit. Bien que cela soit moins vrai que dans les autres œuvres, il faut remarquer la qualité des échanges entre le soliste et l'orchestre. Échanges déjà en partie construits sur l'idée d'opposition radicale — ce qui sera amplement développé plus tard. Déjà, l'auditeur attentif entend des masses et des idées qui s'affrontent... qui d'une certaine manière s'engagent dans une forme de lutte. D'autre part, si ces œuvres ont moins de qualités que les suivantes du point de vue purement formel, elles sont marquées par un dynamisme tel qu'il est difficile d'y résister.

DVORAK — SÉRÉNADE POUR CORDES EN MI MAJEUR OP. 22

Le cas de Dvorak permet de toujours mettre en question les rapports de la musique avec la musicologie... D'une production quasi surabondante, la musicologie ne retient — et avec elle, forcément le public — qu'une infime partie. La diversité du catalogue, les nombreuses œuvres de musique pure — aussi bien dans le domaine de la musique de chambre que celui de la musique symphonique — tout disparaît sous l'absence de commentaire... Reste pour faire toute la popularité de ce musicien la très fameuse Symphonie dite du "Nouveau Monde"... Notons au passage qu'elle suffit à fonder cette gloire. Mais delà à ce que la musicologie toute entière passe sous silence tout le reste de la production — un peu comme pour punir Dvorak lui-même d'être si familier du public — il y a un pas qu'elle ne devrait pas franchir. Car c'est précisément dans le domaine de la musique de chambre que cette injustice est la plus grande. Et il est bien connu que c'est le domaine que la musicologie apprécie le plus... Quel beau paradoxe !
Que cette injustice soit réparée par l'audition de cette Sérénade pour cordes en mi majeur op. 22 ! Que cette légèreté du discours, cette liberté aussi, ce je-ne-sais-quoi d'exubérance ou de charme agissent...
Ravissement de toute la personne !

21h L'EUROPE AU CARNEGIE HALL

BARTÓK CONTRASTES

« Les charmants et acides Contrastes sont la dernière de cette série d'œuvres où Bartók a fait acte d'inventeur musical. » Pierre Citron, Bartók .

« Quelles que fussent les intentions proches ou lointaines de Bartók , les Contrastes marquent un nouveau départ vers la réhabilitation du verbunkos sous sa forme ternaire et vers son intégration définitive dans l'art savant. » Jean Gergely, Béla Bartók .

Quel que soit le point de vue que l'on adopte, il semble pour l'ensemble des commentateurs de l'œuvre de Bartók que les Contrastes marquent un tournant... Dernière production où le compositeur déploie son génie créateur, nouveau départ pour les autres vers une création encore plus placée sous le signe des éléments folkloriques... Il ne nous appartient pas d'entrer dans les querelles ou de chercher laquelle des deux solutions est la bonne. Il convient simplement de remarquer que cette œuvre correspond à un plus large problème d'esthétique.
Bartók, ce n'est un secret pour personne, travaille à partir des chants ou des œuvres instrumentales populaires. Il a effectué tout au long de sa vie un véritable travail d'ethnologue. Mais, il a très vite cessé d'employer les matériaux musicaux qu'il trouvait dans les campagnes... pour le remplacer par un folklore dit "imaginaire". A force d'observer les mécanismes de cette musique populaire — aussi bien du point de vue des hauteurs ou des modes que du point de vue du rythme ou de la forme — il a très vite choisi de créer lui-même à partir des données de ce langage. Sa démarche est celle d'un véritable créateur inspiré par les conclusions de ses recherches.
Les Contrastes pour violon, clarinette et piano ont été commandés à Bartók par le clarinettiste de jazz américain Benny Goodman et le violoniste Joseph Szigeti. L'œuvre fut créée le 24 septembre 1938. Elle a été au départ conçue comme une rhapsodie en deux mouvements : verbunkos et sebes. Autrement dit, dans le style typique Czárdás hongrois. Le verbunkos est une danse lente de caractère très mélancolique, tandis que le sebes au contraire est une danse rapide et particulièrement sauvage... frénétique. Bartók ajoute à ces deux mouvements une troisième partie intitulée Pihenó. L'œuvre, d'une grande exubérance, utilise de nombreux effets instrumentaux. Le plus impressionnant est sans hésitation celui qui ouvre le sebes... Le violoniste doit accorder la corde de Mi un demi ton plus bas et la corde de Sol un demi ton plus haut... Tout rentre dans l'ordre par la suite mais, dans l'intervalle, l'auditeur a la sensation de pénétrer un autre monde sonore... C'est d'ailleurs ce qui caractérise de façon générale ces Contrastes : ouverture à un monde sonore peu habituel, sorte de poésie surnaturelle aux sonorités magiques.

HINDEMITH — SONATE POUR HAUTBOIS ET PIANO

« Dès ses débuts d'auteur, il s'affichait parmi les extrémistes, notamment avec son Quatuor à cordes op. 16, une des œuvres dont il devait être souvent l'interprète, et donc les ressauts, la turbulence semblaient inadmissibles dans une forme aussi sérieuse et consacrée. Il se nourrissait de Stravinsky, de Prokofiev, de Milhaud, de la musique des noirs américains avec une égale boulimie. » Lucien Rebatet, Une histoire de la musique.

