

JUSQU'AU 8 AOÛT 2017 SALON-DE-PROVENCE 25° ÉDITION LES MEILLEURS SOLISTES AU MONDE SONT TOUS À SALON

SALON (MUSIQUE À L'EMPÉRI) FONDÉ PAR ERIC LE SAGE, PAUL MEYER, EMMANUEL PAHUD

15. SEONG-JIN CHO, PIANO

BALLADES SUSPENDUES

Dès les premières notes de la première Ballade, Cho déconstruit la mesure et nous tient en suspens. Précision et clarté des tumultes, jeux de caresses liquides, alternance de questions et réponses roucoulées... Cho joue ces quatre morceaux au-delà du rubato, étirant à peine le temps, de l'intérieur, avec de longues respirations qui allongent le rythme. Son interprétation dévoile un Chopin antithétique du cliché précieux, un Chopin contestataire par son outrance d'élégance même, avec une grâce qui dérange les équilibres acquis. Jamais sentimental, et pourtant poignant parfois, Cho nous emporte sur sa barque au gré des ondes musicales dans une sorte d'ivresse et de vertige bienheureux.

_Resmusica

SAMEDI 5 AOÛT 2017, 21H COUR RENAISSANCE - CHÂTEAU DE L'EMPÉRI

DIRECTEURS ARTISTIQUES

ERIC LE SAGE PAUL MEYER EMMANUEL PAHUD PARTENAIRES INSTITUTIONNELS













MÉDIAS MÉCÈNE





PARTENAIRES













MARIUS FABRE

BILLETTERIE ET RENSEIGNEMENTS

FESTIVAL-SALON.FR
THÉÂTRE ARMAND 04 90 56 00 82
THEATRE@SALON-DE-PROVENCE.ORG

PROGRAMME

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 8 op 13 en ut mineur op 13 «Pathétique» Grave allegro di molto e con brio 9:20 min Adagio cantabile 5:20 min Rondo allegro 4:30 min

Sonate pour piano n° 30 en mi majeur op. 109 <u>16 min.</u> Prestissimo Vivace ma non troppo_{_} Andante molto cantabile ed espressivo

Claude Debussy (1862-1918)

La Plus que Lente 4:21 min L'Isle Joyeuse 5:30 min

pause 20 min

Frédéric Chopin (1810-1849)

Les quatre Ballades 35 min. Ballade N°1 Op. 52 Ballade N°2 Op.23 Ballade N°3 Op. 38 Ballade N°4 Op. 47

PRÉSENTATION

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 8 op 13 en ut mineur op 13 «Pathétique»

La Sonate en ut mineur, op. 13, de Beethoven a été publiée en 1799, avec, sur la page de titre l'annonce d'une «Grande sonate pathétique». Il est peu probable que ce titre provienne de Beethoven (sa partition autographe ne nous est pas parvenue), mais il se peut tout au moins qu'il l'ait approuvé. C'est la première de ses sonates pour piano qui commence par une introduction lente. Le sombre Grave, avec son discours musical ponctué de façon dramatique d'accords vigoureux et lancinants, est entièrement construit autour de la montée et de la descente de sa phrase initiale.

La notion consistant à ramener le matériel du Grave à son tempo lent d'origine en plusieurs points cruciaux de l'Allegro était nouvelle dans le style de Beethoven et annonce l'utilisation intégrée de façon similaire d'une introduction lente dans la Sonate «Les Adieux», op. 81a, et dans certains des derniers quatuors à cordes. Mais la «Pathétique» unifie les éléments contrastés de sa trame à un point inhabituel et le début du développement central du mouvement présente la phrase initiale de l'introduction transformée dans le rythme et le tempo de l'Allegro.

L'Allegro commence par un thème staccato qui monte en spirale, sur une sonorité de roulement de timbales dans les profondeurs de la basse. Afin de maintenir la tension au cours de son second thème contrasté, Beethoven le donne non dans le mode majeur, comme l'aurait voulu la norme, mais dans le mode mineur ; et l'arrivée différée du majeur coïncide avec celle d'une figuration agitée «balançante», qui loin de soulager l'atmosphère turbulente de la musique, ne sert qu'à la renforcer. Avec le développement

et sa reprise abrégée de l'introduction lente, Beethoven revient au mode mineur pour ne plus s'en départir. L'agitation continue de la musique n'est interrompue que par l'apparition finale de l'introduction, maintenant dépouillée de son accord initial assuré, et qui ressemble à un écho épuisé de ce qu'elle a été.

Le mouvement lent constitue un intermède serein dans la tonalité de la bémol majeur. La sonorité de ses premières mesures, avec leur large mélodie déployée au-dessus d'une voix intérieure qui se balance doucement, a suscité l'admiration de compositeurs ultérieurs.

