

Du 1^{er} au 4 février 2018
Liège, Salle Philharmonique

Festival L'enfant prodige

Jeudi 1^{er} février 2018 | 20h
Jeunes talents

PAGE 5

Samedi 3 février 2018 | 16h
La journée des prodiges

PAGE 13

Dimanche 4 février 2018 | 16h
Martin Stadtfeld

PAGE 25

Dimanche 4 février 2018 | 19h
Chostakovitch, la Première

PAGE 31

Questions aux artistes invités

PAGE 35

Biographies

PAGE 38



Les à-côtés

De l'atelier à la scène

Le samedi 3 février, l'OPRL et Marie Zinnen, pédagogue et musicienne, proposent de 16h30 à 17h15 un atelier pour les enfants dès 6 ans (parents bienvenus) en introduction au concert Mendelssohn de 17h30 dans le cadre de la Journée des prodiges. Qui était Mendelssohn ? Qu'a-t-il composé dès son plus jeune âge, pour quels musiciens et comment ? L'occasion rêvée d'apprendre en s'amusant avant le concert de 17h30.

COMPLET!

Restauration

> Une petite restauration est proposée le samedi 3 (salé-sucré) et le dimanche 4 (sucré).

Partenaires

- Mezzo capte les concerts du 3 février (21h) et du 4 février (19h).
- Musiq'3 diffuse les concerts du samedi 3 (direct) et du dimanche 4 février (différé et léger différé).
- Le samedi 3 février, Musiq'3 s'installe au Foyer de la Salle Philharmonique (15h30-22h) pour des émissions et interviews en direct et en public !



L'enfant prodige à l'honneur

Tourné vers les générations de jeunes interprètes et les compositeurs précoces, le Festival « L'enfant prodige » de l'OPRL est le moment phare de sa saison et l'occasion d'entendre un extraordinaire foisonnement de chefs-d'œuvre de Mozart, Mendelssohn, Schubert, Lekeu ou Chostakovitch créés entre 10 et... 40 ans (pour le « vétéran » Korngold)!

Ce festival permettra aussi d'admirer de nombreux « jeunes talents » d'aujourd'hui, comme le violoniste Daniel Lozakovich qui parcourt déjà le monde aux côtés des plus grands orchestres à 16 ans. Les Belges aussi seront de la partie, à commencer par le compositeur Gwenaël Grisi, à qui l'OPRL a ouvert une résidence dès ce mois de janvier. Lors d'une journée « marathon musical », le samedi 3 février, Christian Arming et Thomas Zehetmair (violoniste vedette dès l'âge de 16 ans, devenu également chef d'orchestre) se partageront quatre concerts aux vertus rajeunissantes qui résonneront comme une immense fête musicale...

DANIEL WEISSMANN

Rencontre avec Christian Arming, Directeur musical de l'OPRL

Avez-vous été un enfant prodige ?

Certainement pas. Mes parents étaient tous les deux dans le milieu musical, la musique m'a toujours encadré. Mais mon vœu premier était de devenir astronaute et astrophysicien, et non pas musicien...

Adolescent, je chantais dans un chœur, la Mödlinger Singakademie; j'ai aussi accompagné ce chœur au piano et m'y suis impliqué de plus en plus. Je me suis pris de passion pour les différentes responsabilités que j'endossais et cela m'a fait réfléchir. C'est à ce moment-là seulement que l'idée de devenir chef d'orchestre m'a traversé. Mais rien n'a été facile. Aujourd'hui encore, j'ai besoin de temps pour assimiler une œuvre que je ne connais pas.

Qu'est-ce qu'un enfant prodige au XXI^e siècle ?

Au regard des siècles passés, les choses ont beaucoup changé. Dans le monde de la musique classique, il me semble qu'il est plus facile de trouver aujourd'hui des enfants prodiges dans la sphère des solistes que chez les jeunes compositeurs. Pour moi, dans un genre musical tout autre, l'exemple type de l'enfant prodige est celui d'Amy Winehouse. Sa vie témoigne du foisonnement de la créativité juvénile mais aussi de tous les dangers qu'encourt un talent précoce. Lorsque des parents exigent trop de leurs enfants, ces derniers perdent tout ce qui fait la richesse de l'enfance. Leur monde n'est plus que pratique, perfectionnement technique. Le développement humain, qui est une composante fondamentale lorsqu'on pratique la musique, est totalement perdu.

Heureusement, il y a des exemples plus positifs. Je pense notamment au pianiste Lukáš



Vondráček, qui a joué enfant, sous ma direction, le *Concerto en ré majeur* de Haydn avec l'Orchestre d'Ostrava. Il était déjà fantastique! Après sa victoire au Concours Reine Élisabeth, l'OPRL et moi l'avons accompagné dans le 1^{er} *Concerto* de Tchaïkovski à Saint-Hubert. Une soirée mémorable. Il est la preuve vivante qu'il est possible de faire carrière d'une manière saine et salutaire au-delà d'une enfance précoce.

Comment avez-vous choisi les œuvres au programme du Festival ?

Pratiquement, la plupart des compositeurs programmés sont des génies précoces. À commencer par Mozart, mais aussi Mendelssohn, Korngold – qui avait reçu le qualificatif de *Wunderkind* (enfant prodige) à Vienne –, Chostakovitch et d'autres. Après cela, j'ai tenté de réaliser un bel assortiment de répertoires, de styles, aussi bien pour le public que pour l'orchestre.

Pourquoi avoir divisé l'OPRL en deux formations lors de la Journée des prodiges ?

Il y a beaucoup d'œuvres de Mozart et de Mendelssohn au programme du Festival. Des compositeurs qui ne requièrent pas un grand orchestre. Cela permet de scinder l'OPRL en deux et d'envisager de nombreux concerts courts, plus en phase avec l'esprit d'un festival. Les deux orchestres répètent séparément et peuvent travailler des programmes différents. C'est la raison pour laquelle ce festival compte aussi deux chefs d'orchestre !

Thomas Zehetmair dirigera l'une de ces formations. Qu'est-ce qui a déterminé ce choix ?

Le choix de Thomas Zehetmair s'est imposé d'emblée, c'est une personnalité humble et un musicien extraordinaire. Comme soliste, il a effectué l'ouverture de la saison 2016-2017 de l'OPRL dans le 2^e *Concerto pour violon* de Bartók ; le contact avec les musiciens s'était très bien passé. Ce n'est pas seulement un bon violoniste mais aussi un chef fantastique. Le festival était dès lors l'occasion rêvée de le revoir à Liège. De par son expérience comme violoniste, chef d'orchestre et fondateur du Zehetmair Quartet, le répertoire qu'il dirige au festival lui va comme un gant.

Quelles sont les qualités du *Concerto pour percussions* de Grisi que vous allez créer ?

Nous avons joué les deux derniers mouvements, en 2016, dans le cadre de la Classic Academy. Ce n'est donc pas une œuvre totalement nouvelle pour nous. En revanche, cette partition est une véritable démonstration de virtuosité, tant pour l'OPRL que pour le soliste

Max Charue. Stylistiquement, l'écriture orchestrale présente des éléments qui relèvent de la nouvelle avant-garde. Mais il y a aussi un côté rétrospectif dans cette œuvre qui regarde vers Korngold et la musique de films hollywoodienne. À l'écoute, cela donne un kaléidoscope passionnant de styles et d'affects. La partie concertante est complexe. Le soliste a une armada d'instruments à manier, sa partition est rythmiquement difficile. Le tempo et la pulsation sont très rapides, ils ne laissent pas le temps de réfléchir et plongent le chef d'orchestre dans un état de transe.

À partir de janvier 2018, Gwenaël Grisi est en résidence à l'OPRL. Que pensez-vous de cette initiative ?

Je suis un grand fan de Gwenaël car je considère qu'il a d'immenses capacités de compositeur. Cette foi en son talent et en son jeune âge sont d'excellentes raisons de lui ouvrir une résidence. Ainsi, le public aura la chance d'entendre différentes compositions de lui et de découvrir les diverses facettes de son style.

Aimez-vous travailler avec de très jeunes interprètes ?

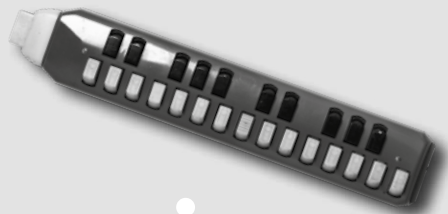
Oui, j'adore ça car, avant tout, je peux les faire bénéficier de ma propre expérience. Et puis cela me permet de rester jeune, de savoir quels sont les nouveaux styles, les tendances du moment. Cela garde mon esprit frais.

Quel est l'intérêt de programmer un festival dans une saison ?

À titre personnel, j'aime les festivals, en raison de leur fil rouge qui permet d'associer des œuvres très diverses autour d'une même thématique. Certains thèmes ont la capacité de séduire des publics qui ne viennent jamais au concert classique. Le caractère événementiel et l'organisation d'un festival diffèrent d'un concert traditionnel.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE DADO

Jeudi 1^{er} février 2018 | 20h
Liège, Salle Philharmonique



Jeunes talents

● LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE – PRESTIGE

MOZART, Don Giovanni, ouverture K. 527 (1787) > env. 7'

TCHAIKOVSKI, Concerto pour violon et orchestre en ré majeur op. 35 (1878) > env. 35'

1. *Allegro moderato*
2. *Canzonetta (Andante)*
3. *Finale (Allegro vivacissimo)*

Daniel Lozakovich, *violon*

Pause

GWENAËL GRISI (1989)


Excursions, Concerto pour percussions et orchestre (2016-2018, création) > env. 30'

1. *Break Fast*
2. *K-Run*
3. *Build-up*
4. *Fall down*

Max Charue, *percussions*

George Tudorache, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège | Christian Arming, *direction*

EN PARTENARIAT AVEC  uFund

Après l'ouverture de *Don Giovanni* dans laquelle Mozart juxtapose le côté sombre de Don Juan et la soif débridée qui le pousse vers la gent féminine, le jeune Suédois Daniel Lozakovich (16 ans) s'attaque à l'un des tubes du répertoire, le *Concerto pour violon* de Tchaïkovski. « Prix de l'Orchestre » lors de la Classic Academy de juin 2015, le Belge Max Charue (25 ans) assure la création du *Concerto pour percussions* de Gwenaël Grisi, né à Charleroi en 1989, lui aussi à l'aube d'une carrière très prometteuse.

Mozart

Don Giovanni, ouverture (1787)

ARCHÉTYPE DE L'ENFANT PRODIGE, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) fait preuve, dès l'âge de trois ans, de dons prodigieux pour la musique : oreille absolue (il reconnaît les notes sans l'aide du diapason) et mémoire absolue (capacité de se souvenir d'une grande quantité d'images, de sons, ou d'objets dans leurs moindres détails). Dès l'âge de cinq ans, il apprend avec une grande habileté le clavecin, puis plus tard, l'orgue, le violon et la composition. Capable de jouer une partition à première vue (avant même de savoir lire, écrire et compter!), le jeune Wolfgang signe ses premières œuvres à six ans, et son premier opéra à 11 ans! De 1763 à 1766, son père l'exhibe dans toute l'Europe (avec sa sœur aînée Nannerl, elle aussi très douée). À 14 ans, il aurait retranscrit parfaitement le *Miserere* d'Allegri (œuvre d'une quinzaine de minutes), après l'avoir entendu seulement une fois (ou deux, selon les sources), à la Chapelle Sixtine, à Rome.

À 31 ANS, à la veille de la création de son opéra *Don Giovanni* (Prague, octobre 1787), Mozart n'a pas encore composé une note de l'ouverture. Certes, il est fréquent à l'époque de terminer un opéra par l'ouverture puisqu'elle présente les principaux thèmes de l'œuvre. Mais si Mozart se permet de ne la retranscrire qu'au dernier moment, c'est probablement



qu'il la possède déjà entièrement dans son esprit, et qu'il ne lui reste plus qu'à la coucher sur le papier... D'entrée de jeu, une procession funèbre annonce l'apparition terrifiante du Commandeur entraînant Don Juan aux Enfers, à la fin de l'acte II. Car c'est bien au combat de la Vie et de la Mort que Mozart convie ses auditeurs. Quelques accords dans la tonalité justicière de ré mineur, et la procession se met en branle sur deux motifs s'entrelaçant l'un l'autre. Plus loin, des gammes alternativement montantes et descendantes semblent ramper de plus en plus vers l'aigu, alors que se maintient dans le grave une note immuable. La prodigieuse tension de ce passage jette un froid glacial. Mais cette sombre introduction cède vite la place à un climat fougueux et haletant. Complètement neuve pour l'époque, cette association de l'opera seria et de l'opera buffa n'a pas manqué de choquer.

Tchaïkovski Concerto pour violon (1878)

INSPIRÉ PAR LALO. Après l'échec de son mariage, Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840-1893) décide de partir pour la Suisse où il loue avec son frère Anatole une maison à Clarens, sur les rives du lac Léman. Il y travaille à la fin de sa 4^e Symphonie et à son opéra *Eugène Onéguine*. En mars 1878, Yossif Kotek, un jeune violoniste

(ancien élève de Tchaïkovski) débarque à Clarens pour faire une cure contre la tuberculose. Ensemble, les deux hommes déchiffrent quantités de partitions, parmi lesquelles la récente *Symphonie espagnole pour violon et orchestre* de Lalo (1873) que le compositeur découvre avec ravissement : « Cette œuvre

m'a beaucoup plu. Beaucoup de fraîcheur, des rythmes piquants, de belles mélodies remarquablement harmonisées. Elle s'apparente beaucoup aux autres œuvres que je connais de l'école française à laquelle appartient Lalo. De même que Léo Delibes et Bizet, il ne recherche pas la profondeur, mais il évite soigneusement la routine, cherche des formes nouvelles et se soucie davantage de la beauté musicale que de l'observation des règles établies, contrairement aux Allemands. » (lettre à Mme von Meck, 3 mars 1878).