D'année en année, le climat sous la République de Weimar était tel que tout semblait mûr pour la thèse national-socialiste de "l'art dégénéré". Hindemith, non juif, n'était pas touché par les lois raciales. Mais Hitler, dont on dit qu'il avait entendu avec indignation un de ses opéras, le poursuivait d'une vindicte personnelle, et le cita nommément en tête des décadents à proscrire. Interdit au concert, au théâtre, à la radio, Hindemith s'exila quelque temps d'abord en Suisse, puis aux Etats-Unis, où il vécut près de quinze ans, professant à Yale et par la suite à Harvard.
Comme presque toute l'avant-garde allemande du moment, Hindemith rejetait avec une certaine véhémence la rhétorique subjective du romantisme. Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner — à l'exception des Maîtres Chanteurs — et la majeure partie de Richard Strauss lui était insupportable. Il voulait une musique "objective", froide dans sa violence, en fait à l'image du cynisme, du scepticisme et de la dureté de l'époque.
Il s'opposa tout au long de sa vie à l'atonalité et au docécaphonisme de Schönberg, qu'il tenait pour des solutions paresseuses. Il n'avait cependant aucun doute sur la faillite du système tonal... Il s'inventa un système et une rhétorique personnelle, basée sur les rapports de tension non plus par rapport à une tonique, mais des accords en eux-mêmes. Il effectua pendant sa période américaine — et même après — un retour à Bach.
Sa tentative, comme en témoigne cette Sonate pour Hautbois et piano, consista en un mariage entre le style polyphonique, d'une certaine façon marqué par Brahms, et le style concertant de l'époque dite baroque.

VARÈSE — DENSITÉ 21,5

« Pionnier et prophète de ce qui devait arriver au milieu du XXe siècle, à peu près complètement ignoré jusqu'au début des années cinquante, méconnu par la plupart des hommes qui tinrent le haut du pavé musical avant cette époque, Varèse doit d'avoir été révélé chez nous à la compréhension de la jeune génération post-weberienne, et à Pierre Boulez en particulier. » Claude Rostand.

Densité 21,5 pour flûte solo... ce qui n'est pas sans contraster avec les grands cataclysmes orchestraux habituels de ce compositeur...
Composée à la demande du flûtiste Georges Barrère pour sa flûte de platine — on rappellera que la densité du platine était à l'époque de 21,5 — cette œuvre reste en partie encore aujourd'hui totalement insolite.

Ce chant de la flûte, qui a quelque chose de pathétique, est conçu selon deux principes très simples : en premier lieu, recherche de sonorités nouvelles et d'effets sonores inédits (oppositions brusques de dynamiques ou de nuances, créant une impression de spatialité et de multiplicité de sources sonores — comme si plusieurs flûtes jouaient ensemble et dans des lieux différents de la salle — exploitation de tous les registres et de toutes les possibilités d'émission de l'instrument ; utilisation de certains effets de percussion par le choc brusque des clés qui donnent un son étrange et proprement inouï en s'abattant sur la colonne d'air maintenue dans le tuyau) et en deuxième lieu, agencement de ces sonorités en une écriture rythmique subtile et variée. Le jeu des intervalles est rigoureusement combiné : ils s'ajoutent les uns aux autres, comme par auto-prolifération... chaque intervalle engendrant de façon autonome et naturelle l'intervalle suivant afin de constituer de véritables paliers sonores.
Ces deux principes formels, au demeurant fort simples, ne décrivent pourtant en rien la magie incantatoire qui se dégage de l'œuvre... L'auditeur est comme hypnotisé par ce chant... happé par la musique et ses sonorités nouvelles de la flûte. On doit à Varèse un considérable élargissement de l'écoute musicale et un enrichissement non moins considérable du vocabulaire musical : son influence s'étend de Jolivet à Xénakis.

STRAVINSKY "LE BAISER DE LA FÉE" POUR PIANO ET VIOLON

« Une fois passé le grand séisme du Sacre du printemps qui ébranla le siècle longtemps encore après cette fameuse année 1913, toute une catégorie de témoins passèrent ensuite leur temps à répéter que Stravinsky se trahissait, se mentait à lui-même, et finalement suivait les modes pour réparer l'irréparable outrage. » Claude Rostand, Stravinsky et les métamorphoses.

Ce perpétuel "protéisme" de Stravinsky porte le commentateur à se questionner sur l'esthétique générale de son œuvre. Stravinsky est tour à tour violent, russe, amoureux de Pergolèse, de Bach, de Tchaïkovski — comme dans l'œuvre au programme de ce concert — néo-classique, sériel... Que reste-t-il de Stravinsky derrière tous ces masques ? Faut-il y voir un manque d'inspiration personnelle ? Surtout pas... Il semble qu'il faille intégrer cette donnée comme des étapes normales de sa carrière et de son évolution. Visage de caméléon... Il reste toujours le même malgré son apparence changeante. Stravinsky est toujours prêt à se trouver en partance pour l'expédition qui part... Il intègre des modèles qu'il fait sien... Il observe, analyse toute sorte de caractéristiques et tel un laboratoire de synthèse, il recrée en s'inspirant de l'image première. Non par manque d'inspiration, ni par volonté de plaire... Rien ne sonne plus faussement Bach ou comme dans le Baiser de la Fée, faussement Tchaïkovsky que ces œuvres placées sous l'égide de tels compositeurs... Même s'il reprend des thèmes, c'est pour les modifier, les "ridiculiser" à l'extrême, les déformer sans cesse : autrement dit, les faire siens... D'ailleurs, cela sonne bel et bien comme du Stravinsky ! De Tchaïkovsky, Le Baiser de la Fée ne garde qu'un souvenir désuet, un charme d'antan, toujours drôle et nécessairement émouvant.

BLOCH | CONCERTINO POUR FLÛTE, ALTO ET PIANO

« J'avouerai tout simplement qu'en aucune de mes œuvres je n'ai été préoccupé d'être original ou "moderne"... Les théories, comme la nouveauté, passent si vite... Et qu'en reste-t-il ? En revanche, mon seul désir, mon seul effort, ont été d'être fidèle à ma Vision, d'être vrai. » Ernest Bloch.

