

Jeudi 17 janvier 2019 | 20h  
Liège, Salle Philharmonique

# Vivaldi / Richter, Les quatre saisons

● LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE - GRANDS INTERPRÈTES

BERLIOZ, Le Carnaval romain, ouverture op. 9 (1844) > env. 10'

VIVALDI, Les Quatre Saisons (1724), recomposées par Max RICHTER (2012) > env. 40'

1. *Printemps 0*
2. *Printemps 1*
3. *Printemps 2*
4. *Printemps 3*
5. *Été 1*
6. *Été 2*
7. *Été 3*
8. *Automne 1*
9. *Automne 2*
10. *Automne 3*
11. *Hiver 1*
12. *Hiver 2*
13. *Hiver 3*

Alexandra Soumm, *violon*

PAUSE

RESPIGHI, Les Fontaines de Rome, poème symphonique (1916) > env. 20'

1. *Fontaine de Valle Giulia, à l'aube* -
2. *Fontaine du Triton, le matin* -
3. *Fontaine de Trévi, à midi* -
4. *Fontaine de la Villa Médicis, au couchant*

ROTA, Le Guépard, suite symphonique (1963) > env. 20'

1. *Sécurité (Allegro maestoso)*
2. *Voyage à Donnafugata (n° 6) (Allegro impetuoso)*
3. *Angelica et Tancredi (n° 19 et 11) (Sostenuto, appassionato - Andante)*
4. *Les rêves du prince (n° 7) (Un poco mosso ma tranquillo e sognante)*
5. *Départ de Tancredi (n° 3) (Andante)*
6. *Amour et ambition (n° 21) (Sostenuto, quasi lento, ma inquieto) - Presque au port (n° 22) (Andante) - Finale (Lo stesso tempo)*

Denis Clavier, *concertmeister*  
Orchestre National de Metz  
Marco Angius, *direction*

Embarquez pour l'Italie avec l'Orchestre National de Metz. Au programme : une baignade dans les fontaines de Rome, une plongée dans le tumulte du carnaval berliozien, une escapade en Sicile en compagnie d'Alain Delon... Cap ensuite sur la Venise de Vivaldi : en 2012, *Les Quatre Saisons* inspirent à Max Richter, star du courant *modern classical*, une création originale où il mêle l'ADN musical du Prêtre Roux à son style électro-minimaliste. Un travail de réécriture des plus captivants !

## Berlioz **Le Carnaval romain** (1844)

---

**DEUX PARTIES.** Après l'échec de son opéra *Benvenuto Cellini* (1838), épousant de manière plus ou moins fidèle la biographie du célèbre sculpteur italien de la Renaissance, **Hector Berlioz** (1803-1869) conçoit en 1844 une ouverture au second acte qu'il intitule **Le Carnaval romain**. Ce tableau, qui remporte un fier succès dès sa création, le 3 février 1844 à la Salle Herz à Paris, s'articule en deux parties principales : un **Andante sostenuto** reposant sur le duo de l'Acte I entre Cellini et Térésa (« Ô Térésa, vous que j'aime plus que ma vie »), puis un **Allegro vivace** annonçant le grand chœur du Carnaval romain (« Venez, venez, peuple de Rome... Ah! Sonnez trompettes... »). Comme dans les ouvertures des *Franco-Juges*, de *Benvenuto Cellini*, et du *Corsaire*, Berlioz fait revenir la mélodie de l'*Andante* dans l'*Allegro* qui suit. Dans le premier, le chant d'amour est confié au cor anglais. Dans le second, la liesse du carnaval est traduite par un *saltarello*, une danse hispano-italienne caractérisée par un rythme ternaire animé et des mouvements de sautillerment.

**TÉMOIGNAGE.** Dans ses *Mémoires*, Berlioz rapporte comment le chef d'orchestre François-Antoine Habeneck (1781-1849) ne parvint jamais à prendre le tempo du *saltarello*, lors de la création de l'opéra : « *Quand nous vîmes aux répétitions d'orchestre, les musiciens, voyant l'air renforcé d'Habeneck, se tinrent à*