EN MOINS D'UN MOIS. Retrouvant goût à la vie, Tchaïkovski se lance aussitôt dans la composition d'un **Concerto pour violon** qu'il achève en moins d'un mois. Seul le second



mouvement, qui ne satisfait pas les deux amis, est remplacé par la merveilleuse *Canzonetta* actuelle, tandis que l'original est intégré en première partie du triptyque *Souvenir d'un lieu cher* pour violon et piano. Tchaïkovski adresse d'abord sa partition au célèbre violoniste Leopold Auer, qui la juge injouable. Après une exécution à New York (vraisemblablement de la version pour violon et piano) en 1879 par Leopold Damrosch, le *Concerto* doit encore

attendre deux ans avant d'être créé dans sa version orchestrale, le 8 décembre 1881 par Adolf Brodsky (30 ans), sous la direction de Hans Richter. L'événement, qui a lieu à Vienne, suscite l'une des critiques les plus virulentes d'Édouard Hanslick : « [...] Pendant quelque temps il s'écoule musicalement et non sans inspiration, mais la grossièreté ne tarde pas à faire irruption et ne quitte plus le premier mouvement jusqu'à la fin. Le violon ne joue plus, il grince, racle et hurle. [...] Dans le finale, nous entendons des jurons grossiers et respirons des relents d'eau-de-vie [...] » Ce jugement excessif ne put toutefois rien contre la popularité de l'œuvre.

SURSAUTS DE BRAVOUR. Pour son concerto, Tchaïkovski adopte la tonalité de ré majeur, la plus commode au violon, également choisie par Beethoven (1806), Brahms (1878), Prokofiev (*Concerto n° 1*, 1917) et Stravinsky (1931). Annoncé aux violons de l'orchestre, le premier thème de l'**Allegro moderato** est exposé dans sa version définitive par le soliste. Au terme d'un épisode déjà virtuose, un second thème paraît toujours sous les doigts du soliste. Les effets de virtuosité s'accroissent dans le développement pour aboutir à une brillante cadence précédant la réexposition. La **Canzonetta** centrale repose sur un très beau thème nostalgique, chantant au violon solo avec sourdine. Un long trille marque la fin du mouvement. Bondissant dans le style tzigane, l'**Allegro vivacissimo** se distingue par son côté populaire et ses irrésistibles sursauts de bravoure. Après la mort du compositeur, Leopold Auer accepta finalement de jouer le *Concerto*. Entretemps, la partition, portée par le succès, s'était imposée comme un incontournable du violon.

ÉRIC MAIRLOT

A handwritten signature in dark ink, which appears to read 'P. Tchaikovsky'. The signature is written in a cursive, somewhat stylized hand.



Grisi Excursions, Concerto pour percussions (CRÉATION)

NÉ À CHARLEROI, EN 1989, le pianiste, compositeur et arrangeur Gwenaël Grisi étudie à l'Académie de Ransart dès l'âge de cinq ans, puis entre à 18 ans au Conservatoire Royal de Mons et étudie la composition et l'orchestration. En 2015, il obtient un Master pour le cours d'Écritures approfondies de Jean-Pierre Deleuze. En 2011, il remporte avec *Da polvere a polvere* le Prix de la Découverte de jeune compositeur TACTUS. Le catalogue de ses œuvres comprend des pièces pour piano, de la musique de chambre, des compositions pour petits ensembles, harmonies ou orchestre. Il écrit également des musiques pour des courts-métrages, des spots publicitaires (dont *Diabolo Web*, déclaré meilleur spot web de l'année 2011) et réalise des décors sonores et arrangements pour le théâtre. En 2015, il arrange un opéra autour de *Tintin et les bijoux de la Castafiore*, en collaboration avec François de Carpentries et Karine Van Hercke. *Sinking*

Consciousness, commandée et créée par l'OPRL, est sacrée « coup de cœur » de l'émission *200 Millions de critiques* (TV5 Monde). Depuis 2016, il collabore avec l'ASBL ReMuA (El Sistema). Pour Ars Musica 2016, il compose une musique pour le film muet *Gosses de Tokyo* (1932) de Yasujiro Ozu. En 2016, il séjourne trois mois à Los Angeles y travaille comme orchestrateur sur différents courts-métrages dont *M O N O – Y* d'Enrico Poli, primé dans plusieurs festivals. En 2017, il entre chez Musicom, compagnie avec laquelle il compose de la musique pour des spectacles internationaux. Gwenaël Grisi a enseigné à l'Académie d'Evere et est actuellement professeur d'écritures et d'analyse au Conservatoire Royal de Bruxelles. Avec Nathan Uyttendaele et Laura Maugeri, il s'est lancé en 2016 dans une activité de « youtubeur » en créant la chaîne « La statistique expliquée à mon chat » qui compte déjà plus de 140 000 abonnés.

Rencontre avec Gwenaël Grisi

En quoi consiste votre résidence à l'OPRL ?

C'est une résidence qui s'étend sur deux saisons. Elle commence en janvier 2018 et se termine en juin 2019. Cela implique pour moi la composition de quatre partitions distinctes. Il y a d'abord, le 1^{er} février, la création de la version intégrale de mon *Concerto pour percussions « Excursions »*. Puis en mars, mon *Livre de la jungle* verra le jour dans le cadre de L'Orchestre à la portée des enfants. La saison suivante, je livrerai à l'orchestre deux œuvres concertantes.

Qu'est-ce que cette résidence vous apporte sur le plan personnel ?

Selon moi, une résidence est bien plus qu'une simple commande de partitions. Il y a tout un aspect humain. Cela me donne l'opportunité d'avoir un réel échange avec les musiciens de l'Orchestre et d'expérimenter des choses avec eux. Le fait de mieux les connaître m'aide à percevoir ce qu'ils aiment jouer et influence directement l'écriture. Une résidence, c'est aussi une vitrine sur le monde. Les partitions écrites dans ce cadre ne restent pas simplement à l'état d'écriture, elles prennent vie et sont accueillies par le public.

Votre *Concerto pour percussions « Excursions »* est intégralement créé lors du Festival « L'enfant prodige ». L'OPRL avait donné les 3^e et 4^e mouvements lors de la Classic Academy 2016. Les deux premiers mouvements ont-ils été écrits par la suite ?

Non, ils étaient déjà terminés. Seulement, pour ne pas rendre la Classic Academy trop longue, l'Orchestre s'est limité aux deux derniers mouvements. Les quatre forment un tout cohérent : il y a des citations des deux premiers mouvements dans le dernier. En 2016, il me semblait curieux d'entendre les thèmes des mouvements initiaux alors même que le public n'y avait pas eu droit. Depuis 2016, les deux derniers mouvements ont légèrement



évolué. J'ai modifié les rapports de balance entre les parties du percussionniste solo et l'orchestre mais aussi certains équilibres au sein de l'orchestre. Dans l'ensemble, il s'agit surtout de quelques ajustements.

Y a-t-il un fil conducteur entre les quatre mouvements d'*Excursions* ?

Clairement, il y a un propos narratif. Lorsque je compose, j'ai des images en tête. Cela provoque en moi des sensations et un ressenti à la source de toute une série d'univers. Ces univers prennent forme parfois avant ou parfois pendant le processus de composition et ce sont eux que je retranscris musicalement. En revanche, s'il y a bien un fil conducteur dans chacune de mes musiques, j'ai toujours préféré ne pas influencer l'auditeur et le laisser percevoir sa propre histoire, mettre en action son propre imaginaire. La représentation qu'un auditeur se fait dépend de son vécu personnel ; j'aime écouter ce qu'il a à me raconter après le concert. Parfois, le public peut avoir un ressenti tellement différent du mien. Cela ne fait qu'enrichir la perception de l'œuvre.

Vous considérez-vous comme un enfant prodige?

Jean-Luc Fafchamps a déclaré un jour sur Musiq'3 qu'un compositeur était toujours jeune jusqu'à 40 ans. Dès lors, être un grand enfant de 29 ans ne me semble pas absurde. Ce qui est certain, c'est que je me sens prodigieusement passionné par mon métier et qu'à chaque fois qu'une composition nouvelle prend vie en moi, je me sens comme un enfant. Quant au « prodige », c'est au public d'en décider.

Comment avez-vous concilié les contraintes de la scolarité et votre passion pour la musique?

Cela a été partiellement conflictuel. La scolarité était évidemment une priorité quand j'étais très jeune. Mais lorsqu'on est passionné, on finit toujours par trouver du temps pour sa passion. Il y avait une division très nette : mes journées étaient dédiées aux tâches scolaires tandis que mes soirées et mes nuits étaient consacrées à la musique. Après 18 heures, j'écoutais beaucoup d'œuvres et je lisais des partitions. À partir de 14 ans, j'allais souvent me coucher à trois heures du matin alors qu'il fallait se lever à sept heures. C'était évidemment épuisant et il m'arrivait souvent le matin, en allant à l'école, d'être très fatigué.

Quels sont les temps forts de votre jeune carrière?

Le premier temps fort de ma carrière est un peu anecdotique. Vers l'âge de 8 ou 9 ans, mes professeurs d'académie ne comprenaient pas pourquoi je ne faisais pas de progrès en musique alors que mes parents leur assuraient que je travaillais beaucoup à la maison. Ils ont finalement réalisé que je passais l'essentiel de mon temps à composer et improviser plutôt que d'étudier le répertoire pour piano. À partir de là, j'ai été suivi par des enseignants qui ont appris à respecter cette tendance. Je n'étais plus obligé d'apprendre Bach ou Mozart, j'avais des pièces davantage orientées vers le répertoire d'aujourd'hui. Cette double prise de conscience, à la fois par l'école et par ma famille, est un moment fondamental de mon

parcours. Un autre temps fort est mon passage au Conservatoire de Mons où j'ai été formé par d'excellents professeurs, à commencer par Claude Ledoux, mais aussi Jean-Luc Fafchamps, Jean-Pierre Deleuze, Denis Pousseur, Victor Kissine. Il y a eu ensuite le Prix du concours de composition Tactus, que j'ai reçu en 2011 pour ma pièce *Da polvere a polvere*. C'est la première fois que ma musique était interprétée par un orchestre : le Brussels Philharmonic, dirigé par Michel Tabachnik. Cette distinction m'a redonné confiance à une époque où je doutais de mes capacités de compositeur. Enfin, il y a eu la commande d'*Excursions* par l'OPRL et cette résidence à Liège qui prolonge l'aventure...

En 2016, vous êtes parti quelques mois en Californie. Que vous a apporté ce voyage?

Chaque voyage est toujours l'occasion pour moi d'explorer un peu plus le monde. En Californie, j'ai découvert des lieux formidables : Hollywood, Los Angeles et ses environs. C'est une chance folle de se retrouver dans des studios de cinéma mythiques, véritables villes miniatures où la magie des multiples départements devient réalité. J'ai pu y faire quelques rencontres intéressantes et établir des contacts importants dans le milieu du cinéma. Tout cela mènera à quelques projets d'envergure que je ne peux pas dévoiler pour l'instant.

Comment essayez-vous de vous singulariser en tant que jeune compositeur dans le paysage musical actuel?

Je dois avouer que je ne tente pas de me singulariser. Je cherche avant tout à rester moi-même. C'est déjà une forme de singularisation en soi ! Pour cela, il n'y a pas de recettes miracles...

Comment définissez-vous votre langage et votre style?

C'est une question complexe. Mon langage et le style qui en découle changent à chacune de mes compositions car chaque pièce a une histoire différente, tributaire d'émotions spécifiques. Je n'arrive pas moi-même

à dire ce qu'est mon style tant il s'adapte à la nécessité du moment et peut aussi bien verser dans l'atonalité que l'impressionnisme ou le romantisme.

Quelles sont vos sources d'inspiration ?

Quand je compose, j'écris des choses qui ne sont pas complètement de moi, je ne sais pas d'où viennent ces idées mais elles procèdent d'ailleurs. Parmi les compositeurs qui m'ont inspiré, il y a Mahler et Richard Strauss. Ils m'ont fasciné avant même que je n'entre au Conservatoire. Il en va de même pour les compositeurs impressionnistes, à commencer par Debussy et Ravel, et pour ceux de l'École russe, aussi bien Rimski-Korsakov dont l'orchestration me fascine, que Stravinsky dont j'aime l'univers si particulier. La musique de films a également une énorme influence sur mon œuvre. John Williams reste une référence absolue, tant pour ses couleurs orchestrales que pour son aptitude à jouer avec les thèmes aussi bien au cinéma que dans ses œuvres concertantes et symphoniques.

En dehors de la musique, qu'est-ce qui alimente votre imagination ?

Tout peut être sujet à étincelle pour démarquer une composition. Je préfère être le plus ouvert par rapport à cela. Les voyages aident beaucoup à se forger de nouveaux univers et de nouvelles sensations, mais cela peut partir de n'importe quoi d'autre.

Écrit-on de la même manière un spectacle pour enfants comme *Le Livre de la jungle* et un concerto ?

Au final, oui... car j'écris toujours sur la base d'un synopsis. Pour le reste, je ne crois pas qu'il faille simplifier sa musique quand on écrit pour les enfants. Ceux-ci sont souvent plus réceptifs que les adultes aux essais de sonorités et aux expérimentations. Dès lors, je ne vois pas pourquoi je devrais changer ma manière d'écrire. Si on leur fait écouter des œuvres atonales, ils manifestent un plaisir direct, ils ressentent des émotions. Certains adultes sont beaucoup plus fermés. Je ne sais pas à quoi cela tient.



Max Charue, *percussions*.

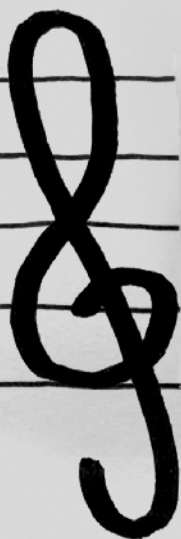
La musique du *Livre de la Jungle*, version Disney, fait partie de l'imaginaire collectif. Sera-t-elle présente dans votre propre musique ?

Les musiques de Disney sont présentes dans mon esprit depuis que je suis tout petit, notamment *Le Livre de la jungle*. Ces mélodies ont une grande puissance et elles restent dans la mémoire. Je dois même admettre qu'il y a parfois dans mon univers musical un côté un peu Disney. Avec le metteur en scène, on a discuté de l'idée de reprendre l'une ou l'autre mélodie pour l'orchestre à la portée des enfants, comme la musique n'est pas encore totalement écrite. Mais ce n'est pas encore sûr. On ne peut pas faire n'importe quoi avec la musique de Disney. Pour l'instant, elle est dans un coin de ma tête.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE DADO



CHANGEZ D'AIRS



C'est à votre portée

MUSIQ³ SOUTIENT

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE

Concerts, opéras, émissions thématiques,
chroniques, rencontres et rendez-vous
culturels...