Né à Genève en 1880, Bloch émigra aux Etats-Unis en 1938. Il est sans doute de tous les compositeurs de ce concert, celui que cet exil a le plus marqué. De 1939 à 1944, miné à la fois par la guerre et par cet éloignement, il ne compose plus aucune œuvre... Aucune œuvre ne date de cette époque, et il avoue lui-même qu'il était incapable d'aligner deux notes sur du papier, trop préoccupé par tous les événements... Il avait déjà fait le voyage aux Etats-Unis... De 1916 à 1930, il y vécut, mais sans doute trop nostalgique, il revint en Europe... En 1938, il s'installa aux Etats-Unis définitivement. Revendiqué par les musicologues et les critiques américains, il est celui qui a le plus influencé l'école de son pays d'adoption.
Le Concertino pour flûte, alto et piano est une exception dans son catalogue : cette position est due à son caractère. Elle est presque l'unique œuvre a être d'une totale fraîcheur. Toute l'œuvre de Bloch, exception faite de ce Concertino, reflète tous les drames humains... et sonne de façon expressionniste. Tout y est sombre, torturé... A contrario, le Concertino confirme en quelque sorte la règle. Absence de drame entre ces trois instruments, facilité du discours, liberté des échanges, courtoisie même... C'est une œuvre souriante, trop souvent oubliée.

MILHAUD | "LA CHEMINÉE DU ROI RENÉ"

Suite pour quintette à vents op. 205

« J'avais trop fréquenté les réfugiés allemands, autrichiens, tchèques, italiens, pour ne pas imaginer ce que serait une occupation. Je ne savais clairement que la capitulation implanterait le fascisme et son cortège de monstrueuses persécutions. Madeleine me proposa de partir... En arrivant à New York, le 15 juillet, les Kurt Weill, amis fidèles, nous attendaient sur le quai. »
« Schönberg y avait acheté une maison où sa vieillesse s'écoula, égayée par les cris turbulents de ses deux jeunes fils que la douceur de sa femme et de ses deux filles ne parvenait pas à calmer. Les Stravinsky y sont aussi. Igor y composa les chefs-d'œuvre de sa maturité. Vera cultive ses fleurs et ses fruits et accueille avec son sourire paisible des amis fidèles qui viennent presque chaque jour les voir ; ce sont Catherine d'Erlanger, les Sokoloff, Eugène Berman, les Tansman, réfugiés depuis 1942 avec leurs deux adorables petites filles. » Darius Milhaud, Ma vie heureuse.

Composée en Suisse au cours de l'été 1939, l'œuvre se présente comme une suite conçue pour un quintette constitué d'une flûte, d'un hautbois, d'une clarinette, d'un cor et d'un basson. Elle fut donnée en première audition

à Mills College à Oakland en Californie, où Milhaud était professeur, par le Quintette à vent de San Francisco. Il y a 7 mouvements courts, qui selon Jean Roy, « préfèrent au pittoresque de la musique descriptive la liberté d'une musique pure où alternent des pages nonchalantes et d'autres plus vives. » Milhaud tenait particulièrement à cette œuvre : un souvenir de sa Provence... L'époque des troubadours est ressuscitée pour évoquer les divers épisodes d'une promenade — cheminée — de René d'Anjou, comte de Provence, dans la campagne aixoise — tant aimée de Milhaud lui-même. Le Bon Roi René est resté populaire par le caractère paternel de son gouvernement, et par sa constante sérénité dans la mauvaise fortune. Il est aussi célèbre comme prince artiste et homme de lettres. À Angers et à Aix, il avait une véritable cour d'artistes et de savants. Cortège, Aubade, Jongleurs, la Maousinglade, Joutes sur l'arc, Chasse à Valabre, et Madrigal nocturne... Tel est donc en sept mouvements le parcours du Bon Roi... ou plutôt son équipée sonore qui provient en partie d'une musique de film que Milhaud avait composé pour le cinéaste Raymond Bernard. Cavalcade d'amour... Mais jamais avec un sentiment d'amertume, au contraire, avec une joie exaltée.

PROKOFIEV | OUVERTURE SUR DES THÈMES JUIFS

Cette pièce de circonstance doit sa composition instrumentale insolite (clarinette, piano et quatuor à cordes) aux commanditaires — un petit ensemble de musiciens juifs réfugiés à New York, nommé Zimro. Cet ensemble en tournée aux Etats-Unis, tente de réunir l'argent nécessaire à l'édification d'un Conservatoire à Jérusalem. Anciens condisciples de Prokofiev au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, ces musiciens lui passent commande d'une œuvre originale pour leur formation complète et lui confient un cahier de chants populaires juifs... Prokofiev refuse, mais garde le cahier. Puis, charmé par la beauté et l'authenticité de ces thèmes, il compose son Ouverture en moins de deux jours.
L'œuvre fut créée le 26 janvier 1920 à New York, devant un public enthousiaste qui venait d'applaudir une autre musique juive due à Ernest Bloch. Prokofiev a utilisé deux des chants notés dans le cahier : il les habille à sa manière en une forme sonate. Mais ces deux thèmes conservent leur saveur populaire, grâce surtout au timbre de la clarinette doucement nasillard.

18H

ROSSINI — LA FEDE - LA CARITA - LA SPERANZA - AVE MARIA

Œuvres pour chœur et piano.