*mon égard dans la plus froide réserve. Ils faisaient leur devoir cependant. Habeneck remplissait mal le sien. Il ne put jamais parvenir à prendre la vive allure du saltarello dansé et chanté sur la place Colonne au milieu du second acte. Les danseurs ne pouvant s'accommoder de son mouvement traînant, venaient se plaindre à moi et je lui répétais : "Plus vite! plus vite! animez donc!" Habeneck, irrité, frappait son pupitre et cassait son archet. Enfin, après l'avoir vu se livrer à quatre ou cinq accès de colère semblables, je finis par lui dire avec un sang-froid qui l'exaspéra : "Mon Dieu, monsieur, vous casseriez cinquante archets que cela n'empêcherait pas votre mouvement d'être de moitié trop lent. Il s'agit d'un saltarello." Ce jour-là Habeneck s'arrêta, et se tournant vers l'orchestre : "Puisque je n'ai pas le bonheur de contenter M. Berlioz, dit-il, nous en resterons là pour aujourd'hui, vous pouvez vous retirer." Et la répétition finit ainsi.<sup>1</sup>*

*Quelques années après [le 3 février 1844], quand j'eus écrit l'ouverture du Carnaval romain, dont l'Allegro a pour thème ce même saltarello qu'il n'a jamais pu faire marcher, Habeneck se trouvait dans le foyer de la salle de Herz, le soir du concert où devait être entendue pour la première fois cette ouverture. Il avait appris qu'à la*

---

<sup>1</sup> Je ne pouvais conduire moi-même les répétitions de [*Benvenuto*] *Cellini*. En France dans les théâtres, les auteurs n'ont pas le droit de diriger leurs propres ouvrages.



*répétition du matin, le service de la garde nationale m'ayant enlevé une partie de mes musiciens, nous avons répété sans instruments à vent. "Bon! s'était-il dit, il va y avoir ce soir quelque catastrophe dans son concert, il faut aller voir cela!" En arrivant à l'orchestre, en effet, tous les artistes chargés de la partie des instruments à vent m'entourèrent effrayés à l'idée de jouer devant le public une ouverture qui leur était entièrement inconnue.*

*"N'ayez pas peur, leur dis-je, les parties sont correctes, vous êtes tous des gens de talent, regardez mon bâton le plus souvent possible, comptez bien vos pauses et cela marchera."*

*Il n'y eut pas une seule faute. Je lançai l'Allegro dans le mouvement tourbillonnant des danseurs transtévérins; le public cria*

*bis; nous recommençâmes l'ouverture; elle fut encore mieux rendue la seconde fois; et en rentrant au foyer où se trouvait Habeneck un peu désappointé, je lui jetai en passant ces quatre mots : "Voilà ce que c'est!" auxquels il n'eut garde de répondre. Je n'ai jamais senti plus vivement que dans cette occasion le bonheur de diriger moi-même l'exécution de ma musique; mon plaisir redoublait en songeant à ce qu'Habeneck m'avait fait endurer.*

*Pauvres compositeurs! Sachez vous conduire, et vous bien conduire! (avec ou sans calembour) car le plus dangereux de vos interprètes, c'est le chef d'orchestre, ne l'oubliez pas. » (Berlioz, Mémoires, chapitre 48)*

ÉRIC MAIRLOT

# Vivaldi / Richter

## Les Quatre Saisons (1724, 2012)

---

**RECOMPOSED.** Certaines œuvres deviennent si familières qu'il est presque impossible de les réécouter telles quelles. C'est ce qui a conduit Max Richter (1966) à « recomposer » *Les Quatre Saisons* de Vivaldi. Il ne s'agit pas ici d'un simple « arrangement » ; Richter a plutôt incorporé *Les Quatre Saisons* de Vivaldi dans son propre courant musical. Au début, il a suivi l'exemple d'autres œuvres de la série « Recomposed », qui remixent des enregistrements existants, mais il voulait « permettre à la partition de s'épanouir ; travailler avec un enregistrement existant, c'était comme creuser un puits de mine dans une filière incroyablement riche, découvrir des diamants et ne pas pouvoir les extraire. C'est devenu frustrant. Je voulais entrer dans la partition au niveau des notes et la réécrire, littéralement la recomposer. »

**ÉLECTRONIQUE.** Richter estime que, dans ce processus, il a jeté environ les trois quarts de l'original de Vivaldi. L'œuvre s'ouvre par « un nuage de double, appelé Printemps 0. C'est une sorte de prélude, créant un espace électronique ambiant dans lequel le premier mouvement Printemps 1 s'insère. J'ai utilisé l'électronique dans plusieurs mouvements, des choses subtiles, presque inaudibles, sur la basse, mais je voulais que certains moments se connectent à tout l'univers électronique qui fait tellement partie de notre langage musical aujourd'hui. »