Découvrez notre grille de programme
sur www.musiq3.be

Samedi 3 février 2018
Liège, Salle Philharmonique

La journée des prodiges

16 H :

MOZART, Concerto pour basson et orchestre en si bémol majeur K. 191 (1774) > env. 20'

1. *Allegro (cadence : Pierre Kerremans)*
2. *Andante ma adagio (cadence : Pierre Kerremans)*
3. *Rondo (Tempo di minuetto)*

Pierre Kerremans, *basson*

SCHUBERT, Symphonie n° 3 en ré majeur D. 200 (1815) > env. 25'

1. *Adagio maestoso – Allegro con brio*
2. *Allegretto*
3. *Minuetto vivace*
4. *Presto vivace*

Virginie Petit, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège | Thomas Zehetmair, *direction*

17 H 30 :

MENDELSSOHN, Octuor pour 4 violons, 2 altos et 2 violoncelles en mi bémol majeur op. 20 (1825) > env. 33'

1. *Allegro moderato ma con fuoco*
2. *Andante*
3. *Scherzo (Allegro leggierissimo)*
4. *Presto*

Thomas Zehetmair, *violon 1*

Solistes de l'OPRL :

Olivier Giot, *violon 2*

Ivan Percevic, *violon 3*

Alěš Ulrich, *violon 4*

Ning Shi, *alto 1*

Ralph Szigeti, *alto 2*

Thibault Lavrenov, *violoncelle 1*

Jean-Pierre Borboux, *violoncelle 2*



MENDELSSOHN, Symphonie n° 1 en do mineur op. 11 (1824) > env. 30'

1. *Allegro di molto*
2. *Andante*
3. *Menuetto (Allegro molto)*
4. *Allegro con fuoco*

Virginie Petit, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège | Thomas Zehetmair, *direction*

19H30 :

MENDELSSOHN, Concerto en ré mineur pour violon, piano et orchestre à cordes (1823)
> env. 37'

1. *Allegro*
2. *Adagio*
3. *Allegro molto*

George Tudorache, *violon*
Philippe Raskin, *piano*

Olivier Giot, *concertmeister*
Orchestre Philharmonique Royal de Liège | Christian Arming, *direction*

21H :

MOZART, Concerto pour piano et orchestre n° 9 en mi bémol majeur « Jeunehomme »
K. 271 (1777) > env. 33'

1. *Allegro (cadence: Mozart)*
2. *Andantino (cadence: Mozart)*
3. *Rondeau (Presto) (cadence: Mozart)*

Peter Petrov, *piano*

MOZART, Voi avete un cor fedele K. 217 (1775) > env. 8'

Sophie Karthäuser, *soprano*


MOZART, Air de concert « Bella mia fiamma » K. 528 (1787) > env. 9'


Sophie Karthäuser, *soprano*

MOZART, Air de concert « Ch'io mi scordi di te – Non temer, amato bene » pour soprano,
clavier obligé et orchestre K. 505 (1786) > env.10'

Sophie Karthäuser, *soprano*
Peter Petrov, *piano*

Olivier Giot, *concertmeister*
Orchestre Philharmonique Royal de Liège | Christian Arming, *direction*

En direct sur  de 15h30 à 22h

Concert de 21h capté par 

Toute une journée de festival à l'OPRL ! L'orchestre se coupe en quatre (ou plutôt en deux formations) afin de vous offrir quatre concerts d'une heure, dont les œuvres ont été composées en moyenne à l'âge de... 18 ans ! Mozart, Schubert et Mendelssohn en sont les vedettes, eux qui ont porté l'esprit classique à son sommet, avant d'ouvrir la voie au Romantisme. Ces concerts proposés en un « pass » unique à la journée et concentrés entre 16h et 22h sont en quelque sorte l'élixir de jouvence de ce Festival « L'enfant prodige ».

Dirigés par deux fins connaisseurs de la musique allemande et autrichienne, Thomas Zehetmair et Christian Arming, les concerts mettent également à l'honneur deux solistes de l'Orchestre, le concertmeister George Tudorache et le bassoniste Pierre Kerremans. L'OPRL invite les pianistes Philippe Raskin et Peter Petrov ainsi que la soprano mozartienne incontournable du moment, Sophie Karthäuser, qui offre régulièrement à l'Orchestre d'inoubliables interprétations de Mozart (entre autres), depuis ses débuts avec l'OPRL en 2001.

16H

Mozart **Concerto pour basson** (1774)

SI L'ON EXCEPTE les quelques arrangements de mouvements de sonates françaises en concertos de 1767 (K. 37-41, à 11 ans), Mozart s'est consacré curieusement assez tard au genre du concerto. Alors qu'il avait été très précoce dans tous les autres genres de la musique instrumentale et vocale, et qu'il était désormais un virtuose célébré, son premier concerto pour piano ne date « que » de 1773 (17 ans)... Daté du 4 juin 1774, le **Concerto pour basson** est le premier concerto qu'il écrit pour un instrument à vent. Il n'a sans doute pas été composé pour le baron Thaddäus von Dürnitz que Mozart rencontrera plus tard à Munich et pour qui il écrira plusieurs concertos de basson qui n'ont pas été retrouvés. Comme dans d'autres concertos pour instruments à vent de Mozart, l'organisation formelle obéit aux lois désormais codifiées du concerto : forme sonate (opposant deux thèmes) pour le premier **Allegro**, forme binaire pour le mouvement central (ici un **Andante ma adagio** extraordinairement calme et chantant), et enfin une forme-rondo (couplets-refrain) pour le finale. Si Mozart cède ici aux conventions du genre, l'évolution vers une conception dramatique presque « opératique », entre l'orchestre et l'instrument, est à noter. Dans le **Concerto pour basson**, des références traditionnelles



persistent encore toutefois comme la présence, dans la partie soliste, de la ligne de basse continue que Mozart écrit dès que l'instrument ne joue plus en solo. Mozart semble aussi partagé, dans le **Rondo (Tempo di minuetto)**, entre l'idée du menuet, habituellement dévolu au troisième mouvement, et celle du rondo dont la structure plus contrastée et plus tonique devait finalement l'emporter.

DOMINIQUE SOHET

Schubert

Symphonie n° 3 (1815)

LORSQUE FRANZ SCHUBERT (1797-1828) se met à composer sa 3^e *Symphonie* en 1815 – à 18 ans! –, il a déjà inscrit à son catalogue un nombre impressionnant de compositions, plus exactement 382 œuvres, essentiellement dans les domaines de la mélodie et de la musique de chambre. En ce qui concerne cette dernière catégorie, bien des pièces – dont de nombreux quatuors à cordes – étaient destinées uniquement aux moments musicaux qui agrémentaient les après-midi familiaux. Petit à petit, au groupe initial constitué par les membres de la famille Schubert (le jeune Franz au violon) vinrent s'ajouter de nombreux amis, à tel point qu'en 1815 l'ensemble comptait pas moins de sept premiers violons, six seconds, trois altos, trois violoncelles et deux basses auxquels venaient se joindre ponctuellement quelques instrumentistes à vent, histoire d'interpréter les symphonies de Haydn ou de Mozart. Guère étonnant que le jeune Schubert ait repris le flambeau pour composer à son tour quelques symphonies à destination de ce groupe constitué d'amateurs et de professionnels. La maison familiale devenant bien évidemment trop petite, ce fut dans les appartements du concertmeister, Otto Hatwig, ainsi que dans d'autres petites salles communales, que résonnèrent les créations de ces petits bijoux d'un Schubert encore très à l'écoute des modèles classiques. Mais attention, loin de la pâle imitation, son auteur marque déjà ses œuvres de son empreinte particulière, remarquable par ses nombreuses audaces harmoniques et tonales que n'auraient jamais osées ses prédécesseurs, plongeant ainsi ces pages dans une certaine modernité.

SUBTILE INTÉRIORITÉ. La *Symphonie n° 3* se démarque des deux précédentes par son subtil alliage entre la fragilité des lignes mélodiques et la vigueur des interjections musicales qui s'insinuent comme autant d'échos



feutrés des exclamations beethoviennes. Curieusement, le compositeur donne souvent l'impression de manquer d'imagination dans l'écriture des cordes des premier et dernier mouvements, les seconds violons se contentant de doubler à l'octave inférieure la partie de premier violon. C'est que l'originalité de la couleur se situe ailleurs, et tout particulièrement dans les méandres et autres textures de vents qui accentuent la subtile intériorité du discours. Il suffit pour cela d'écouter l'exposition des deux thèmes principaux du premier mouvement. À l'introduction *Adagio maestoso* aux humeurs variées, succède l'*Allegro con brio* dont les motifs aux charmants rythmes pointés s'élaborent au fil des sonorités de clarinettes d'abord, de hautbois par la suite. Le ton est à la gaieté viennoise; il ne nous quittera plus. Mais la surprise n'en sera pas moins présente. Ainsi, à l'*Adagio* habituel, Schubert substitue-t-il un *Allegretto* où les vents sont à nouveau mis en valeur. Quant au *Minuetto vivace*, il n'est pas sans faire un petit clin d'œil en direction d'un certain Haydn par ses accentuations à contretemps. Reste le *Presto vivace*, léger et rapide, d'une énergie débordante qui semble déjà s'inspirer de cette dynamique italienne qui fera les beaux jours de ses futures ouvertures.

CLAUDE LEDOUX

17H30

Mendelssohn

Octuor à cordes

(1825)

TALENT STUPÉFIANT. L'éducation du jeune Félix Mendelssohn (1809-1847) avait été confiée au pianiste Ludwig Berger, puis, à partir de 1819, à Karl Friedrich Zelter (1758-1833), compositeur de lieder, ami intime de Goethe et directeur de la Singakademie de Berlin, où il essayait de maintenir vivante la tradition de la musique chorale du XVIII^e siècle. Zelter avait étudié avec Johann Friedrich Fasch et admirait Carl Philipp Emanuel Bach : c'est donc la tradition de l'Allemagne du Nord qu'il transmet à son jeune élève, à travers un enseignement conservateur, axé sur le contrepoint, et qui vise dans un second temps à récapituler l'ensemble des formes du siècle passé. L'enfant prodige qu'est Mendelssohn, dont le talent stupéfiant est cultivé comme une plante rare grâce à une éducation exceptionnellement surveillée (alors que Zelter lui-même, maçon à l'origine, avait dû tout apprendre en autodidacte) sera souvent comparé à Mozart : Schumann sous-entend qu'il sera suivi à son tour par un nouveau Beethoven (songeant sans doute à Brahms).

MENDELSSOHN N'A QUE 16 ANS lorsqu'il signe son *Octuor op. 20* dont Schumann dira : « Ni dans les temps anciens, ni de nos jours on ne trouve une perfection plus grande chez un maître aussi jeune ». Il est déjà loin d'être un débutant, mais ce chef-d'œuvre à 8 voix dépasse tous ses essais de jeunesse et ouvre sa période de maturité. Comme les symphonies, l'*Octuor* sera créé dans le cadre des « musiques du dimanche » organisées chez les Mendelssohn qui ont emménagé en 1825 dans le somptueux Palais Rebeck de la Leipziger Straße, à Berlin. On y entend les musiciens de la chapelle de la cour dans des manifestations semi-publiques, destinées aussi à montrer les progrès des deux prodiges Félix et sa sœur Fanny – laquelle ira même



jusqu'à diriger, contournant dans ce cadre le tabou machiste de la femme chef d'orchestre. Quand Félix se met à la composition de son *Octuor*, Fanny note ce qu'il lui dit au sujet du futur *Scherzo* : « Le morceau entier sera exécuté staccato et pianissimo, les quelques trémolos frissonnants, le léger éclat des mordants, tout est nouveau, étrange, et pourtant si séduisant, si familier ; on se sent proche du monde des esprits, soulevé dans les airs avec une telle légèreté qu'on croirait pouvoir enfourcher soi-même un balai pour mieux suivre la troupe aérienne. À la fin, le premier violon se dissout dans l'air comme une plume – tout est dissipé ». Le mouvement peint ainsi la fin de la « Nuit de Walpurgis » dans le *Faust* de Goethe : un autre tableau apparaît, matinal et serein, et de la réunion des sorcières il ne reste qu'un léger tremblement des roseaux. Sur le manuscrit, Mendelssohn précise qu'il faut l'exécuter « dans le style d'une œuvre symphonique », en respectant parfaitement les contrastes entre le piano et le forte. Quoi qu'il en soit, c'est bien tout l'*Octuor* dans son ensemble qui élargit considérablement l'écriture pour cordes, particulièrement dans le magistral « fugato » qui ouvre le *Presto* final, incroyable démonstration de virtuosité contrapuntique et de maturité artistique pour un compositeur si jeune.

LAURENT MARTY
ET MARTIN KALTENECKER

Mendelssohn

Symphonie n° 1 (1824)

15 ANS. Écrite en 1824, la *Symphonie n° 1 en do mineur op. 1* prend place après les 12 *Symphonies de jeunesse pour orchestre à cordes* de Mendelssohn. C'est la première des cinq symphonies pour grand orchestre. Curieusement peu jouée en concert, c'est une œuvre frappante qui marque l'entrée du jeune compositeur dans l'univers de la musique symphonique. C'est d'ailleurs la seule composition de 1824 que Mendelssohn choisira plus tard de publier. Thomas Hengelbrock, qui en dirigea l'enregistrement, en 2011, avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Hambourg, y voit la signature d'un grand compositeur : « On y perçoit d'une part le côté impétueux de l'enfant prodige, notamment dans l'énergie exubérante des mouvements extrêmes, mais aussi un sens aigu de la forme, alliée à un grand raffinement de l'orchestration. » Créée en 1827, à Leipzig, l'œuvre rencontra d'abord peu de succès, avant d'être acclamée le 25 mai 1829, à Londres, sous la direction du compositeur. À cette occasion, Mendelssohn étonna le public en dirigeant l'orchestre dos au public, face aux musiciens, ce qui n'était pas usuel à l'époque.