« Avec une imagination aussi audacieuse que brillante, et les inspirations d'un génie vraiment original, quelque genre qu'il prenne, il est sûr de plaire, pourvu qu'il veuille accorder un peu d'attention à son ouvrage. On l'a fort applaudi ; les motifs de ses airs sont nobles ; l'idée dominante, chose si nécessaire à la musique pour qu'elle puisse être comprise, l'idée dominante est admirablement rappelée dans les morceaux d'ensemble ; il les conduit en homme supérieur. » Stendhal, Voyages en Italie.

La Fede. La Carita. La Speranza... Trois chœurs religieux : la Foi. L'Espérance, la Charité. Les deux premiers chœurs sont adaptés des deux chœurs de l'Œdipe à Colone, musique pour la tragédie de Sophocle que dans une traduction italienne pour solistes, chœurs et orchestre que Rossini avait composé juste avant 1817. Il s'agit d'ailleurs là de la seule musique de scène composée par le musicien de Pesaro. Le troisième chœur, La Carita, fut composé en 1844. L'ensemble fut exécuté pour la première fois à Paris, le 20 novembre de la même année.
Ave Maria... "Ave Maria gratia plena", chœur avec accompagnement d'orgue. La relation de Rossini à Dieu a toujours été ambiguë. A soixante-dix ans, lorsqu'il écrit sa Petite Messe solennelle, Frédéric Vitoux dit de lui "qu'il ne sait pas très bien au fond s'il doit tutoyer Dieu ou s'incliner devant Lui en une adoration respectueuse et grandiloquente. L'autographe de cette Petite Messe solennelle porte d'ailleurs la remarque suivante de la main de Rossini :
« Bon Dieu — La voilà terminée cette pauvre petite Messe — Est-ce bien de la Musique Sacrée que je viens de faire ou bien de la sacrée Musique ? J'étais né pour l'Opera Buffa, tu le sais bien ! Peu de science, un peu de cœur, tout est là. Sois donc Béni, et accorde-moi le Paradis - G. Rossini - Passy 1863. »
J'étais né pour l'Opera Buffa... Etrange, comme une excuse suprême, une justification par la négation. Faut-il en déduire que cette musique est plus profane que sacrée ? Lui, l'italien, si catholique et si peu pratiquant... Il y a là quelque chose de sincère : donc de profondément religieux. Liturgie toute personnelle...

GINASTERA — DUO POUR FLUTE ET HAUTBOIS

Compositeur argentin né en 1916, Alberto Ginastera fait partie de ces compositeurs qui échappent aux catégories... peut-être à leur tort : notre magnifique et belle... musicologie s'empresse alors de les oublier puisqu'ils ne rentrent pas dans les canons établis..., puisqu'ils refusent de s'établir aussi bien dans des écoles de pensée que dans des styles musicaux : leur monde sonore est en perpétuelle évolution.

À ce titre, la musicologie, si elle était logique avec elle-même, devrait s'enorgueillir de considérer ces parcours étranges, d'essayer de montrer en quoi ils sont révélateurs des crises musicales de notre siècle. Mais en vain... Directeur du Conservatoire de Buenos Aires, Ginastera cristallise en un sens les diverses recherches de notre siècle. Son style musical est "multi-directionnel". Adepte en un temps de la musique populaire (il a effectué des travaux sur la musique du peuple des arborigènes) à tentation ethnologique, il se convertit dans les années soixante au système sériel, puis quelque temps après, à une musique plus spécifiquement spatiale riche en effets sonores et agrégats.

ROSSINI — FANTAISIE POUR PIANO ET CLARINETTE

Dédiée à Pauline Valentin de Lapelouze. L'œuvre fut jouée puis éditée à Paris chez Troupenas en 1829. 1829 : année funeste... Le trois août, l'Académie Royale de Musique donne Guillaume Tell. Cela paraît si long, si monumental, si intimidant, si grandiloquent, si peu italien... que le public boude sur le conseil des commentaires officiels. Tout le monde s'accorde à estimer Rossini comme le plus grand compositeur du monde. Mais le plus grand compositeur se révèle, avec Guillaume Tell, un raseur patenté. Et Meyerbeer, en attendant, fait salle comble. Quelque temps après, pas une famille bourgeoise n'en possède une transposition-sélection pour piano... En attendant, Guillaume Tell est un tel échec que Rossini veut mettre un terme à sa carrière brillante de musicien. Il part se reposer chez lui à Bologne. De longs mois...
Puis, au fur et à mesure que le temps passe, arrêt quasi total de la création. Faut-il donc entendre cette Fantaisie pour piano et clarinette comme une sorte de testament musical ? Comme d'habitude, le grand maestro italien ne se dévoile en rien : ironie et grand éclat de rire...

VILLA-LOBOS — BACHIANA BRASILEIRA N° 6 POUR FLÛTE ET BASSON

De retour au Brésil après un long séjour à Paris de 1923 à 1930, Villa-Lobos se consacre d'une part à la fondation d'une Académie de musique brésilienne, et d'autre part à la composition de ses Bachianas brasileiras. Fort de succès européen de ses Chôros, il veut une nouvelle œuvre aux dimensions vastes, toujours marquée par sa fascination pour Bach et la musique populaire.
Le projet des Chôros était fort simple : « Le Chôros représente une nouvelle forme de composition musicale dans laquelle sont synthétisées les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire, ayant pour principaux éléments le Rythme et n'importe quelle Mélodie typique de caractère populaire, qui apparaît de temps à autre accidentellement, toujours transformée selon la personnalité de l'auteur. Les procédés harmoniques sont eux aussi presque une stylisation complète de l'original. Le mot Sérénade peut donner une idée approximative de la définition du Chôros. On est fort peu éloigné de la conception d'un Bartók...
Villa-Lobos vise aussi la synthèse et la stylisation d'un langage populaire ; il tend à l'intégration de ce langage à la forme classique.