**DISQUES POP.** Les autres résonances ne sont pas moins inattendues : Richter décrit une partie du premier mouvement de son *Été* comme une « musique lourde pour l'orchestre. C'est une musique pulsée, implacable comme une musique de danse

*contemporaine ; peut-être que je pensais aussi à la batterie de John Bonham (Led Zeppelin). Ensuite, dans l'Automne 2, j'ai demandé au claveciniste de jouer de façon assez vieillotte, très régulière, un peu comme le tic-tac d'une horloge. C'était notamment pour ne pas que la partie de clavecin soit une source de distraction, mais aussi parce que ce style est lié à divers disques pop des années 1970 où le clavecin ou Clavinet (piano électrique) était présent, y compris divers albums des Beach Boys et Abbey Road des Beatles. »*

**POST-MINIMALISME.** De toute évidence, Richter a apporté son propre cadre de référence au projet. Comme il le dit lui-même : « La musique de Vivaldi est faite de motifs réguliers, ce qui est en relation avec le post-minimalisme, qui est un aspect de la musique que j'écris. Cela semblait être un lien naturel, mais malgré cela, il était étonnamment difficile de naviguer à ma manière dans cette musique. À chaque instant, je devais déterminer la part de Vivaldi et mon apport personnel. C'était difficile, mais aussi enrichissant, car la matière première est tellement fascinante. »

**DÉFI POUR LE SOLISTE.** Si la partition des *Saisons* de Richter joue avec la façon dont nous entendons l'original de Vivaldi, elle pose également des questions au soliste : « Les violonistes ont *Les Quatre Saisons* de Vivaldi fixées dans leur cerveau. Ils sont susceptibles de jouer l'original plusieurs fois par an, et pour eux, intégrer "en parallèle" mon texte dans une autre partie de leur cerveau est un défi. Cela suppose une grande flexibilité mentale. »

NICK KIMBERLEY (DGG)



## Les Quatre Saisons

d'Antonio Vivaldi (1678-1741) sont en réalité les quatre premiers concertos pour violon et orchestre (chacun comportant trois mouvements) d'un recueil qui en comporte huit. On y trouve d'autres concertos aux titres évocateurs : *La Tempesta di mare* (« La Tempête en mer »), *Il Piacere* (« Le Plaisir ») et *La Caccia* (« La Chasse »). Le genre de la musique descriptive ou de la « musique à programme » comme l'on dira à l'époque romantique n'est pas fréquent en Italie à l'époque baroque. La partition ne manque pas de précisions intéressantes, telle

cette mention de *cembalo arpeggiando*<sup>2</sup> dans le mouvement lent de *L'Automme*, indication stylistique quasi unique dans le répertoire de cette époque. Reste à savoir évidemment ce que Vivaldi espérait entendre comme « réalisation » de la part du claveciniste !

**POSTÉRITÉ.** Ces concertos ont joui d'un succès considérable ; ils ont été très souvent copiés, adaptés, transcrits durant le XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à devenir (pour *Le Printemps*) la base d'un *Laudate Dominum* dans l'œuvre de Michel Corrette. Curieusement, ils n'ont pas incité d'autres compositeurs majeurs à tenter leur chance dans le genre. Il faudra finalement attendre le talent d'un autre musicien, installé à Vienne, pour retrouver, dans un genre différent, une aussi passionnante illustration de la nature : ce sera la *Symphonie n° 6 « Pastorale »* de Beethoven que l'on considère généralement comme le premier pas de la « musique à programme », tellement caractéristique de la génération romantique. Quant à Haydn, avait-il eu sous la main ces concertos à l'époque où il écrivit ses premières symphonies importantes à la cour d'Esterházy, celles qui constituent aussi un cycle : *Le Matin, Le Midi et Le Soir* ?

JÉRÔME LEJEUNE

<sup>2</sup> Littéralement « clavecin arpégé », désigne un style de jeu où les notes des accords ne sont pas enfoncées simultanément mais entendues séparément sous forme de « guirlandes » montantes et/ou descendantes.