SHAKESPEARE. La *Symphonie n° 1* s'articule en quatre mouvements : un *Allegro di molto*



de forme sonate (opposant deux thèmes), brillant et dynamique; un *Andante* lyrique, de forme lied (ABA); un *Menuetto (Allegro molto)* à 6/8, et un finale *Allegro con fuoco* menant, tambour battant, de do mineur à do majeur. Il se caractérise par un jeu des cordes en pizzicato (notes détachées) et la présence d'un impressionnant fugato. D'une manière générale, on notera l'influence du *Freischütz* de Carl Maria von Weber, composé trois ans auparavant (trilles susurrés du premier mouvement), et du côté fantastique propre à l'univers shakespearien. Ce monde des elfes et des fées inspirera, en 1825, le *Scherzo* de l'*Octuor op. 10* et, en 1826, la fameuse ouverture pour *Le Songe d'une nuit d'été*. Pour la reprise londonienne de 1829, le *Minuetto* fut remplacé par une version orchestrale du *Scherzo* de l'*Octuor*.

ÉRIC MAIRLOT

19H30 Mendelssohn Concerto pour violon, piano et cordes (1823)

LES 11 CONCERTOS DE MENDELSSOHN, qui culminent avec son célèbre *Concerto pour violon n° 2* de 1844, témoignent d'une difficulté à traiter ce genre. Souvent remaniés, ils représentent ce que le compositeur décrivait comme une « tâche ardue », celle de concilier la virtuosité avec l'« intégrité » formelle qu'exige une œuvre d'art. Dans le domaine du piano, Mendelssohn veut organiser une résis-

tance active à cette culture du virtuose qui a envahi les années 1820 : ce ne seraient que tours d'acrobates, provoquant la fascination malsaine d'un public qui attend qu'il se casse le cou... Henri Herz en représente pour lui le symbole, mais aussi Liszt, Thalberg, Döhler, voire Chopin – c'est là l'effet de cette « idéologie » allemande – ou peut-être berlinoise, ou protestante – construite autour d'un culte dont le

dieu est Bach. Mendelssohn va donc chercher à tenir en échec la virtuosité pure, en modelant par exemple son *Concerto pour piano n° 1* sur les œuvres de Hummel, Clementi et John Field (2^e mouvement du *Concerto pour deux pianos* de 1823), dont son professeur Ludwig Berger avait été l'élève. Et là non plus, le *pathos* beethovenien n'est guère une référence.

14 ANS. Le *Concerto pour violon, piano et cordes* représente la troisième tentative de Mendelssohn dans ce genre. Il fut achevé le 6 mai 1823 (à 14 ans!) et créé le 25 mai suivant, au sein de l'une des *Sonntagsmusiken*, par Eduard Rietz au violon (deux ans plus tard, l'*Octuor* lui sera offert comme cadeau d'anniversaire) et le compositeur au piano. L'œuvre semble l'avoir convaincu, puisqu'il en écrit quelques mois plus tard un complément, sous forme d'une partition pour 12 instruments à vent et timbales, qui permettraient une exécution par un orchestre de chambre. Le premier mouvement est comme la négociation sensible entre l'organicité de la forme, comprise ici à partir de Bach, et un langage moderne, qui satisfait les solistes. Le premier *Allegro*, de forme-sonate (opposant deux thèmes) se déploie en trois parties de durées absolument égales, avec une

introduction longue, une entrée « à effet » des solistes, un premier thème plus adapté à une fugue qu'à une exposition de sonate, un second qui surgit comme un corps étranger après un arrêt, puis des gammes et passages virtuoses qui se logent parfaitement dans la coda. Le développement débute par des phrases passionnées du violon, posées sur les trémolos du piano, citant le langage de l'opéra; la seconde partie inclut l'orchestre, en une sorte de chasse effrénée où l'on se lance des bribes de thèmes. La réexposition est mécanique – Mendelssohn n'a pas encore réfléchi (comme Beethoven) à la question de la répétition comme « mensonge » de la forme sonate, selon la formule que Mahler aura plus tard. Le thème de l'*Adagio* central pourrait pourtant être de Beethoven – réduit à un noyau, une formule intense, une proposition dont les solistes discutent entre eux, alors que l'orchestre n'intervient qu'à la fin. Le rondo final *Allegro* fait un pas vers le piano contemporain, mais avec une belle fougue, une verve qui n'est jamais creuse. Et l'écriture fuguée – puisqu'il en faut, décidément... – est brillamment réinterprétée dans la péroration, produisant un surcroît de densité.

MARTIN KALTENECKER

21H

Mozart **Concerto pour piano n° 9** **« Jeunehomme »** (1777)

21 ANS. Le passage à Salzbourg, en janvier 1777, d'une pianiste française de renom, Mademoiselle Jeunehomme¹, réveille l'inspiration de Mozart (1756-1791). En ce mois de son 21^e anniversaire, il compose une œuvre dont on peut dire qu'elle est la première à révéler toute l'ampleur de son génie : « Ce qui frappe dès le début, dans ce concerto, c'est la

maturité de son écriture. Avec une singulière assurance, Mozart tourne le dos au goût du public et impose sa propre personnalité. Il a, de toute évidence, fait le tour des possibilités que lui offrait le style galant, et, profitant de la présence d'une véritable professionnelle du clavier, il clame haut et fort son indépendance dans une page dominée par un souci expressif constant. » (Michel Parouty)

ORIGINALITÉS. Pour saisir toute la nouveauté du premier *Allegro*, il faut se souvenir que le public de l'époque ne s'attendait, en principe, à entendre l'instrument soliste qu'au terme d'une introduction orchestrale relativement longue.

¹ En 2004, le musicologue viennois Michael Lorentz mit en évidence qu'il s'agissait en réalité de Louise-Victoire Noverre (1749-1812), fille du maître de ballet Jean-Georges Noverre, grand ami de Mozart. En 1768, la jeune femme avait épousé le grossiste Joseph Jenamy, dont le patronyme fut abusivement transformé en « Jeunehomme », en 1912, par des historiographes français.

Mozart rompt avec cette tradition en confiant au piano un salut (certes bref mais non moins surprenant), immédiatement après le départ de l'orchestre. Une fois l'introduction achevée, c'est sur des trilles, autre originalité, que Mozart choisit d'organiser l'entrée véritable du soliste. Le début de l'*Andantino* laisse pantois : comment imaginer, après cet entrain primesautier du premier mouvement, une cantilène à la fois si douce et douloureuse. Murmurant dans le grave, les cordes tissent délicatement le cli-

mat intensément digne et expressif dans lequel va évoluer le piano. Olivier Messiaen lui-même qualifia ce mouvement d'« extraordinaire chef-d'œuvre ». « Le *Presto* final est un rondeau (couplets-refrain) dont la bonne humeur est entrecoupée au milieu par une autre grande surprise – un élégant menuet orchestré avec un raffinement exquis pour piano avec violons et contrebasses pizzicato, et cordes médianes avec sourdine. » (Misha Donat)

Mozart **Voi avete un cor fedele** (1775)

19 ANS. Mozart a laissé quantité d'airs scéniques isolés destinés à faire valoir les qualités vocales de certains chanteurs. Dans une lettre de 1778, il indique d'ailleurs que certains de ses airs conviennent « aussi parfaitement » aux chanteurs « qu'un vêtement bien fait ». D'autres airs servent d'alternatives à certains passages de ses propres opéras ou d'opéras d'autres compositeurs. Il en va ainsi de l'air ***Voi avete un cor fedele K. 217***, composé le 26 octobre 1775 à Salzbourg pour être inséré dans l'opéra-bouffe de Baldassare Galuppi *Le Nozze di Dorina* (« Le mariage de Dorine »). La soubrette y met en doute les qualités de fidélité du prétendant que ses maîtres veulent lui imposer. L'air repose sur l'alternance d'un ***Andantino grazioso*** interrogatif et d'un ***Allegro*** mordant et railleur.

ÉRIC MAIRLOT



Voi avete un cor fedele,
Come amante appassionato:
Ma mio sposo dichiarato,
Che farete? cangerete?
Dite, allora che sarà?
Manterrete fedeltà?
Ah! non credo.
Già prevedo,
Mi potreste corbellar.
Non ancora,
Non per ora,
Non mi vuò di voi fidar.

Vous avez un cœur fidèle,
Comme amant passionné :
Mais si vous êtes mon époux officiel
Que ferez-vous ? Changerez-vous ?
Dites-moi, alors, qu'arrivera-t-il ?
Serez-vous fidèle ?
Ah, je ne le crois pas !
Déjà je prévois
que vous pourriez vous moquer de moi.
Pas encore,
Pas tout de suite,
Je ne vais me fier à vous.

TRAD. FR. GUY LAFAILLE

Mozart Air de concert « Bella mia fiamma... Resta, o cara » (1787)

À 31 ANS, LE 3 NOVEMBRE 1787, cinq jours après la création de *Don Giovanni*, Mozart termine à Prague ce magnifique air de concert à l'intention de la soprano Josepha Duschek (1754-1824). Il avait fait sa connaissance, ainsi que celle de son mari le compositeur Franz Xaver Duschek (1731-1799), à Salzbourg, en août 1777, et avait composé pour elle l'air « Ah, lo prevedi... Ah, t'invola agl'occhi miei » K. 272. C'est dans la résidence d'été des Duschek, la villa Bertramka, que logèrent Mozart et son épouse, durant leur séjour à Prague. Selon le fils cadet de Mozart, Franz Xaver, Josepha tint Mozart enfermé dans une pièce jusqu'à ce qu'il ait terminé l'air, et Mozart ne consentit à le lui remettre qu'à condition qu'elle le chante correctement à vue. Elle l'interpréta

avec Mozart au Gewandhaus de Leipzig en mai 1789, et le chanta au même endroit lors d'un concert Mozart en 1796, cinq ans après la mort du compositeur, survenue à l'âge de 35 ans seulement.

LE TEXTE PROVIENT de l'ouvrage scénique *Cerere placata* (« Cérès apaisée ») de Niccolò Jommelli (Naples, 1772), basé sur le mythe de Proserpine et de sa mère Cérès. Cette dernière a séparé Proserpine de son amant mortel, Titano, qu'elle condamne à mort. Dans cette page aux chromatismes déchirants, faite d'un récitatif puis de l'air proprement dit, Titano exprime son désespoir à l'idée de perdre sa bien-aimée Proserpine.

MARC VIGNAL

Bella mia fiamma, addio!
Non piacque al cielo di renderci felici.
Ecco reciso, prima d'esser compito,
Quel purissimo nodo,
Che strinsero fra lor gl'animi nostri con il solo voler.
Vivi! cedi al destin! cedi al dovere!
Della giurata fede la mia morte t'assolve;
A più degno consorte... oh pene!
Unita vivi più lieta e più felice vita.
Ricordati di me, ma non turbi d'un infelice sposo
La rara rimembranza il tuo riposo!
Regina, io vado ad ubbirdirti.
Ah, tutto finisca il mio furor col morir mio.

Cerere, Alfeo, diletta sposa, addio!
Resta, o cara! Acerba morte
Mí separa, o Dio, da te.
Prendi cura Di sua sorte,
Consolarla almen procura.
Vado... ahi lasso! Addio per sempre!
Quest'affanno, questo passo
È terribile per me.
Ah, dov'è il tempo? dov'è l'ara?
Vieni affretta la vendetta!
Questa vita così amara
Più soffribile non è!

Adieu, bel objet de ma flamme ;
il n'a pas plu au ciel de nous rendre heureux.
Voici rompu, avant même d'être complètement noué,
ce lien si pur qui, par le seul vouloir,
joignit l'une à l'autre nos âmes.
Vis! Cède au destin! Cède au devoir!
De la foi jurée ma mort te délie.
Unie à un plus digne époux... ô douleur!
Tu vivras une existence plus gaie et plus heureuse.
Souviens-toi de moi, mais que le rare souvenir
d'un époux infortuné ne trouble jamais ton repos!
Reine, je pars pour t'obéir.
Ah, que toute ma fureur prenne fin avec ma mort.

Cérès, Alfeo, épouse chérie, adieu!
Reste, oh bien aimée! La mort amère
me sépare, ô Dieu, de toi.
Prends soin de ton sort
Et tâche au moins de la consoler
Je m'en vais... hélas! Adieu pour toujours!
Cette douleur, cette situation
Sont terribles pour moi.
Ah, où est le temple? Où est l'autel?
Viens, accélère la vengeance!
Cette existence si amère
Ne peut être plus longtemps endurée!

TEXTE : LORENZO DA PONTE



Mozart **Air de concert** **« Ch'io mi scordi di te... Non temer »** (1786)

30 ANS. Conçu comme un véritable mouvement de concerto pour soprano, piano et orchestre, cet **air de concert** (avec récitatif introductif) fut composé par Mozart à Vienne, en décembre 1786, en vue d'une éventuelle refonte de son opéra *Idoménée* créé cinq ans auparavant (1781). Si le texte de l'opéra primitif était l'œuvre de Varesco, celui de ce nouvel air pourrait être de Lorenzo da Ponte. Outre les deux parties solistes, conçues à l'intention de Nancy Storace et de Mozart lui-même (qui se réjouissait à l'idée de pouvoir donner la réplique à cette femme aimable et artiste accomplie), l'œuvre comporte un accompagnement de cordes, deux clarinettes, deux bassons et deux cors. Anglaise d'origine italienne, Nancy

Storace se produisait en prima donna à Vienne depuis 1784 ; elle y avait créé le rôle de Suzanne dans *Les Noces de Figaro*. Elle a sans doute interprété cet air pour la première fois, le 23 février 1787, dans le cadre d'une académie. La chanteuse y incarne le prince Idamante qui tente de rassurer Iliia, sa bien-aimée, alors que celle-ci lui reproche d'aimer Electra, la fille du roi troyen Priam. Le récitatif commence sur un ton déclamatoire, sans intervention du piano, et s'accélère aussitôt pour se muer en **Allegro assai**. Dans l'air proprement dit, la voix est rejointe par le piano, qui rivalise avec elle dans un style concertant.

ÉRIC MAILOT
ET ARNOLD WERNER-JENSEN



Idamante (Idomeneo, Atto II, scena I)

Recitativo:

Ch'io mi scordi di te?

Che a lui mi doni puoi consigliarmi?

E poi voler che in vita... Ah no!

Sarebbe il viver moi
di morte assai peggior.

Venga la morte,
intrepida l'attendo.

Ma, ch'io possa struggermi ad altra face,
ad altr'oggetto donar gl'affetti miei,
come tentarlo?

Ah! di dolor morrei.

Rondo:

Non temer, amato bene,
per te sempre, sempre il cor sarà.

Più non reggo a tante pene,
l'alma mia mancando va...

Tu sospiri? O duol funesto!