Ce duo pour flûte et basson témoigne d'une certaine virtuosité d'écriture. Le genre du duo est certainement une des formes les plus difficiles à réussir... La texture formée par la superposition de deux instruments n'est pas très épaisse... Elle laisse tout entendre... Elle complique l'élaboration d'un langage harmonique, surtout comme si dans ce cas, elle limite l'accord à deux sons — aucun des instruments présents n'étant polyphonique. Le plus souvent donc, cette texture relève de la mélodie accompagnée, mais généralement à grand renfort d'ostinatos. Cette structure est pourtant l'une des plus libres : elle laisse la place à la quasi improvisation et au dialogue sans limites.

21H SOIRÉE AMÉRICAINE

« Comme il traversait la 23ème Rue, O'Keefe remarqua la tour de Madison Square Garden. Il sauta du tram, et gagna le trottoir à petits pas précipités. Il rabaissa le col de son veston et traversa la place. A l'extrémité d'un banc, sous un arbre, Joe Harland sommeillait. O'Keefe se laissa tomber près de lui.
Hello, Joe. Un cigare ? » Dos Passos, Manhattan Transfer.

« J'achète tout, je vends tout. Si vous avez de vieux souliers à vendre, apportez-les-moi. Rien n'est pour rien. Toute chose a son prix. Ne donnez jamais rien pour rien. Mais est-ce que vous n'avez jamais vu ma maison de New York ? »
Paul Claudel, L'Echange.

« Oserai-je vous demander, puisque nous sommes sur ce sujet, de quoi vous vivez, toutes deux ?
- D'argent qui vient d'Amérique par les mains d'un monsieur, un notaire, je crois, de New York. Il nous l'envoie chaque trimestre. »
Henry James, Les papiers de Jeffrey Aspern.

Les quatre compositeurs au programme de ce concert sont assez représentatifs des diverses tendances de la musique dite "américaine"... Influence du jazz — à toutes les époques et quel que soit le style —, légèreté souvent jugée trop "facile" par les musiciens européens. Un peu comme il est facile de déduire de la plume des trois écrivains présentés en exergue une décontraction typique ou l'intérêt pour les choses financières... Prenons garde aux clichés et commençons par entendre la musique américaine pour ce qu'elle est. Trop souvent encore le public européen — même de nos jours — considère toute cette musique avec mépris... Il est assez caractéristique que l'œuvre de Barber se résume en Europe à un Adagio... que Berstein ne soit connu que pour une comédie musicale et ses talents de chef d'orchestre... Il est symptomatique que Copland ait été en quelque sorte obligé de venir prendre en France des leçons auprès de Nadia Boulanger pour trouver un semblant de reconnaissance de la part des musiciens et des compositeurs européens... Entendre la musique pour ce qu'elle est... De la musique !

VILLA-LOBOS CONCERTO POUR BASSON

« Nous avons vu se défaire sous nos yeux ce qui fut la structure même de l'Occident traditionnel, dans les siècles où il fut essentiellement européen. Un nouveau monde s'élabore. Des peuples neufs entrent en scène, sur un théâtre universel qui a largement dépassé le cadre méditerranéen.
Le Brésil est de ceux-là. » André Rousseaux, Le roman brésilien.

Folklore portugais, folklore indien, folklore noir... Il ne manque rien à la musique traditionnelle brésilienne pour être une des plus colorées...

Dans son pays natal, voué durant tout le XIXe siècle à la musique italienne et française, Villa-Lobos est parti très jeune — dès l'âge de vingt-deux ans — à la découverte, au sens le plus amoureux du mot, de la musique populaire. Selon Villa-Lobos lui-même, si le folklore du Brésil garde de l'Afrique son exubérance rythmique et son goût pour les instruments à percussion, il dérive entièrement des apports ibériques.
Ce Concerto pour basson n'échappe pas à la règle générale qui se dégage des partitions de ce musicien. Villa-Lobos habille habituellement d'une instrumentation très colorée des thèmes et des rythmes très marqués par la musique de son pays. Il ne faut voir là ni la volonté de faire "couleur locale", ni le désir d'élaborer — au même titre que Bartók — une science de la musique populaire... Encore moins une revendication patriotique !!! Simplement le désir de faire chanter ce que l'on a toujours senti au fond de soi. Villa-Lobos conjugue cet élément folklorique avec des formes puisées dans diverses traditions européennes : il emprunte ses formes au romantisme, au vérisme, ou encore à l'impressionnisme français, sans jamais totalement intégrer ces écoles de pensée.

BARBER ADAGIO POUR CORDES OP. 11

Le plus "consacré" des musiciens américains... L'Adagio pour cordes op. 11 est même l'un des "tubes" de la musique... Sans doute à cause de son langage "classico-romantique" dont chacun se plaît à vanter le charme, l'élégance et la tendresse... Plus rarement y voit-on une véritable richesse mélodique (Barber est issu d'une famille fort célèbre aux Etats-Unis de grands chanteurs). Plus rarement encore une subtilité du traitement de l'écriture pour cordes.