**Max Richter.** Né en 1966, en Allemagne (Basse-Saxe), Max Richter est un compositeur germano-britannique de musique classique et électronique contemporaine, rattaché au mouvement du post-minimalisme (caractérisé par une musique dite « répétitive », presque hypnotique). Formé à l'Université d'Édimbourg, à la Royal Academy of Music de Londres et auprès de Luciano Berio, il compose d'abord dans un style influencé par Iannis Xenakis. Cofondateur de l'ensemble Piano Circus, en 1989, il collabore, dans les années 1990, avec le groupe de musique électronique Future Sound of London sur leurs albums *Dead Cities* et *The Isness*. Depuis 2004, il se produit régulièrement en concert à guichets fermés (Royal Albert Hall de Londres, Opéra de Sydney, Philharmonie de Paris, Concertgebouw d'Amsterdam, Berghain de Berlin...) et travaille sur des musiques de films comme *Valse avec Bachir*. En 2008, il réalise la musique du ballet *Infra* de Wayne McGregor. Son titre *On the Nature of Daylight* (sur l'album *The Blue Notebooks*) est utilisé pour le film *Shutter Island* de Martin Scorsese, avec les paroles et la voix de Dinah Washington. Créées et enregistrées en 2012, ses *Quatre Saisons* ont dominé le hit-parade dans 22 pays.

« Le compositeur britannique Max Richter est une figure emblématique du classique contemporain, un musicien dont le travail recouvre le cinéma, le théâtre, le ballet et l'opéra, et touche la musique pop et la danse. » (Crack Magazine)



# Respighi

## Les Fontaines de Rome (1916)

---

**RESPIGHI.** Lorsqu'il s'attèle à la composition de sa première fresque symphonique, **Ottorino Respighi** (1879-1936) dispose d'un bagage théorique et technique des plus solides : études musicales auprès de Giuseppe Martucci (le père de la symphonie moderne italienne et surtout wagnérien convaincu en cette Italie qui vibre encore largement pour et par le *Bel canto*), escales dans plusieurs capitales européennes dont Berlin, où il fréquente Max Bruch, et Saint-Petersbourg, où se produit en 1900 la rencontre décisive avec le grand Rimski-Korsakov. La rencontre entre les deux hommes produit un effet durable sur les orientations stylistiques et harmoniques de Respighi. Comme lui, Rimski-Korsakov défend à la fois les canons de la tradition, et un art « national », dans lequel seraient traités de façon savante les airs et chants populaires « nationaux ». Devenu professeur à l'Académie Sainte-Cécile de Rome peu avant la Première Guerre mondiale, Respighi entreprend la composition de trois poèmes symphoniques formant ce qu'on appelle aujourd'hui la « trilogie romaine », vaste fresque dédiée aux monuments et à l'histoire de sa ville d'adoption (Respighi est Bolognais de naissance) : *Les Fontaines de Rome* (1916), *Les Pins de Rome* (1923), *Les Fêtes romaines* (1928). Arturo Toscanini ne ménagera pas ses efforts pour assurer à ces œuvres une reconnaissance internationale. Populaires dès leur création le 11 mars 1917, *Les Fontaines de Rome* sont constituées de quatre tableaux impressionnistes joués sans interruption, chacun possédant son caractère et sa lumière.

**FONTAINE DE VALLE GIULIA, À L'AUBE.** Ce premier tableau s'ouvre de manière très

intimiste, quasi chambriste : au-dessus des harmoniques des premiers violons divisés, les seconds violons dévident inlassablement un ostinato rythmique et mélodique. L'orchestration, limpide et fluide, fait la part belle aux bois aigus (flûtes, piccolo, hautbois) et aux cordes. L'ajout progressif des harpes, du célesta et du triangle parvient peu à peu à créer le scintillement de la lumière sur l'eau. Au-dessus de ces impressions fugitives, apparaissent et disparaissent plusieurs mélodies sinueuses, confiées aux bois. Respighi parvient à produire un effet immédiat chez l'auditeur, à savoir l'impression d'une aube qui se lève et d'une lumière qui devient de plus en plus radieuse au fur et à mesure que s'écoule paresseusement le jet d'eau de la fontaine.