Pensa almen che istante è questo!

Non me posso, oh Dio! spiegar.

Stelle barbare, stelle spietate!

perché mai tanto rigor?

Alme belle, che vedete

le mie pene in tal momento,

dite voi s'egual tormento
può soffrir un fido cor?

Idamante

Récitatif :

Que je parviene à t'oublier ?

Qu'à lui je me donne, tel est ton conseil ?

Et tu voudrais qu'ensuite, en vie... Ah non.

Ma vie serait alors
pire que la mort.

Que la mort vienne,
intrépide je l'attends.

Mais qu'à une autre flamme je puisse me consumer,
qu'à un autre objet j'offre mon affection,
comment même y penser ?

Ah ! de douleur je mourrais.

Rondo :

Ne crains rien, mon bien-aimé,
à toi à jamais, à jamais mon cœur sera.

Je ne puis plus souffrir tant de peines,
mon âme est près de défaillir...

Tu soupires ? Ô funeste douleur !

Pense du moins quel instant est celui-ci !

Je ne puis, ô Dieu !, me faire entendre.

Étoiles barbares, étoiles impies !

Pourquoi donc tant de rigueur ?

Belles âmes qui voyez

mes peines en un tel moment,

dites-moi, d'un tel tourment
un cœur fidèle peut donc souffrir ?



Brasserie - Restaurant



Martin Stadtfeld

● PIANO 5 ÉTOILES

BUXTEHUDE, Passacaille en ré mineur BuxWV 161 (arr. Martin Stadtfeld) > env. 6'

J.-S. BACH, Caprice sur le départ de son frère bien-aimé BWV 992 (vers 1704-1706) > env. 7'

1. *Arioso. Adagio (Cajoleries de ses amis pour le détourner d'entreprendre ce voyage)*
2. *Représentation des divers accidents qui peuvent lui arriver dans les pays étrangers*
3. *Lamentations unanimes des amis*
4. *Voyant qu'ils ne peuvent l'empêcher de partir, ses amis viennent lui dire adieu*
5. *Allegro poco. Aria di Postiglione (Air du postillon)*
6. *Fuga all'imitatione di Posta (Fugue à l'imitation du cornet de postillon)*

J.-S. BACH, Partita pour violon seul n° 2 BWV 1004 (vers 1717-1720) (extrait)
(arr. Martin Stadtfeld) > env. 15'

5. *Chaconne*

Pause

MOZART, Carnet d'esquisses londonien (1764) (extraits) > env. 15'

[Sonate en mi bémol majeur]

[Sonate en si bémol majeur]

- | | |
|-----------------------------------|----------------------|
| 1. [Allegro] K. 15cc | 1. [Andante] K. 15ii |
| 2. [Andante quasi adagio] K. 15dd | 2. [Adagio] K. 15kk |
| 3. [Menuet] K. 15ee+ff | 3. Presto K. 15ll |

SCHUMANN, Scènes d'enfants (Kinderszenen) op. 15 (1838) > env. 20'

1. *Von fremden Ländern und Menschen, en sol majeur (Gens et pays étrangers)*
2. *Curiose Geschichte, en ré majeur (Curieuse histoire)*
3. *Haschemann, en si mineur (Colin-Maillard)*
4. *Bittendes Kind, en ré majeur (L'enfant suppliant)*
5. *Glückes genug, en ré majeur (Bonheur parfait)*
6. *Wichtige Begebenheit, en la majeur (Un événement important)*
7. *Träumerei, en fa majeur (Rêverie)*
8. *Am Kamin, en fa majeur (Au coin du feu)*
9. *Ritter vom Steckenpferd, en do majeur (Cavalier sur le cheval de bois)*
10. *Fast zu ernst, en sol dièse mineur (Presque trop sérieux)*
11. *Fürchtenmachen, en sol majeur (Croquemitaine)*
12. *Kind im Einschlummern, en mi mineur (L'enfant s'endort)*
13. *Der Dichter spricht, en sol majeur (Le poète parle)*

Martin Stadtfeld, piano

Concert capté par



Un « Piano 5 étoiles » au diapason du Festival « L'enfant prodige » avec Martin Stadtfeld, Premier Prix du Concours Bach de Leipzig (2002). Il picore parmi les 42 courtes pièces que le petit Mozart alors âgé de 8 ans, en séjour à Londres, copie dans son cahier. Schumann dit de ses *Scènes d'enfants* qu'elles sont « d'une grâce toute simple, naturelle et sans apprêt ». À 20 ans, Jean-Sébastien Bach dépeint en musique le départ de son frère aîné, engagé en Suède, à grand renfort de larmes et de péripéties.

Buxtehude Passacaille en ré mineur BuxWV 161

APPARUE EN ESPAGNE et reprise en Italie, au début du XVII^e siècle, la chaconne instrumentale ou vocale avait vite tendu à se confondre avec la passacaille (cette dernière est plus souvent en mineur, tandis que la chaconne est plus souvent en majeur). En quelques décennies, elles allaient devenir l'un des genres de prédilection de l'Europe entière. En Allemagne, à la fin de ce même siècle, les deux genres se cristallisent dans les œuvres pour orgue de Pachelbel et de Buxtehude.

NÉ EN TERRE DANOISE, DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707) passe l'essentiel de sa vie à Lübeck, comme organiste de la Marienkirche. J.-S. Bach, âgé de 21 ans, fera la route à pied pour aller l'entendre en 1705 et restera finalement quatre mois au lieu des quatre semaines initialement prévues ! Dans l'œuvre d'orgue de Buxtehude, trois pièces majeures relèvent exclusivement de l'ostinato à variations : deux chaconnes et une passacaille (dances lentes à 3 temps). Leurs dates de composition ne sont pas connues mais la *Passacaille*, d'une construction et d'une pensée beaucoup plus fermes, pourrait dater de la maturité du compositeur.

SYMBOLIQUE. On ne peut s'empêcher de penser que le jeune Bach a dû connaître cette page magistrale. Mais si Buxtehude maintient ici l'ostinato à la basse au long des 28 variations (alors que Bach, dans sa propre *Passacaille*, le fera migrer dans toute la polyphonie), il n'en



organise pas moins son œuvre selon un plan très original : 4 sections d'égale longueur, respectivement en ré mineur, fa majeur, la mineur et ré mineur. À y regarder de plus près, on observe une subtile alchimie des proportions. La pièce se compose en effet de 28 sections – le premier exposé étant déjà lui-même une variation, soit 28 configurations différentes en tout. Celles-ci forment 4 groupes de 7 variations ; or, chaque variation traite un thème de 4 mesures à 3 temps, à l'exception de la dernière de chaque groupe, où le thème est allongé à 7 mesures pour changer de ton. Jeu d'habile architecte ou vision spirituelle à haute valeur symbolique ? La question vaut d'être posée. Dans la rhétorique de ce discours musical, Piet Kee a vu le parcours en 28 jours de la lune en ses diverses phases. Ne peut-on également y entendre une évocation de la création du monde rapportée dans *La Genèse* ?

GILLES CANTAGREL

J.-S. Bach **Caprice sur le départ de son frère bien-aimé** (VERS 1704-1706)

Le *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* aurait été composé par Johann Sebastian Bach (1685-1750) vers 1704-1706, à l'époque où son frère aîné, et en même temps son préféré, Johann Jacob (1682-1732), s'engagea comme hautboïste dans l'armée du roi Charles XII de Suède – qu'il suivit d'ailleurs à Stockholm où il mourut. 1706 : âgé d'une vingtaine d'années et fiancé à sa cousine Maria Barbara qu'il épousera quelques mois plus tard, Bach est organiste à Arnstadt (depuis 1703). Il a passé les derniers mois de l'année 1705 sur les routes d'Allemagne qui l'ont mené à Lübeck, où il a pu entendre l'illustre Dietrich Buxtehude (1637-1707), titulaire de l'orgue de la Marienkirche. Il a réalisé là l'un de ses souhaits les plus chers. Dans quelques semaines il donnera sa démission, et quittera Arnstadt pour s'installer à Mülhausen.

CE CHARMANT CAPRICCIO est donc une œuvre de jeunesse, et l'on sait qu'alors Bach passa de longs moments à lire et recopier la musique de ses contemporains allemands, français et italiens. Cette pratique lui permit de se familiariser avec un des grands maîtres allemands de l'époque, le cantor de Saint-Thomas de Leipzig, Johann Kuhnau (1660-1722), auquel il succédera en 1723. C'est sans aucun doute dans les *Sonates bibliques* (*Biblische Historien*) de Kuhnau, publiées



en 1700, et qui racontent en musique divers épisodes de l'Ancien Testament avec un sens réel de l'imitation et du pittoresque, que Bach trouva ici son inspiration. Les six mouvements du *Capriccio* sont autant de tableaux tendres et savoureux, précédés de sous-titres évocateurs en allemand et en italien, narrant à l'auditeur les petites scènes d'angoisse et d'adieu qui accompagnent le départ de Johann Jacob Bach.

ADÉLAÏDE DE PLACE

J.-S. Bach **Partita pour violon seul n° 2, Chaconne** (VERS 1717-1720) (ARR. MARTIN STADTFELD)

Martin Stadtfeld propose ici son propre arrangement de la *Chaconne* pour violon seul de J.-S. Bach.

LE VIOLON a été l'un des instruments favoris de Bach et l'un des premiers qu'il ait pratiqué au sein des orchestres de chambre de Weimar

et de Coethen. Lors de son premier séjour à la cour de Weimar, en 1703 (à 18 ans), il fut d'abord amené à rencontrer l'un des grands représentants du style polyphonique adapté au violon, Johann Paul von Westhopff qui, sans aucun doute, initia son jeune collègue à la tradition allemande des instruments polypho-

niques et le familiarisa avec la technique des doubles cordes qui devaient devenir si importantes dans ses œuvres. Bien que l'autographe des sonates et partitas pour violon seul porte l'année 1720, on ne connaît pas la date exacte de composition de ces œuvres. L'année 1720 correspond vraisemblablement à l'époque où, à Coethen, Bach organisa définitivement son recueil. Les pages qui le composent ont donc été conçues avant 1720 à Coethen, ou à la fin du séjour de musicien à Weimar (qu'il quitta en 1717). Les trois partitas répondent au cadre de la suite de danses dans la tradition de l'époque. La *Partita n° 2* comporte ainsi cinq mouvements : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* et *Chaconne*.

MONUMENT IMMENSE, complexe et puissant, semblant élevé au souvenir de l'orgue, la

Chaconne conclusive regroupe un gigantesque ensemble de variations reliées entre elles par une basse simple de quatre mesures et ses dérivés. Inlassablement, chacune des variations transforme le thème. Elles apparaissent souvent par paires. À la grave majesté du début, succèdent des variations en doubles croches, en triples croches, puis en arpèges rapides, lorsqu'un épisode en ré majeur – presque un choral à la religieuse beauté – apporte la paix. De grands arpèges qui sonnent comme un orchestre annoncent le retour vers la tonalité de ré mineur qui mène vers la conclusion, après des épisodes de notes répétées et de triolets et la réapparition du thème. Toutes les possibilités harmoniques et contrapuntiques du violon ont ici été utilisées par Bach.

ADÉLAÏDE DE PLACE

Mozart Carnet d'esquisses londonien

(1764) (EXTRAITS)

8 ANS. En 1764, le père de Wolfgang, Leopold Mozart, emmène ses deux enfants prodiges à Londres pour étonner le public. Atteint d'un grave refroidissement, il se retire néanmoins à Chelsea, où son fils met à profit ces sept semaines de répit (sans concerts et sans son père), pour remplir un cahier d'esquisses (*Londoner Skizzenbuch*) marqué « di Wolfgango Mozart à Londra » et contenant 43 pièces pour clavier. Il devait bientôt composer sa *Symphonie n° 1*, et bon nombre de ces pièces semblent être des partitions réduites de musique instrumentale plutôt que de la musique de clavier. La première pièce ne fut pas écrite à Londres mais à Zurich sur le chemin du retour, griffonnée au dos d'un billet annonçant le concert qu'il y donna – exploit impromptu de Wolfgang devant son auditoire suisse sceptique. Les dernières pièces sont presque toutes inachevées. La dernière est une fugue, qui rappelle que Mozart a pris aussi, à Londres, un premier contact avec l'œuvre de Haendel.

ÉRIK SMITH, JEAN ET BRIGITTE MASSIN



POUR SON ENREGISTREMENT DE 2014, Martin Stadtfeld a complété avec précaution certaines de ces pièces demeurées à l'état de fragments. Bien que dépourvues de toutes indications de tempos (à l'exception du *Presto K. 15II*) et de nuances, ces miniatures portent en elles les germes du génie de leur auteur : musique jaillie sans filtre de la plume d'un réel enfant prodige. (Éric Mairlot)



Schumann **Scènes d'enfants** (1838)


CURIEUSES PETITES PIÈCES. « Est-ce une réponse musicale à ce que tu m'écrivais un jour que je te faisais parfois l'effet d'un enfant ? Tu verras que les ailes ont poussé à cet enfant, car j'ai écrit une trentaine de curieuses petites pièces, parmi lesquelles j'en ai retenu une douzaine que j'ai appelées **Kinderszenen**. Tu prendras plaisir à les jouer, mais il te faudra oublier que tu es une virtuose. » (Lettre de Robert Schumann à Clara Wieck, 17 mars 1838)

PÉRIODE RICHE. En février 1838, lorsque Robert Schumann (1810-1856) compose ces courtes pièces pour le piano, il est au cœur de sa période la plus créatrice pour cet instrument. Contraint de renoncer à sa carrière de virtuose, séparé de Clara Wieck par le père de celle-ci (opposé à leur union), il traverse une période difficile que les *Kinderszenen* ne laissent nullement entrevoir. Nombre de ses chefs-d'œuvre pour piano datent de la même période : les *Dauidsbündlertänze op. 6*, les

Phantasiestücke op. 12, les *Kreisleriana op. 16* ou encore les *Novelettes op. 21*.

PAS SI FACILES. « Pièces faciles », certes, mais pas pour autant pièces pour débutants : les **Scènes d'enfants** exigent de l'interprète des acquis techniques bien supérieurs à ceux que requièrent, par exemple, la *Sonate « facile »* en do majeur de Mozart ou l'*Album d'enfants* de Tchaïkovski. Leur fraîcheur, leurs mélodies simples et le naturel de l'expression ne doivent pas cacher une écriture dense, souvent contrapuntique, aux rythmes parfois complexes. Le son est plein, profond, typique de cette poésie pianistique développée au XIX^e siècle par Mendelssohn, Liszt et plus tard, Brahms. Treize pièces brèves, autant d'univers contrastés, aux titres parfaitement évocateurs... et pourtant ajoutés après-coup par Schumann !