BERNSTEIN TROIS MÉDITATIONS POUR VIOLONCELLE ET ORCHESTRE

Bernstein est certainement la personnalité la plus populaire de la musique américaine. Mais cette popularité est beaucoup plus due à sa carrière de chef d'orchestre qu'à celle de compositeur... Presque immédiatement vient en tête West Side Story... Mais quoi d'autre ? Qui sait que le catalogue de ce compositeur est surtout fourni en œuvres d'un genre sérieux ? Qui connaît la Sonate pour clarinette, les Deux Symphonies, le Quatuor à cordes — genre ô combien sérieux ! — ou le Concerto pour violon ? L'œuvre au programme de ce concert est aussi peu jouée que les autres. Pourtant, ces échanges entre le violoncelle — si proche de la voix — sont une très grande réussite parce que très grande poésie...
Il est peut-être grand temps de considérer en Bernstein non seulement le grand chef d'orchestre, mais aussi le grand créateur.

COPLAND CONCERTO POUR CLARINETTE

Copland avait le désir de composer une musique que l'on reconnaîtrait immédiatement comme étant américaine de caractère. Son catalogue est pourtant marqué par un grand éclectisme : (dans le désordre)... Un Scherzo, The Cat and the Mouse, des chœurs mixtes a capella, des Préludes... Le Concerto pour clarinette date de la fin de la vie de Copland. Cette dernière période est marquée par un retour à la musique pure, dégagée ou dénuée de toute idée de programme... En quelque sorte, un retour vers le discours et les formes sérieuses — très minutieusement apprises sous la direction de Nadia Boulanger. Pourtant, ce Concerto garde une certaine fraîcheur : spontanéité et animation... Discours parfois volubile et léger...

21H ROSSINI - SCHUBERT

ROSSINI SONATE À QUATRE POUR CORDES

« Parties de premier violon, second violon, violoncelle et contrebasse pour six horribles sonates composées par moi, à la maison de campagne (près de Ravenne) alors que je n'avais pas reçu la moindre leçon de basse chiffrée. Elles furent toutes composées et copiées en trois jours et affreusement exécutées par Triossi à la contrebasse, Morini (son cousin) comme premier violon, le frère de celui-ci (au violoncelle) et moi-même au second violon. Pour dire la vérité, j'étais le plus mauvais du lot. » Gioacchino Rossini.

Eternelle coquetterie de Rossini qui ne croit sans doute pas un mot de ce qu'il écrit en tête du manuscrit. Comment imaginer qu'il ait composé et copié ses sonates en trois jours sans avoir étudié comme il l'affirme la basse chiffrée. Selon le musicologue Philip Gosset, « ces œuvres témoignent d'une solide compréhension de l'écriture à plusieurs parties et du cheminement harmonique. Malgré la relative simplicité de la texture, Rossini sait mettre les divers instruments en valeur et les combiner avec beaucoup d'imagination. Par ailleurs, il n'y a pas la moindre hésitation dans le maniement de la structure musicale. Les sonates sont toutes en trois mouvements, schéma fréquemment adopté dans les derniers quatuors de Boccherini. » Notons au passage que Rossini n'avait que douze ans... Généralement, le premier de ces trois mouvements est rapide ou modéré, le second Andante, et le troisième très vif. Les deux violons s'adjugent le rôle principal. Rossini n'hésite pas à confier de longs passages de soliste au violoncelle et à la contrebasse, donnant à l'ensemble une sonorité inattendue mais toujours séduisante. Il reste parfois dans ces Sonates à quatre un soupçon de grâce du XVIIIe siècle. Cependant, la perfection formelle, le traitement des mouvements et leur développement interne annoncent le Rossini de la maturité. Mais il importe peu, au fond, d'y déceler les origines d'une écriture dramatique. Ces œuvres respirent le bonheur rossinien, c'est-à-dire, un bonheur du présent. Une grâce peu mélancolique et très rieuse au service de la plus tendre des légèretés.

ROSSINI ANDANTE ET THEME AVEC VARIATIONS EN FA MAJEUR

« L'année 1812 est l'une de ces années folles, trépidantes, où Rossini, étourdi d'inspiration, grisé de travail, laisse filer la musique de sa plume avec un bonheur inégalable. Il bondit de Venise à Milan, de Milan à Venise. Les mélodies lui viennent par dizaines. Il les chante, il les rêve, il les jette, il ne sait plus où donner de la tête. Il va composer cinq opéras cette année-là. » Frédéric Vitoux, Gioacchino Rossini.

Cet Andante et thème avec variations pour flûte, clarinette en do, basson et cor en fa, date très précisément de cette "année folle".

L'œuvre est en deux parties : un Andante où est exposé le thème et un Allegro où se développent les variations.
Musicalement, l'œuvre est certainement proche de l'opéra. La forme même est à mettre en relation avec la technique dramatique de Rossini. L'utilisation de la variation comme support formel permet ce rapprochement : plus précisément, la technique de variation. Rossini fait subir à son thème de nombreuses modifications. Ces modifications — principe même de la variation — s'effectuent dans diverses directions. Mais, Rossini adapte à l'instrument les techniques adoptées pour la voix... Comme dans un air, il va toujours plus loin, avec de plus en plus de griserie au fur et à mesure que la musique avance... Il bouscule les limites : toujours plus haut, toujours plus vite, toujours plus fort... Le principe de variation applique à l'instrument toutes les modifications qui font recette pour la voix.
Dans chaque variation, les quatre instruments vont sans cesse vers une sorte de folie dévastatrice... Chacun s'y jouent des plus périlleuses difficultés de la virtuosité... Chacun semble vouloir dépasser son voisin. Chacun semble vouloir lui montrer sa suprématie inventive... Relais, compétition... La dernière variation, toute en triolets et en staccato, est une page des plus brillantes... et donc des plus amusantes, comme déjà et toujours chez Rossini.
Il y a quelque chose de l'opéra bouffe dans cette œuvre. Malgré l'absence de la voix, la musique devient presque du théâtre.