**FONTAINE DU TRITON, LE MATIN.** Ce deuxième tableau est également très inspiré par les principes synesthésistes de Rimski-Korsakov (une tonalité, une couleur), tout en penchant nettement plus vers le chromatisme<sup>2</sup>. La ligne, épurée et claire, du premier tableau, cède la place à une joyeuse exubérance soulignée dès le départ par les cabrioles des cordes dans le suraigu. Des dissonances appuyées apparaissent, à mesure que le tempo augmente insensiblement. L'orchestration, plus dense, fait apparaître les trois trompettes, dont les interventions, moqueuses et stridentes, consistent en autant de gammes chromatiques descendantes. On remarquera non sans intérêt que l'évocation des jeux d'eau du Triton (qui orne la fontaine)

---

<sup>2</sup> **Chromatisme.** Effet obtenu en passant par tous les demi-tons de la gamme (par exemple, en parcourant les touches blanches et noires d'un piano).



possède des traits similaires à ceux des princesses russes de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, composé seulement quatre ans auparavant. L'exposé est court, sans redite et surtout sans développement.

**FONTAINE DE TRÉVI, À MIDI.** Même constat avec ce troisième tableau, le plus spectaculaire et le plus monumental de tous. Y interviennent l'orgue, le piano, les deux harpes et l'ensemble des cuivres, tenus jusque-là à l'écart. Le résultat, grandiose et épique, est censé symboliser l'union du soleil et de l'eau, renforcée par autant de coups de cymbales libérateurs. La gradation majestueuse, initiée à partir du trille qui concluait le tableau précédent, culmine sur un accord de ré majeur triomphant : durant quelques instants, Respighi parvient à retenir le cours temporel et fige son orchestre sur un seul accord, sans cesse renouvelé. On tient ici toutes les clés des succès à venir de Respighi, qui ménage avec un soin calculé de grands espaces, comme autant de plans fixes aux aspects cinématographiques. Puis, la musique se dissipe avec une lenteur précieuse et le jour baisse peu à peu.

**FONTAINE DE LA VILLA MÉDICIS, AU COUCHANT.** D'une douceur quasi hypnotique, cet ultime tableau referme avec grâce cette évocation des fontaines romaines : centré autour des tonalités de mi majeur et mi mineur, il donne à entendre des chants d'oiseau dans le lointain ainsi que la cloche de l'église la plus proche, au timbre discordant mais adouci par les harmonies voisines que Respighi crée en arrière-plan. N'interviennent plus que les instruments déjà utilisés au début, bois et cordes, doucement accompagnés par les cors et les deux harpes. Le poème s'achève en mi majeur, dans un climat de très grand calme. Ce dernier tableau est sans aucun doute le plus impressionniste des quatre (quelques accords rappellent expressément Debussy), mais également le plus intimiste et le plus personnel de Respighi, qui dévoile ici une autre facette de son art, celle d'un poète encore très influencé par l'esprit de la nature et des romantiques, très éloigné des préoccupations véristes de ses compatriotes compositeurs. Avec les *Fontaines de Rome*, Respighi se place d'un seul coup parmi les plus importants symphonistes de son siècle.

VINCENT HAEGELE



# Rota

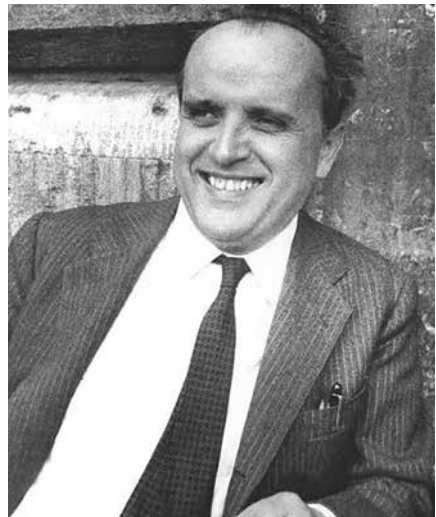
## Le Guépard, suite symphonique (1963)

---

**SOUS-GENRE?** Pendant longtemps, il aura fallu se justifier de programmer la musique de compositeurs dont le nom est irrémédiablement lié à l'univers filmique : sous-genre, accompagnement indispensable mais inséparable de l'image, travail alimentaire... Que n'a-t-on dit ou écrit sur ce genre si particulier et néanmoins si attachant. Sa vie durant, **Nino Rota** (1911-1979) a courageusement essuyé ces remarques et su, en dépit des critiques et de la prétendue marche du temps, faire sien l'univers de la musique de film. Cette carrière, librement choisie à la différence d'autres compositeurs partis vivre à Hollywood durant les années de guerre, se confond avec une réflexion intéressante sur la place de la musique et de la forme musicale classique dans un siècle en plein bouleversement.