SÉVERINE MEERS



EGGENOLS



📍
PÂTISSERIE - CHOCOLAT
MACARONS

👤
NEUHAUS

EGGENOLS

ARTISAN PÂTISSIER DEPUIS 1930

RUE DES GUILLEMINS, 92 - 4000 LIÈGE

04/252.28.79

WWW.EGGENOLS.BE

Dimanche 4 février 2018 | 19h
Liège, Salle Philharmonique



Chostakovitch, la Première

● LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE – GRANDS CLASSIQUES

LEKEU, Adagio pour quatuor d'orchestre op. 3 (1891) > env. 12'

KORNGOLD, Concerto pour violon en ré majeur op. 35 > env. 25'

1. *Moderato nobile*
2. *Romance (Andante)*
3. *Finale (Allegro assai vivace)*

Nicolas Dautricourt, *violon*


Pause

CHOSTAKOVITCH, Symphonie n° 1 en fa mineur op. 10 (1925) > 30'

1. *Allegretto - Allegro non troppo*
2. *Allegro*
3. *Lento - Largo*
4. *Allegro molto - Lento - Allegro molto*

George Tudorache, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège | Christian Arming, *direction*

Sur  à 20h

EN PARTENARIAT AVEC  uFund

La *Première Symphonie* de Chostakovitch, composée à 19 ans, comporte déjà tous les ingrédients propres à son auteur : humour, ironie, douleur, tragédie, sens du grotesque et surtout lyrisme exacerbé ! « Prix Georges Enesco de la Sacem » et « Révélation Classique de l'Adami » (Midem de Cannes), le Français Nicolas Dautricourt insuffle passion et énergie au *Concerto pour violon* d'Erich Wolfgang Korngold (1945), compositeur viennois, lui aussi talent précoce, devenu plus tard la coqueluche du cinéma hollywoodien.



Lekeu **Adagio pour quatuor d'orchestre** (1891)

GUILLAUME LEKEU naît à Heusy (Verviers) le 20 janvier 1870. Ses parents s'installent en France, à Poitiers en 1879. Dans son

enfance, Lekeu joue un peu de violon mais c'est seulement à l'âge de 14 ans qu'il ressent son premier choc artistique avec la découverte d'une sonate pour violon et piano de Beethoven. Dès lors, la rapidité de son évolution musicale tient du prodige. En 1889, sans avoir jamais reçu une seule leçon de composition, Lekeu écrit et fait exécuter à Verviers un morceau symphonique intitulé *Chant de triomphale délivrance*. Fin août, il rencontre César Franck qui accepte de lui donner des leçons de composition à Paris. Impressionné par son étonnante maturité et son inspiration si personnelle, Franck n'aura pas le temps de l'accompagner très loin dans sa formation. Son décès, en novembre 1890, affecte profondément Lekeu. Vincent d'Indy encourage pourtant le jeune prodige à se présenter au Concours de Rome, mais il n'obtient, avec sa cantate *Andromède*, que le Second Prix.

À la demande de son ami Eugène Ysaÿe, Lekeu compose en 1892 sa *Sonate pour violon et piano* qui, malgré sa disparition précoce, assurera sa renommée posthume. En 1892-1893, il travaille à son *Quatuor avec piano* qu'il n'aura pas le temps d'achever. La fièvre typhoïde l'emporte en 1894, le lendemain de son 24^e anniversaire.

L'ADAGIO POUR CORDES date de 1891 et pourrait avoir été inspiré par la disparition de Franck. Lekeu n'avait donc que 21 ans lorsqu'il écrivit cette page d'une profondeur d'inspiration peu commune. La création eut lieu au cours du concert d'hommage que Vincent d'Indy organisa peu de temps après la mort de Lekeu. Son climat d'intense tristesse est à mettre en rapport avec l'écriture dense comportant jusqu'à sept parties de violons, cinq d'altos et cinq de violoncelles et contrebasses, sans compter les nombreuses parties solistes pour violon, alto et violoncelle. La partition porte l'épigraphe suivante : « Les fleurs pâles du souvenir... » (Georges Vanor), inscription qui confirme l'appartenance de l'œuvre à l'esthétique symboliste.

ÉRIC MAIRLOT



Korngold **Concerto pour violon** (1947)

HOLLYWOOD. Erich Wolfgang Korngold (Brno, 1897–Hollywood, 1957), originaire d'une famille juive de Moravie, est un des représentants de la lignée post-romantique du XX^e siècle. Ses

débuts précoces furent encouragés par Gustav Mahler, et il fit ses études à Vienne (voir l'encart ci-contre). Son nom est surtout lié au titre d'un opéra, *Die tote Stadt* (« La Ville morte »), repré-

senté à Hambourg et à Cologne en 1920, mais aussi à de nombreuses musiques de films (*Les Aventures de Robin des bois*, *L'Aigle des mers*, *La Vie privée d'Elizabeth d'Angleterre...*) dont il fut l'un des pionniers, après son émigration aux États-Unis en 1934. C'est de plusieurs d'entre elles (*Another Dawn*, *Juarez*, *Anthony Adverse*, *Le Prince et le pauvre*) que provient le matériau d'une de ses œuvres instrumentales restées les plus populaires, son **Concerto pour violon en ré majeur op. 35**. L'idée a été suggérée à Korngold par Bronislaw Huberman, mais ce fut le légendaire Jascha Heifetz qui créa l'œuvre

à Saint-Louis le 15 février 1947. La partition, dédiée à Alma Mahler, rassemble un orchestre important avec de nombreuses percussions, dont un gong, un glockenspiel, un xylophone, mais la manière dont Korngold en use est aussi remarquable par la richesse et la sensualité des coloris que par le renoncement à toute surcharge.

SENS DES PROPORTIONS. Le premier mouvement, *Moderato nobile*, confie d'emblée au violon le premier thème, en larges intervalles, chantant avec majesté, qui part rapidement en virevoltes. Il sera repris à l'orchestre avec des ornements virtuoses du soliste, dans un discours plein de verve et d'esprit, privilégiant toujours le registre supérieur. Un ralentissement du tempo engage le violon dans un dialogue avec les instruments à vent. Une cadence, aux dimensions adaptées à la densité du mouvement, partiellement monodique, partiellement en doubles cordes, précède la réexposition à l'orchestre. La coda est marquée par un fort regain de vitalité. Tout le premier mouvement maintient une présence de l'orchestre, qui enrobe de façons diverses mais toujours avec subtilité la partie soliste, équilibrée entre l'invention mélodique et les prouesses techniques, dans une atmosphère dont les caractéristiques dominantes sont la transparence et une légèreté qui semble vouloir échapper à la pesanteur. Le second mouvement, *Romance (Andante)*, reste dans un esprit qui peut être ressenti comme un prolongement de

celui du *Moderato*, avec des apports nouveaux : une romance énigmatique, captivante, où l'on imagine aisément quelques éléments fantastiques. Après un début à l'orchestre en accords doucement dissonants, le violon repart dans les hauteurs éthérées, sans jamais se départir de cette noblesse dans sa déclamation mélodique, déjà ressentie dans le premier mouvement, ni d'une texture des harmonies qui reste feutrée jusque dans les frottements chromatiques. La fin du mouvement met discrètement en valeur la harpe comme soutien de la partie soliste. Le *Finale (Allegro assai vivace)* apporte un contraste nettement marqué par rapport à tout ce qui a précédé : si les deux premiers mouvements pouvaient être majoritairement associés à l'élément aérien, c'est à présent une musique vigoureusement terrienne qui s'affirme, aux rythmes irréguliers, où se ressent la présence du folklore d'Europe centrale. La course du soliste s'apaise pour laisser place à une belle cantilène. Un discours articulé avec l'orchestre précède la reprise du thème principal. Une radieuse culmination sur le *tutti* orchestral, dominée par les cuivres et les percussions, va en s'apaisant sur les sons de cloches, et la dernière reprise abrégée scelle une partition remarquable par son sens des proportions et son absence totale de redondance et de temps mort.

ANDRÉ LISCHKÉ

(extrait du livret du CD enregistré par Laurent Korcia avec l'OPRL et Jean-Jacques Kantorow)

Enfant prodige Prénommé Erich Wolfgang en référence directe à Mozart, le jeune Korngold est pourvu de dons aussi stupéfiants que ceux de son illustre aîné : à cinq ans, il joue à 4 mains avec son père, et à 7 ans, compose ses premières valse et mélodies. En 1906, Gustav Mahler s'écrie à son sujet : « Un génie, un génie ! » En partance pour les États-Unis, Mahler le confie à Alexander von Zemlinsky, qui devient son professeur de 1909 à 1911. À 12 ans, le jeune Korngold compose un trio avec piano et un ballet en deux actes, orchestré par Zemlinsky et présenté avec succès en 1910. Tandis que Richard Strauss s'extasie sur la sûreté de son style et sa maîtrise de la forme », Puccini déclare : « Il a tellement de talent qu'il pourrait facilement nous en donner la moitié – et il lui en resterait encore assez ! ». Sa *Sinfonietta*, créée par Felix Weingartner en 1913, est reprise par tous les grands chefs : Nikisch, Mengelberg, Furtwängler, Walter, R. Strauss... En 1914 et 1915, il signe deux opéras en un acte, l'un comique et l'autre tragique : *Der Ring des Polykrates* et *Violanta*, qui remporteront tous les deux un grand succès... Korngold n'a pas encore 20 ans !

ÉRIC MAIRLOT

Chostakovitch

Symphonie n° 1 (1925)

IMPÉTUEUX ET TURBULENT. L'année 1924 est difficile pour le jeune Mitia – ainsi que ses familiers appelaient Dimitri Chostakovitch (1906-1975), âgé de 17 ans. Tuberculeux, il fait des séjours réguliers dans un sanatorium en Crimée. Amoureux de la jeune Tania Glivenko rencontrée là-bas, il doit faire face à l'opposition de sa mère... Impétueux et turbulent, il vient de se faire expulser du Conservatoire de Petrograd et essaie de poursuivre ses études de piano et de composition à celui de Moscou. Finalement, tout s'arrange et il est réintégré à celui qui s'appelle désormais de Léninegrad. Devant présenter une œuvre pour l'obtention de son diplôme final, il écrit à ce sujet à sa chère Tania, le 7 novembre : « Maintenant j'écris une symphonie (c'est obligatoire au Conservatoire cette année), ce qui est une mauvaise affaire, mais je dois l'écrire si je veux être quitte du Conservatoire ». Il est donc loin de se douter que c'est précisément cette symphonie qui va le rendre d'un coup célèbre, non seulement en Russie mais dans le monde.

PIANISTE DE CINÉMA. À la fin du mois de janvier 1925, le mouvement lent – le troisième – est déjà fini. Pour gagner un peu d'argent – 100 roubles par mois, quand le patron du cinéma n'oublie pas de le payer –, il va chaque soir accompagner des films muets, ce qui lui permet d'improviser en même temps des morceaux de sa symphonie. L'inspiration qui lui manquait pour le dernier mouvement vient brusquement en avril, et il l'écrit en une semaine. La partition est rapidement mise au net pour deux pianos et présentée sous cette forme, le 6 mai 1925, devant le jury du Conservatoire qui donne un avis favorable. Le grand succès vient un an plus tard, le 12 mai 1926, lorsque Nikolaï Malko dirige à Léninegrad la version orchestrée définitive.

ÉMERGENCE D'UN GÉANT. La partition présente un assez grand contraste entre la



première moitié très vive, rythmique, sarcastique même, rappelant parfois *Petrouchka* de Stravinsky, dans le scherzo, et la seconde moitié, nettement plus romantique avec un chromatisme appuyé dans le mouvement lent et un finale assez hétéroclite. Mais le tout reste brillant, remarquable pour un jeune homme de 19 ans qui surgit soudainement dans un univers musical dominé par trois géants : Rachmaninov, Stravinsky et Prokofiev. Mais ceux-ci vivaient en exil en Occident et le régime soviétique était soucieux de se donner une nouvelle image culturelle. Un accord pour la publication des partitions à l'étranger avait été passé avec Universal à Vienne et la nouvelle symphonie fut rapidement jouée à Berlin par Bruno Walter (1927), à Philadelphie par Stokowski (1928), à Londres par Hamilton Harty, enregistrée aux États-Unis dès 1933, 18 ans avant de l'être en Union soviétique.

DATE CULTÉ. Ce succès deviendra un culte pour son auteur et chaque année, il fêtera la date du 12 mai comme un anniversaire. Lorsqu'il écrit, 35 ans plus tard, son *Quatuor n° 8 op. 110* (1960), le thème initial de la *Symphonie n° 1* est le premier souvenir qu'il évoque aussitôt après l'exposé du motif DSCH¹ qui sert de fil conducteur et de signature à la plus autobiographique de ses œuvres.