SCHUBERT MESSE N° 2 EN SOL MAJEUR

« Je ne me force jamais au recueillement, et si je ne suis pas involontairement dominé par cela, alors je ne compose ni cette sorte d'hymne ni d'autre prière, j'attends aussi habituellement que cet état de recueillement soit sincère et vrai. » Schubert.

Acte de foi... Pureté des sentiments... Musique pénétrée, avec une grande humilité. Composée du 2 au 7 mars 1815, cette Messe, à la différence de la première, n'utilise qu'un petit ensemble de cordes et un orgue. Cet ensemble instrumental relativement réduit — absence de vents — et ces dimensions assez courtes en font une sorte de "missa brevis"... Le genre n'est pas nouveau, mais il est en totale contradiction avec l'esprit de son époque... plus porté vers les grandes formes et les effectifs importants. Trois solistes cependant : soprano, ténor, basse.
L'écriture essentiellement vocale, la fraîcheur, le texte liturgique suivi pas à pas... Tout converge vers un discours musical volontairement simple. Simplicité de l'harmonie, raffinée comme toujours chez Schubert, mais particulièrement claire ici. Refus total de l'enjolivement, de la fioriture ou de la virtuosité : la mélodie est un exemple de sobriété musicale... Pas une note n'est secondaire... Toutes tendent vers un maximum d'expressivité contenue. Le plan d'ensemble de cette Messe et sa réalisation sont aussi d'une grande clarté : aucun effet de forme grandiloquent. Climat très paisible conjugué à une sérénité toute religieuse... L'œuvre donne à entendre un discours d'une grande intimité...

« Que cet état de recueillement soit sincère et vrai »... Tel est le commentaire de Schubert. Difficile de trouver plus juste ! Cette musique est profondément religieuse. Mais sans que cela soit galvaudé... On y sent le plus véritable des mysticismes : Communion et non projection. La musique n'est ni sacrée ni profane : elle est religieuse ou elle ne l'est pas... Cette Messe est un des meilleurs exemples de religiosité musicale. Parce que le discours élaboré est étroitement lié à son propos, parce que l'humilité fait acte de foi, nous comprenons au fur et à mesure que nous entendons le sentiment de celui qui écrivit cette musique. Chemin vers l'émotion...

21h SOIRÉE SCHUBERT

« Mes créations existent par la connaissance de la musique et par celle de ma douleur. » Schubert, 24 mars 1824.

« Si seulement il y avait quelque chose d'honnête à faire avec ces marchands d'art, mais la sage et bienfaisante organisation de l'Etat a déjà veillé à ce que l'artiste reste à jamais l'esclave de ces misérables épiciers. » Schubert, 28 juillet 1825, à ses parents.

« De temps en temps, il était la proie du délire, et pendant ce temps, il chantait constamment. » Joseph von Spaun.

« Hier après-midi, Schubert est mort. Lundi il me parlait encore de son opéra. C'est pour moi comme un rêve. L'âme la plus noble, l'ami le plus fidèle. J'aurais voulu mourir à sa place. » Bauernfeld.

« Hier mercredi après-midi à trois heures s'est endormi pour une vie meilleure mon très profondément aimé Franz Schubert, après une courte maladie et après avoir reçu les saints sacrements des mourants. Il était dans sa trente-deuxième année. » Franz Schubert, maître d'école à la Rossau.

Schubert OUVERTURE EN UT MINEUR D. 8

L'Ouverture pour quintette à cordes est l'une des partitions écrite par Schubert pour sa famille, et si l'on peut dire, pour une consommation immédiate...
« C'était pour son père et ses frères aînés un délice absolu de jouer avec lui des quatuors ou des quintettes. Dans un quatuor, Franz tenait toujours l'alto, son frère Ignaz le deuxième violon, Ferdinand (pour lequel Franz avait entre ses frères une particulière affection) le premier violon, et le papa le violoncelle. » (Cf. Souvenirs, Ferdinand Schubert). Cette Ouverture est d'ailleurs dédiée à son frère Ferdinand pour lequel il écrivit aussi « un concerto pour violon, une cantate de félicitations et, en 1820, pour le même frère six psaumes, pour lesquels il ne prit pas plus de trente minutes. »
À l'opposé de l'Ouverture pour orchestre D.4, écrite la même année, cette œuvre est d'un caractère strictement intime : refus total de l'éclat et des grandes dimensions, ton de la confidence. Ce sont d'ailleurs des caractéristiques que l'on retrouve dans tout le catalogue de Schubert. À la grande forme, il préfère — c'est donc présent dès son plus jeune âge — des cadres plus réduits où la musique élabore son discours avec une grande économie de moyen.
L'Ouverture pour quintette à cordes utilise comme principal matériau thématique les premières mesures du lied La Plainte d'Agar — premier lied de Schubert sur un texte de Schücking qui puisse être daté avec précision au 30 mars 1811. Le lied fait le récit d'un passage de la Génèse (XXI, 9-21) où Agar, répudié par Abraham, se lamente en voyant mourir de soif son fils

Ismaël dans le désert... Schubert reprend textuellement les premières mesures d'introduction du piano pour commencer son Ouverture. L'importance de ce largo initial dénote cette volonté de sérieux et de gravité que confirme le caractère passionné, presque dramatique, de l'allegro. L'œuvre, comme de nombreux lieder, est en deux parties distinctes : approche d'une écriture instrumentale en partie dramatique dans son essence même. Cette alternance de climat, conjuguée à la présence du sens du poème de Schücking dans les mesures d'introduction établit un lien entre la musique et le drame. Schubert a recours à un procédé beaucoup plus proche de l'opéra que de l'écriture purement instrumentale : ces quelques mesures sont à entendre comme un "leitmotiv" général, non pas une œuvre, mais à toute une production... L'œuvre entière de Schubert développe ce principe d'écho thématique d'une œuvre à l'autre : citons pour mémoire La jeune fille et la Mort... exemple magistral entre de nombreux autres. Le climat général de cette Ouverture est d'ailleurs assez proche de celui du lied : preuve supplémentaire pour affirmer que le rappel des mesures initiales n'est pas fortuit... A posteriori, ce climat a une fonction d'indice. L'Ouverture pour quintette à cordes porte en elle toutes les caractéristiques du monde schubertien. Prémisse du monde qui va suivre, qui échappe parfois parce que d'un raffinement extrême. Inexprimable.