**ADAPTATION.** La question n'est pas de savoir à quel genre se rattache le style de Nino Rota (post-romantique, néo-classique, romantique tout court), mais plutôt de comprendre comment ce même style a su s'adapter si bien à la conception et à l'immortalisation d'images désormais passées au patrimoine du septième art : c'est la lumière du *Guépard*, magnifiée par les harmonies de la *Sinfonia sopra una canzone d'amore* (œuvre de jeunesse mais trait de génie), ce sont les rues italiennes et l'atmosphère joyeusement anarchique des films de Fellini, c'est Alain Delon dans *Rocco et ses frères*, c'est enfin cette compréhension innée du monde du cirque et des baladins, prompt à saisir le tragique qui se dissimule derrière le comique de façade.

**LA MÉLANCOLIE** qui se dégage de la musique de Rota n'est jamais affectée, elle découle de ces sentiments cachés, de cette impuissance à saisir toute la réalité de l'existence, existence encore déformée par le prisme de la caméra. Il est intéressant de remarquer la dimension opératique de nombre des films auxquels Rota a collaboré, que ce soit *Le Parrain*, *Le Guépard* ou *La Strada*. Les personnages appartiennent tous soit au théâtre populaire, soit à la tragédie universelle, tous voient leur propos amplifié par les cantilènes si reconnaissables du compositeur : la force de cette musique réside en effet non en une quelconque économie des moyens (cette épreuve des formes qu'un Bernard Herrmann a su saisir avec une acuité unique), mais bien en une débauche de moyens orchestraux et de contrepoint subtil. Et le procédé conserve toute son efficacité lorsque, dé-



gagée de son support filmique, la musique se présente seule à l'auditeur.

**CONTRADICTIONS.** Rota reste de nos jours un compositeur redoutable à saisir, tant les contradictions esthétiques abondent dans son œuvre : ses pièces de musique pure peuvent surprendre, de par leur apparente austérité, tandis que ses musiques cinématographiques renvoient inmanquablement à d'innombrables références du passé : Verdi, ombre tutélaire, Leoncavallo et Mascagni, chantres du vérisme, Respighi, maître du spectaculaire. Rota appartient à cette lignée et de toute évidence, n'a cessé de s'y référer à sa manière, ajoutant peu à peu les éléments de la musique populaire de son temps, depuis le jazz jusqu'aux techniques les plus modernes, sans jamais renoncer à cette générosité de ton qui rend son style reconnaissable entre tous.

**LE GUÉPARD** reste parmi les plus grandes réussites de Visconti, et un coup de maître de la part de Nino Rota, qui, à l'époque de la réalisation du film, avait déjà atteint un niveau appréciable de notoriété. Film fleuve, plans-séquences frappés du sceau de l'éternité, *Le Guépard* dépasse le cadre des normes ordinaires et cette démesure imprègne la bande-son : de ce fait, Visconti ne pouvait qu'exhumer pour les besoins de sa scène de bal une valse inédite de Giuseppe Verdi dont il avait acquis le manuscrit. Chaque détail comptant, depuis la lumière de la Sicile, personnage à part entière, jusqu'aux détails invisibles (le contenu authentique des sacs des dames), la partition de Verdi est en quelque sorte un élément parmi d'autres donnant ce sentiment de perfection. À charge pour Nino Rota d'orchestrer le tout et d'ajouter les numéros composant la suite de danses complète du bal.

VINCENT HAEGELE

**SYNOPSIS.** Palme d'Or au Festival de Cannes, en 1963, *Le Guépard* s'inspire du roman éponyme (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. L'histoire se passe en Sicile. Après le débarquement, en mai 1860, du Général Garibaldi, père de l'unification italienne, Don Fabrizio Salina assiste avec mélancolie à la fin de l'aristocratie. Ces « guépards » comprennent que la fin de leur supériorité est désormais proche. En revanche, les grands propriétaires terriens profitent de la nouvelle situation. D'ancienne noblesse, Don Fabrizio est toutefois rassuré par son neveu Tancredi, qui, bien que combattant dans les colonnes garibaldiennes, cherche à faire tourner les événements à son avantage. Lorsque, comme chaque année, le prince Salina se rend, avec toute sa famille, dans sa résidence d'été de Donnafugata, il trouve comme nouveau maire du village Calogero Sedara, un bourgeois d'extraction modeste, fruste et peu instruit, qui s'est enrichi et a fait carrière en politique. Tancredi, qui avait au début montré un certain intérêt pour Concetta, la fille aînée du prince, tombe amoureux d'Angelica, la fille de Don Calogero, qu'il épousera finalement, séduit par sa beauté mais aussi par son patrimoine considérable. L'union entre la nouvelle bourgeoisie et l'aristocratie déclinante est un changement désormais incontestable. Don Fabrizio en aura la confirmation au cours d'un bal grandiose à la fin duquel il commencera à méditer sur la signification des événements nouveaux et à faire le douloureux bilan de sa vie.