FRANSC. LEMAIRE

1 DSCH = Dimitri SHostakovitch, ce qui donne en notation allemande, ré - mi bémol - do - si.

3 questions aux artistes invités

1 Avez-vous été considéré comme un jeune prodige et si oui, comment l'avez-vous vécu ?

MAX CHARUE, PERCUSSIONNISTE : « Pour être honnête, je ne l'ai jamais vraiment été. Mon parcours artistique m'a toujours conduit à travailler encore et encore afin d'atteindre mes objectifs. Dans mon enfance on me disait : « Allez, fais un effort » ou « Améliore-toi, tu peux mieux faire ! » et non pas « Tu es le meilleur » ou encore « Tout est facile pour lui. » »

DANIEL LOZAKOVICH, VIOLONISTE : « Je ne me suis jamais considéré comme un enfant prodige, et je n'aime pas vraiment être appelé comme cela. J'ai commencé le violon à environ sept ans, et j'avais de nombreux autres centres d'intérêt. Cela a été simplement un développement naturel, harmonieux et progressif, comme un enfant normal, avec simplement un énorme amour de la musique. »

THOMAS ZEHETMAIR, CHEF D'ORCHESTRE ET VIOLONISTE : « Je ne veux certainement pas me comparer à ces jeunes compositeurs de génie. Par chance, j'ai pu donner assez jeune des concerts comme violoniste ; cependant, cela a été un processus d'apprentissage continu. »

GEORGE TUDORACHE, VIOLONISTE : « J'ai commencé le violon à l'âge de cinq ans. À cet âge-là, on n'a pas vraiment une image de soi-même. Grâce au soutien des parents et à l'encouragement des professeurs, j'ai petit à petit commencé à prendre conscience de ma passion pour la musique, le violon en particulier. »

SOPHIE KARTHÄUSER, SOPRANO : « Je n'ai jamais été considérée comme un jeune prodige mais je me souviens de la fierté de mes parents quand ils invitaient la famille ou les amis et qu'ils me demandaient de « jouer un morceau de piano ». À l'époque, en effet, j'allais « deve-

nir pianiste », haha ! Les études de clarinette et piano m'ont grandement aidée pour le chant qui a toujours été ma plus grande passion et je dois encore en remercier mes parents (les voyages étaient quotidiens entre la maison et l'Académie de Malmedy, la musique occupait une grande place dans la famille). »

PETER PETROV, PIANISTE : « Je pense qu'à mes débuts dans la musique (j'ai commencé le solfège à quatre ans et le piano à cinq ans), j'ai été considéré comme jeune prodige par mes professeurs car j'apprenais très vite. Bien sûr, cela donne beaucoup de confiance, du plaisir et surtout de la motivation à continuer. Mais je me suis rendu compte assez vite que, peu importe si je suis considéré comme jeune prodige ou pas, c'est le travail acharné, le dévouement à la musique et le développement de soi-même qui sont essentiels pour devenir un vrai musicien. Dans ce contexte, je peux dire que Mozart est pour moi sans doute le plus grand jeune prodige musical de tous les temps. »

MARTIN STADTFELD, PIANISTE : « Dans mon enfance, j'ai parfois été considéré comme un enfant prodige. Par exemple, j'ai joué en concert quand j'avais neuf ans et un journal local m'a surnommé « le petit Mozart ». Cela ne m'a pas atteint, parce que mon entourage (mes parents, professeurs, amis) s'est comporté tout à fait normalement avec moi, et même mon professeur de piano ne m'a pas dit qu'il s'agissait pour lui d'une situation spéciale. Donc ce que la presse écrivait me semblait, enfant, être un cliché rédigé par des personnes qui n'y connaissaient manifestement rien en musique. Je pense que le terme « enfant prodige » (« Wunderkind ») est important pour les adultes... mais pas pour les enfants. Aucun

enfant ne dirait : « Je suis un enfant prodige ». Les enfants veulent être normaux. »

NICOLAS DAUTRICOURT, VIOLONISTE : « Non, je ne pense pas avoir été jamais considéré dans ma jeunesse comme un jeune prodige.

J'étais très doué dans les premières années et tout allait plutôt très vite, mais de là à parler de prodige non. Un prodige est pour moi quelqu'un qui a miraculeusement réussi très jeune la synthèse de tous les éléments de son art, émotionnels et techniques. »

2 Est-il difficile de gérer la transition entre le statut de jeune prodige et une carrière adulte professionnelle ?

MAX CHARUE, PERCUSSIONNISTE : « Il existe une désillusion notoire lorsque l'on sort des études du Conservatoire pour entrer dans la vie active et professionnelle. Elle peut s'avérer très difficile à gérer lorsque l'on ne « prépare pas le terrain ». En effet, au Conservatoire, j'étais un étudiant très actif et surtout motivé pour créer une multitude de projets au cours de l'année. [...] La plupart perdurent toujours aujourd'hui, je pense notamment à la Cie AkroPercu, qui ne cesse de prendre de l'ampleur. »

DANIEL LOZAKOVICH, VIOLONISTE : « Comme je ne me suis jamais senti comme un enfant prodige, le plus important pour moi, c'est de devenir un vrai musicien. On n'arrête jamais d'apprendre : la musique est un éternel apprentissage. J'ai eu la chance de jouer sur de grandes scènes assez tôt, mais je choisis toujours attentivement quels concerts et quels répertoires je vais donner. »

THOMAS ZEHETMAIR, CHEF D'ORCHESTRE ET VIOLONISTE : « Heureusement, ma carrière n'a pas commencé suffisamment tôt pour mériter ce statut. J'ai rencontré de nombreux grands

musiciens, à un stade assez jeune, et cela a été très inspirant. »

PHILIPPE RASKIN, PIANISTE : « J'ai souvent vu des « jeunes prodiges » avoir des problèmes de transition vers une carrière de pianiste professionnel et la fracture arrive en général à l'adolescence. Au départ, « tout nous réussit » de manière assez facile, mais au bout d'un moment, on réalise que ça ne suffit plus, qu'il faut combiner le talent avec un travail acharné, comme le dit si bien Salvador Dali. »

MARTIN STADTFELD, PIANISTE : « La période « enfant prodige » se termine au plus tard à 14 ans. La carrière, elle, commence à 20 ans. Cette période est très importante car c'est le moment de travailler, d'étudier un large répertoire. J'ai eu beaucoup de chance de devenir l'étudiant de Lev Natochenny, à l'âge de 14 ans, de travailler dur, et de me sentir totalement heureux de cela. Toutes les deux semaines, j'apportais une nouvelle Sonate de Beethoven. J'ai étudié tous les grands concertos. C'est tout ce qui comptait lors de cette période très heureuse. »

3 Qu'est-ce qui vous fascine le plus dans l'œuvre « de jeunesse » que vous interprétez ?

MAX CHARUE, PERCUSSIONNISTE (au sujet du Concerto « Excursions » de Grisi) : « Gwenaël Grisi est un ami, nous avons donc beaucoup travaillé ensemble à l'élaboration de ce concerto. Ce qui me fascine chez lui, c'est la facilité avec

laquelle il a su digérer les tonnes de conseils en matière de percussions que je lui avais donnés. Quand le résultat final fut sous mes yeux, j'ai cru halluciner face à la synthèse qu'il avait pu créer. Un réel mélange entre mes attentes, mes fan-

tasmes « percussifs » et son univers néo-tonal ! Je resterai toujours fasciné par les qualités d'orchestrateur de Gwenaël. Il a beaucoup étudié, c'est un acharné du travail. »

THOMAS ZEHETMAIR, CHEF D'ORCHESTRE ET VIOLONISTE (œuvres de Mozart, Schubert et Mendelssohn) : « Ces œuvres sont intemporelles, même sans tenir compte de l'âge de leur compositeur. Il y a beaucoup de fraîcheur dans ces œuvres, mais bien sûr, ce qui est bien plus stupéfiant, c'est leur fascinante sagesse et maturité. Mozart et Mendelssohn ont connu la célébrité comme jeunes prodiges ; Schubert, lui, n'a pas entendu une seule note de ses symphonies jouée en concert public par un orchestre professionnel, ce qui rend la perfection de son écriture orchestrale encore plus stupéfiante. Pour certaines d'entre elles, c'est par pure chance que nous les possédons encore. »

PIERRE KERREMANS, BASSONISTE (Concerto pour basson de Mozart) : « Vu que Mozart est mort à 36 ans et qu'il a composé ce *Concerto* à 18 ans, je ne vois pas ce concerto comme œuvre de jeunesse. Il avait déjà vécu la moitié de sa vie ! Et il reste le mystère de l'authenticité. Personne jusqu'à aujourd'hui n'a pu confirmer à 100 % que ce concerto est bien définitivement de Mozart. Le thème du festival m'a inspiré à retravailler les cadences des deux premiers mouvements. Je cite des œuvres qui sonnent de manière similaire, et qu'il a composées entre 8 ans et 30 ans. Alors il y aura quand même du « jeune prodige » dedans... »

GEORGE TUDORACHE, VIOLONISTE (Concerto pour violon et piano de Mendelssohn) : « C'est surtout sa maturité exceptionnelle, vu que ce concerto fut composé par un jeune Mendelssohn alors âgé de 14 ans. Cela se traduit par une mélodie très riche, une fraîcheur d'esprit et du caractère. On ressent l'innocence, la spontanéité, mais aussi le génie qui lui a permis de réunir des éléments baroques, classiques et romantiques dans une seule œuvre. »

SOPHIE KARTHÄUSER, SOPRANO (airs de concert de Mozart) : « Mozart est un génie que je découvre encore tous les jours avec joie. Sa musique est si intelligente, espiègle, intense et si proche de l'âme ! Les airs de concert sont de vraies petites scènes d'opéra condensées. Bref, le bonheur à l'état pur ! »

PETER PETROV, PIANISTE (Concerto pour piano n° 9 « Jeunehomme » de Mozart) : « Nous pouvons considérer que le *Concerto « Jeunehomme »* est le premier grand concerto de Mozart. Ce qui me fascine dans cette œuvre, c'est son immense maturité et sa profondeur, alors qu'il n'avait que 21 ans quand il l'a écrite ! Il ne vise pas la virtuosité pianistique, mais plutôt le dialogue entre le piano et l'orchestre. On trouve aussi beaucoup d'innovations dans ce concerto. Une œuvre de pur génie ! »

MARTIN STADTFELD, PIANISTE : « On apprend et on comprend beaucoup plus sur la personnalité du compositeur, c'est très clair avec les jeunes personnes. La maîtrise et la maturité signifient aussi le contrôle de ce que vous dévoilez de votre personnalité. Un enfant ne cache rien, il veut tout montrer. C'est pourquoi, par exemple, le *Londoner Skizzenbuch* du petit Mozart âgé de 8 ans est un cas incroyable : il nous montre tout de son caractère. Le désir, les rêves, l'expérimentation, tout. Les erreurs, aussi. Mozart comme un être humain, et la musique du jeune garçon contient déjà tout des futurs chefs-d'œuvre, avec un manque de contrôle. Fascinant. Ou encore le jeune Bach, 17 ans, plein de confiance en lui, qui veut montrer qu'il peut faire mieux, plus grand, plus impressionnant que ses maîtres. Plus il devient mature, plus il « réduit ». Les jeunes compositeurs nous montrent qui ils sont. »

PROPOS RECUEILLIS PAR SÉVERINE MEERS





Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Créé en 1960, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles (avec le concours de la Loterie Nationale), la Ville de Liège, la Province de Liège, il se produit à Liège, dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans toute la Belgique et dans les grandes salles et festivals européens. Sous l'impulsion de son fondateur Fernand Quinet et de ses Directeurs musicaux Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth et aujourd'hui Christian Arming, l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. www.oprl.be



Christian Arming *direction*

Directeur musical de l'OPRL depuis 2011, Christian Arming (1971) est né à Vienne et a grandi à Hambourg. Disciple de Leopold Hager et proche collaborateur de Seiji Ozawa (1992-1998), il a été Directeur musical à Ostrava (1995-2002), Lucerne (2001-2004) et Tokyo (2003-2013). Depuis 2017, il est Premier Chef invité de l'Orchestre Symphonique de Hiroshima. Il a enregistré des œuvres de Brahms, Beethoven, Mahler, Janáček et Schmidt (notamment avec le New Japan Philharmonic), chez Fontec et Arte Nova/BMG, Escaich avec l'Orchestre National de Lyon (Universal/ Accord), et avec l'OPRL, Franck (Fuga Libera), Saint-Saëns (3 CD; Zig-Zag Territoires/Outhere), Gouvy (Palazzetto Bru Zane), Wagner (Naïve) et Jongen (Musique en Wallonie).



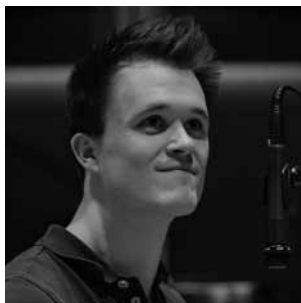
Thomas Zehetmair *violon et direction*

Formé au Mozarteum de Salzbourg (sa ville natale), Thomas Zehetmair (1961) est violoniste, chef d'orchestre et membre fondateur du Quatuor Zehetmair. Comme chef d'orchestre, il est « partenaire artistique » du Saint Paul Chamber Orchestra (Minnesota) et chef principal du Musikkollegium de Winterthur (Suisse) depuis 2016. De 2002 à 2014, il a dirigé le Royal Northern Sinfonia dont il a fait l'un des meilleurs orchestres d'Angleterre. Ses enregistrements comportent notamment le *Concerto* de Bernd Alois Zimmermann, les *24 Caprices* de Paganini, le *Concerto* d'Elgar, les *Concertos* de Mozart, le *Concerto* et la *Symphonie n° 1* de Schumann. Avec l'OPRL et Christian Arming, il a joué le *Concerto n° 2* de Bartók en septembre 2016.



Daniel Lozakovich *violon*

Né à Stockholm en 2001, Daniel Lozakovich commence le violon à six ans et joue son premier concerto à huit ans! Depuis 2012, il étudie avec Josef Rissin au Conservatoire de Karlsruhe et reçoit les conseils d'Eduard Wulfson, tout en poursuivant sa scolarité au Collège du Léman à Genève. Il partage ses loisirs entre le football, la boxe, le tennis et les échecs. Lauréat de nombreux concours, il joue avec les orchestres de Paris, Lyon, Liverpool, Stockholm, Göteborg, Berlin, Munich, Vienne, Moscou, Saint-Petersbourg, Boston, Tokyo... avec des chefs tels que Leonard Slatkin, Vasily Petrenko, Adam Fischer et surtout Valery Gergiev, qui l'assure d'un soutien privilégié. En juin 2016, il a signé un contrat d'enregistrement exclusif avec DGG.



Max Charue *percussions*

Né à Charleroi en 1992, Max Charue a étudié les percussions au Conservatoire Royal de Mons (Arts²) et au Conservatoire de Strasbourg. Il a suivi des masterclasses avec PercuDuo, Mark Ford (North Texas), Rainer Seegers (Orchestre Philharmonique de Berlin), Renato Martins... Percussionniste « du monde » avec Quintessence, musicien-comédien avec AkroPercu dans un spectacle d'humour musical, il se passionne pour tous les genres. Régulièrement appelé par l'ensemble Les Agrémens, l'OPRL, l'Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, il crée régulièrement des œuvres de compositeurs contemporains internationaux. En juin 2015, il remporte le Prix de l'Orchestre et le Prix du public de la Classic Academy organisée par l'OPRL.

www.maxcharue.be



Pierre Kerremans *basson*

Né en 1959 à Bornem (au sud d'Anvers), Pierre Kerremans étudie le saxophone, le basson et la musique de chambre aux Conservatoires Royaux d'Anvers et de Liège (1979-1991). Parallèlement, il obtient un Diplôme d'assistant-bibliothécaire en Flandre et une Licence en philosophie à la VUB (Vrije Universiteit Brussel) en 1991. Professeur de saxophone dans plusieurs Académies de Belgique et des Pays-Bas (1980-1984), il est basson 1^{er} soliste de l'OPRL depuis 1984 (actuellement Chef de pupitre). Professeur de basson au Conservatoire Royal de Bruxelles depuis 1994, il est très engagé dans la vie des harmonies aux Pays-Bas (Harmonies de Thorn, Eijsden...). Féru de marche à pied, il parle cinq langues (français, néerlandais, anglais, allemand et espagnol).