SCHUBERT SONATE POUR PIANO ET ARPEGIONNE D. 821

« Arpeggione : instrument, guitare d'amour, semblable de forme à la guitare habituelle, seulement de plus grande étendue, tendu de cordes filées et de cordes à boyau, qui ne sont cependant pas pincées par les doigts, mais mises en vibration par un archet. L'instrument, en ce qui concerne la beauté, la plénitude et la douceur du son, se rapproche du hautbois dans l'aigu et du cor de basset dans le grave. » Allgemeine Musikalische Zeitung, 30 avril 1823.

Le luthier viennois Johann Georg Staufer avait construit en 1823 un instrument frère à la fois donc du violon (par sa forme) et de la guitare (par le nombre de ses cordes : six), au nom d'arpeggione, ou quelquefois même de guitare-violoncelle ou encore guitare d'amour. Vincent Schuster fut le virtuose de cet instrument quasi éphémère et le fondateur d'une école chargée d'en promouvoir les vertus. C'est probablement lui qui commanda à Schubert la composition d'une sonate destinée à prouver la valeur musicale du nouvel instrument. La Sonate pour piano et arpeggione fut écrite très rapidement et fut exécutée avant la fin de l'année 1824 dans la maison de Schuster, Schubert étant au piano. Il ne reste toutefois aucun témoignage de cette création. Écrite dans des dimensions formelles relativement réduites, elle laisse percevoir toutes les intentions de mettre l'instrument en valeur : il s'agit de prouver les capacités techniques et expressives... Schubert confie donc presque tous les thèmes de la partition à l'arpeggione. Le deuxième mouvement est un véritable lied où l'arpeggione tient le rôle du chanteur. Ce chant rêveur est alors soutenu par un accompagnement calme et discret du piano. Le troisième mouvement, par contraste, met en avant les possibilités d'agilité et de virtuosité dans un rondo où le refrain est d'allure populaire.

Quant au premier mouvement, c'est toute son architecture qui sert de faire valoir à l'arpeggione : même si le premier thème est d'abord exposé au piano, il est tout de suite repris et enchaîné au deuxième par l'arpeggione.
C'est encore lui qui conduit tout le développement autour du premier thème.
Mais il serait dangereux de ne voir dans cette Sonate qu'un morceau de promotion pour instrument tombé en désuétude... Même si c'est une œuvre de circonstance, avec une fonction précise, elle conserve par la valeur mélodique de ces thèmes, par la succession presque improvisée de ses éléments mélodiques et l'aisance de son déroulement, un charme évident, un peu teinté de délicieuse nostalgie. Aujourd'hui, cette Sonate est le plus souvent jouée par un violoncelle et un piano.

SCHUBERT SYMPHONIE N° 5 EN SI BÉMOL MAJEUR D. 485

« Jamais sans doute une "tentation mozartienne" n'a été si forte chez Schubert, tentation née de son enthousiasme, dont le Journal qu'il écrit à cette même époque nous laisse le témoignage ; les œuvres qu'il compose alors laissent apercevoir l'utilisation d'un matériau mozartien et d'une tournure d'esprit mozartienne. » Brigitte Massin, Franz Schubert.

Du côté de Mozart... Schubert serait donc parti (pour certains musicologues), pour écrire sa symphonie, d'un modèle mozartien — la Symphonie en sol mineur K.550 de 1788 — avec l'intention de lui donner une réplique, ou un pendant optimiste et léger dans sa tonalité de relatif majeur...
Thèse étayée par le fait que cette même symphonie de Mozart est déjà thématiquement présente dans le Quatuor en mi-majeur presque contemporain de cette cinquième symphonie.
Quoiqu'il en soit, et puisque nous n'aurons probablement jamais la preuve des intentions de Schubert, il est préférable de remarquer un parallèle dans le style... Beaucoup plus l'esprit que la lettre ! Cette Symphonie en si bémol majeur est plus volontairement une œuvre intime se rapprochant de la musique de chambre. Elle l'est par son effectif instrumental réduit (ni trompettes, ni timbales, ni même clarinettes) ; elle l'est aussi par ses dimensions. Elle l'est peut-être aussi, selon Brigitte Massin « par le choix de la tonalité de si bémol qu'il n'emploiera plus désormais pour une symphonie. Ce si bémol, si souvent élu par le jeune Schubert, il est curieux de constater à quel point il polarise la création en cette fin de 1816, comme s'il fallait au jeune musicien faire une dernière fois le tour d'un domaine lié à l'enfance avant d'en prendre congé. »
La première exécution de cette symphonie eut lieu très vraisemblablement au sein d'un orchestre d'amateurs. Ferdinand Schubert y tenait la partie de premier violon et Schubert celle d'alto. L'exécution était privée.
La symphonie connut là un accueil chaleureux, mais elle ne fut néanmoins jamais jouée publiquement du vivant de Schubert.