## Marco Angius, *direction*

---

Marco Angius est Directeur musical et artistique de l'Orchestre de Padoue et de Vénétie, Premier chef invité pour le répertoire moderne et contemporain au Théâtre Communal de Bologne et coordinateur artistique de l'Ensemble de Chambre moderne et contemporain de La Scala de Milan. Assistant d'Antonio Pappano pour le *Guillaume Tell* de Rossini (EMI, 2011), il est aussi fondateur de l'Ensemble Algoritmo, avec lequel il obtient le Prix Disco Amadeus pour *Mixtim* d'Ivan Fedele. Il a notamment enregistré des œuvres de Salvatore Sciarrino, les compositions pour violon et orchestre d'Ivan Fedele et *Imaginary Landscape* de John Cage. Il est l'auteur de nombreux écrits sur la musique contemporaine traduits en plusieurs langues. [www.marcoangius.it](http://www.marcoangius.it)



## Alexandra Soumm, *violon*

---

Née à Moscou en 1989, Alexandra Soumm étudie le violon à Vienne avec Boris Kuschnir. Après avoir remporté le Concours de l'Eurovision (Lucerne, 2004), elle est nommée New Generation Artist (BBC Radio 3, 2010), puis lauréate des Music Masters de Londres (2012). Elle a joué avec les orchestres de Londres, Berlin, Francfort, Detroit, Los Angeles, Tokyo... sous la baguette de chefs tels que Neeme Järvi, Herbert Blomstedt, Rafaël Frühbeck de Burgos, Yoel Levi, Vladimir Spivakov, Lionel Bringuier, Gilbert Varga, Osmo Vänska, Marin Alsop... Pour Claves, elle a enregistré les *Concertos n°s 1* de Bruch et Paganini, et les *Sonates pour violon et piano* de Grieg (avec David Kadouch). Elle a été nommée marraine d'El Sistema France en 2013. [www.alexandrasoumm.com](http://www.alexandrasoumm.com)



## Orchestre National de Metz

---

Appelé Orchestre National de Lorraine jusqu'en septembre 2018, l'ONM est soutenu financièrement par la Ville de Metz, la Région Grand Est et le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC régionale). Reconnu comme l'un des ambassadeurs majeurs de sa région, il se fait applaudir en France et à l'étranger (Europe, États-Unis, Corée du Sud...). C'est en 2002, avec la nomination de Jacques Mercier comme Directeur musical, que l'Orchestre National de Metz se voit décerner le label « national ». Il se produit à l'Arsenal de Metz, prend part aux productions de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole et ouvre au public les portes de la Maison de l'Orchestre, son lieu d'attache. Sa discographie s'oriente principalement vers l'enregistrement de compositeurs français méconnus.

[www.citemusicale-metz.fr](http://www.citemusicale-metz.fr)

# À écouter

## BERLIOZ, LE CARNAVAL ROMAIN

- Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, dir. Mariss Jansons (EMI)
- Orchestre Symphonique de Montréal, dir. Charles Dutoit (DECCA)
- Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Lorin Maazel (DGG)

## VIVALDI / RICHTER, LES QUATRE SAISONS

- Daniel Hope, Orchestre de Chambre du Konzerthaus de Berlin, dir. André De Ridder (DGG)

## RESPIGHI, LES FONTAINES DE ROME

- Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Herbert von Karajan (DGG)
- Orchestre Symphonique de São Paulo, dir. John Neschling (BIS)
- Orchestre Philharmonique de New York, dir. Giuseppe Sinopoli (DGG)

## ROTA, LE GUÉPARD

- Orchestre Philharmonique de La Scala de Milan, dir. Riccardo Muti (SONY)
- Orchestre de Grenade, dir. Josep Pons (HARMONIA MUNDI)