George Tudorache *violon*

Formé au Conservatoire Supérieur de Paris auprès de Jean-Jacques Kantorow et Svetlin Roussev, George Tudorache est concertmeister de l'OPRL depuis janvier 2012. Son parcours musical inclut des collaborations avec les grands orchestres de Londres, Berlin, Cologne, Paris, Toulouse, Lyon... Il est lauréat de plusieurs concours internationaux dont Rodolfo Lipizer (Gorizia, 2012), Colmar-Strasbourg (2011), Flame (Paris, 2010), Jeunesses Musicales (Bucarest, 2000). Depuis 2010, il est également concertmeister et soliste de l'Orchestre de Chambre Nouvelle Europe, avec lequel il se produit dans une trentaine de concerts par an. Passionné de musique de chambre, il forme l'Eliade Piano Trio, avec son épouse la pianiste Claudia Bara et le violoncelleiste Johann Bohorquez.



Philippe Raskin *piano*

Né à Bruxelles en 1982, Philippe Raskin étudie le piano au Conservatoire Royal de Bruxelles avec Jean-Claude Vanden Eynden, à la Haute École Reine Sofia de Madrid avec Dimitri Bashkirov et au Conservatoire de Strasbourg avec Amy Lin. En 2012 et 2013, il travaille avec Leonel Morales. En 2012, il est lauréat du Concours International de piano de Lyon et remporte le Concours International de piano de Madrid « Spanish Composers ». Il se produit en récital, en musique de chambre et en soliste avec orchestre sur les cinq continents (Conservatoire de Moscou, Musikverein de Vienne, Philharmonie de Berlin...). Depuis 2016, il est directeur artistique du Festival Résonances (Le Havre) et enseigne au Conservatoire de Bruxelles.
www.philipperaskin.com



Sophie Karthäuser *soprano*

Née à Malmedy, Sophie Karthäuser parfait sa formation avec Noëlle Barker à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Prix du Public au prestigieux Concours de mélodie du Wigmore Hall de Londres, en 2003, elle est l'une des interprètes mozartiennes les plus prisées au monde. Sa discographie comprend notamment l'intégrale des mélodies de Mozart, des airs de Mozart avec Kazushi Ono et l'Orchestre Symphonique de la Monnaie, *La finta giardiniera* de Mozart, *Faramondo* et *Orlando* de Haendel, *Septem Verba* de Pergolèse (avec René Jacobs), des mélodies de Poulenc et des lieder de Wolf, *Les Leçons de Ténèbres* de Lalande et un CD de mélodies avec Cédric Tiberghien. En octobre 2016, elle inaugurerait la nouvelle série « Happy Hour ! » de l'OPRL.



Peter Petrov *piano*

Formé auprès d'Atanas Kourteff au Conservatoire de Sofia, de Juliette Poumay-Longrée au Conservatoire Royal de Liège et d'Avi Schönfeld au Conservatoire de Maastricht, Peter Petrov (1974) multiplie les récitals dans l'Europe entière. Il a joué en soliste avec l'Orchestre Philharmonique de Dortmund, l'Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre Philharmonique de Sofia, mais aussi avec l'OPRL et Louis Langrée (*Concerto n° 5 « L'Empereur »* de Beethoven, 2005). Il a enregistré pour les labels GAFA et Azur Classical. Il enseigne au Conservatoire Royal de Liège, à l'IMEP à Namur et au Conservatoire de la Ville de Luxembourg. En octobre 2015, il a inauguré le nouveau grand Steinway de concert de la Salle Philharmonique de Liège.



Martin Stadtfeld *piano*

Né à Coblenze en 1980, le pianiste allemand Martin Stadtfeld est l'un des interprètes les plus réputés de J.-S. Bach. Sa victoire au Concours Bach de Leipzig (2002) et son disque des *Variations Goldberg* (Sony Classical, 2004) l'ont propulsé sur le devant de la scène internationale. Comparée à la version légendaire de Glenn Gould (1955), sa version fut récompensée par le prestigieux Prix allemand ECHO-Klassik. Parmi bien d'autres CD (dont trois ont remporté le Prix ECHO-Klassik), citons le *Carnet d'esquisses londonien* de Mozart (écrit à huit ans), les *Concertos n° 1 et n° 9* de Mozart, et les *Études op. 10 et op. 25* de Chopin. Martin Stadtfeld joue avec la plupart des grands orchestres d'Europe, du Japon et des États-Unis.

www.martinstadtfeld.de



Nicolas Dautricourt *violon*

Né à Chartres en 1977, le violoniste français Nicolas Dautricourt est lauréat des Concours Wieniawski de Poznan, Rodolfo Lipizer de Gorizia et Gian-Battista Viotti de Vercelli. Disciple de Philip Hirschhorn, Miriam Fried, Jean-Jacques Kantorow, Gérard Poulet et Jean Mouillère, il est invité des plus prestigieuses scènes classiques du monde entier, ce qui ne l'empêche pas de pratiquer le jazz avec passion au sein du « Tangaria quartet » et du « Piazzolla Forever project ». Directeur artistique des Moments Musicaux de Gerberoy depuis 2007, il joue un magnifique Stradivarius de 1713, le « Château Fombrage », généreusement mis à sa disposition par Bernard Magrez, propriétaire viticole dans le Bordelais.

www.nicolasdautricourt.com

À écouter



1 MOZART, DON GIOVANNI, OUVERTURE

- Orchestre Baroque de Fribourg, dir. René Jacobs (HARMONIA MUNDI)
- Orchestre Philharmonique de Munich, dir. Sergiu Celibidache (EMI)
- Orchestre Philharmonique de Londres, dir. Georg Solti (DECCA)



2 TCHAIKOVSKI, CONCERTO POUR VIOLON

- Laurent Korcia, Orchestre Philharmonique Royal de Liège, dir. Jean-Jacques Kantorow (NAÏVE)
- Nemanja Radulovic, Orchestre Philharmonique Borusan d'Istanbul, dir. Sascha Goetzl (DGG)
- Itzhak Perlman, Orchestre Philharmonique d'Israël, dir. Zubin Mehta (WARNER)



3 MOZART, CONCERTO POUR BASSON

- Gilhaume Santana, Orchestre Mozart, dir. Claudio Abbado (DGG)
- Frank Morelli, Orpheus Chamber Orchestra (DGG)
- Danny Bond, The Academy of Ancient Music, dir. Christopher Hogwood (DECCA)



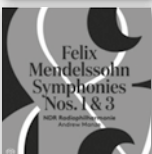
4 SCHUBERT, SYMPHONIE N° 3

- Royal Flemish Philharmonic, dir. Philippe Herreweghe (PHI)
- Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. Carlos Kleiber (DGG)
- Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Herbert von Karajan (EMI)



5 MENDELSSOHN, OCTUOR OP. 20

- Ensemble Explorations (HARMONIA MUNDI)
- Chamber Orchestra of Europe (DGG)
- Kodály Quartet, Auer Quartet (NAXOS)



6 MENDELSSOHN, SYMPHONIE N° 1

- Orchestre Philharmonique de la Radio de Hambourg, dir. Andrew Manze (PENTATONE)
- Orchestre Symphonique de la Radio de Hambourg, dir. Thomas Hengelbrock (SONY)
- Orchestre National Symphonique d'Irlande, dir. Reinhard Seifried (NAXOS)



7 MENDELSSOHN, CONCERTO POUR VIOLON, PIANO ET CORDES

- Gidon Kremer, Martha Argerich, Orpheus Chamber Orchestra (DGG)
- Marat Bisengaliev, Benjamin Frith, Northern Sinfonia, dir. Andrew Penny (NAXOS)
- Isabelle van Keulen, Ronald Brautigam, Nieuw Sinfonietta Amsterdam, dir. Lev Markiz (BIS)



8 MOZART, CONCERTO POUR PIANO N° 9 « JEUNEHOMME »

- Martin Stadtfeld, Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, dir. Ivor Bolton (SONY)
- Mitsuko Ushida, Orchestre de Cleveland (DECCA)
- Alfred Brendel, Orchestre de Chambre d'Écosse, dir. Charles Mackerras (PHILIPS)



9 MOZART, ARIAS POUR SOPRANO

- Sophie Karthäuser, Orchestre Symphonique de la Monnaie, dir. Kazushi Ono (CYPRES)
- Natalie Dessay, Orchestra of the Age of Enlightenment, dir. Louis Langrée (VIRGIN)
- Véronique Gens (soprano), Orchestra of the Age of Enlightenment, dir. Ivor Bolton (VIRGIN VERITAS)
- Regula Mühlemann, Orchestre de Chambre de Bâle, dir. Umberto Benedetti Michelangeli (SONY)
- Dorothea Röschmann, Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise, dir. Daniel Harding (SONY)



10 BUXTEHUDE, PASSACAÏLLE POUR ORGUE

- Bernard Foccroulle, orgue (RICERCAR)
- Marie-Claire Alain, orgue (ERATO)
- Marie-Ange Leurent et Éric Lebrun, orgue (BAYARD)



11 J.-S. BACH, CAPRICE SUR LE DÉPART DE SON FRÈRE BIEN-AIMÉ

- Wolfgang Rübsam, piano (NAXOS)
- Walter Gieseking, piano (DGG)
- Tatiana Nikolaeva, piano (OLYMPIA)



12 J.-S. BACH, PARTITA POUR VIOLON SEUL N° 2

- David Garrett, violon (DGG)
- Gertrud Schilde, violon (MDG)
- Henryk Szeryng, violon (DGG)



13 MOZART, CARNET D'ESQUISSES LONDONIEN

- Martin Stadtfeld, piano (SONY)
- Hans-Udo Kreuels, piano (NAXOS)



14 SCHUMANN, SCÈNES D'ENFANTS

- Éric Le Sage, Intégrale de l'œuvre pour piano, vol. 1 (ALPHA)
- Radu Lupu, piano (DECCA)
- Vladimir Horowitz, piano (EMI)



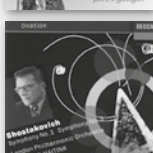
15 LEKEU, ADAGIO POUR QUATUOR D'ORCHESTRE

- Orchestre Philharmonique Royal de Liège, dir. Pierre Bartholomée (RICERCAR)



16 KORNGOLD, CONCERTO POUR VIOLON

- Laurent Korcia, Orchestre Philharmonique Royal de Liège, dir. Jean-Jacques Kantorow (NAÏVE)
- Vilde Frang, Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort, dir. James Gaffigan (WARNER)
- Anne-Sophie Mutter, Orchestre Symphonique de Londres, dir. André Previn (DGG)



17 CHOSTAKOVITCH, SYMPHONIE N° 1

- Orchestre Philharmonique de Londres, dir. Bernard Haitink (DECCA)
- Orchestre Symphonique de Chicago, dir. Leonard Bernstein (DGG)
- Orchestre Symphonique de Berlin, dir. Kurt Sanderling (BERLIN CLASSICS)

Salle Philharmonique

Prochains concerts

Vendredi 9 février 2018 | 20h

Pologne

Sutari

● **MUSIQUES DU MONDE**

Sutari :

Basia Songin, *chant, wolfbase et percussions*

Kasia Kapela, *chant, violon et percussions*

Zosia Zembrzuska (Barańska), *chant, violon et percussions*

Étienne Bours, *présentation*

En collaboration avec les Jeunesses Musicales de Liège

Mercredi 14 février 2018 | 12h30

Si(x) romantiques...

● **MUSIQUE À MIDI**

BEETHOVEN, Septuor op. 20, extraits

BRAHMS, Quintette avec clarinette op. 115, extraits

DOHNÁNYI, Sextuor op. 37, extraits

Jean-Luc Votano, *clarinette*

Joanie Carlier, *basson*

Bruce Richards, *cor*

George Tudorache, Ivan Percevic, *violon*

Ralph Szigeti, *alto*

Paul Stavrdis, *violoncelle*

Hristina Fartchanova, *contrebasse*

Claudia Bara, *piano*

Avec le soutien des Amis de l'Orchestre et de Gamuso

Judi 15 février 2018 | 20h

Adam Laloum

● **LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE**

- **GRANDS INTERPRÈTES**

BRAHMS, Concerto pour piano n° 2

DVOŘÁK, Symphonie n° 7

Adam Laloum, *piano*

Orchestre National de Lorraine

Jacques Mercier, *direction*

Mercredi 21 février 2018 | 18h30

Femmes fatales

● **MUSIC FACTORY**

R. STRAUSS, Salomé, Danse des sept voiles et autres œuvres...

OPRL | Alexandre Damnianovitch, *direction et présentation*

Avec le soutien d'Ethias

En partenariat avec uFund

Dimanche 25 février 2018 | 16h

Stephen Hough

● **PIANO 5 ÉTOILES**

DEBUSSY, Clair de lune

DEBUSSY, Images

SCHUMANN, Fantaisie op. 17

DEBUSSY, La terrasse des audiences au clair de lune (extrait des Préludes)

BEETHOVEN, Sonate pour piano n° 23

« Appassionata »

Stephen Hough, *piano*

Dimanche 4 mars 2018 | 16h

Bach et l'Italie

● **MUSIQUES ANCIENNES**

DALL'ABACO, SAMMARTINI, J.-S. BACH,

AVISON / SCARLATTI, VIVALDI...

Concerto Köln

Vendredi 9 mars 2018 | 18h et 20h

Dimanche 11 mars 2018 | 16h

Le livre de la jungle

● **L'ORCHESTRE À LA PORTÉE DES ENFANTS**

GRISI, Le livre de la jungle

En coproduction avec les Jeunesses Musicales de Liège et Bruxelles

En partenariat avec uFund