La tonalité du mouvement lent exerce une influence sur le rondo final, dont le long épisode central, presque comparable à des variations miniatures, est écrit en la bémol majeur. On trouve des esquisses du finale dans les idées que Beethoven nourrissait pour ses *trios à cordes, op. 9*, et comme ces esquisses préliminaires sont clairement conçues en pensant au violon, il est possible que le thème du rondo de la sonate ait été destiné à l'origine au dernier de ces trios, également en ut mineur. Comme c'est si souvent le cas chez Beethoven, ces idées initiales le montrent en train d'essayer de trouver une manière dramatique appropriée pour mener le morceau à sa conclusion. Dans les esquisses comme dans la sonate elle-même, il parvient à cette conclusion au moyen d'un léger fragment du thème du rondo, suivi d'une cadence finale péremptoire.

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

Beethoven avait cinquante ans. Bien que totalement sourd, le compositeur vieillissant était encore en pleine possession de ses forces créatrices. Au printemps 1822, il retourna pour la dernière fois de sa carrière à la sonate pour piano, son genre musical favori. Entre 1820 et 1822 Beethoven délaissa à plusieurs reprises son travail sur la messe pour écrire une trilogie de sonates pour piano, qui devait être l'une des réalisations les plus accomplies de sa dernière manière stylistique.

La composition de la **Sonate en mi majeur op. 109** a en fait été commencée avant que Beethoven n'ait engagé des pourparlers avec Adolph Martin Schlesinger, l'un de ses éditeurs. Ce fut probablement à la demande d'un autre éditeur, Friedrich Starke, qu'il avait écrit en avril 1820 «la nouvelle petite pièce», sorte de bagatelle devenue par la suite le premier mouvement Vivace ma non troppo de cette sonate. Il semble qu'à l'origine Beethoven ait envisagé une nouvelle sonate en deux mouvements (à l'instar de la *Sonate op. 90*, écrite quelques années plus tôt), avec un premier mouvement conçu séparément. Mais, finalement, il lia les trois mouvements en créant un réseau de relations motiviques et thématiques.

Le premier mouvement de la Sonate op. 109 reflète l'intérêt que portait Beethoven aux structures faites de «parenthèses», enclavant des passages musicaux entre des sections contrastantes. Le matériau du Vivace ma non troppo initial est déjà interrompu au bout de huit mesures, au seuil d'une cadence sur la dominante de mi majeur.

Cette cadence n'est pourtant pas réalisée, mais contournée dans le passage Adagio espressivo, aux allures de fantaisie, dont les arpèges élaborés contrastent de manière frappante avec le matériau du Vivace, présentant une forte unité de rythme et de texture. Le moment où la musique arrive résolument à la demi-cadence est destiné à coïncider avec la reprise de la partie Vivace, dans un registre sensiblement identique à sa première apparition. Toute la section Adagio est, par conséquent, placée juste à l'endroit de la cadence rompue ; la structure de «parenthèse» qui en résulte produit l'effet d'une suspension du temps, ou, si l'on veut, de deux tempos différents imbriqués l'un dans l'autre.

Le caractère audacieux et imprévisible de cette musique est encore renforcé par le refus de toute réexposition littérale dans les parties ultérieures de ce mouvement. C'est seulement dans la coda que l'on retrouve réunis certains aspects du Vivace et de l'Adagio, tandis que Beethoven prépare simultanément l'attaque surprenante du Prestissimo suivant, en mi mineur. Ce mouvement à 6/8 suggère un scherzo tout en revêtant une structure de forme sonate et en renonçant au trio. Son dynamisme pressant se relâche vers la fin du bref développement contrapuntique avant que—dans un passage très doux, joué sul una corda—toute avance soit presque stoppée, sans toutefois que le tempo réel ne ralentisse.

Le thème du cycle de variations constituant le finale de la *Sonate op. 109* ressemble à une sarabande, danse baroque d'allure noble et solennelle dont le rythme ternaire fait accentuer le deuxième temps de chaque mesure. Le caractère pensif et réfléchi de ce thème tient en partie à l'insistance sur la note tonique de mi, laquelle est atteinte d'abord en partant de la tierce supérieure et, par la suite, d'intervalles plus expressifs et plus éloignés. L'indication ajoutée par Beethoven : Gesangvoll, mit innigster Empfindung (l'équivalent, en plus fort, de l'italien molto cantabile ed espressivo) souligne encore le lyrisme sublime caractérisant toute cette pièce qui atteint son apogée dans l'extraordinaire sixième variation, ainsi que dans le da capo final du thème original.

Après les cinq premières variations et leurs contrastes frappants, la variation n°6 semble, à première vue, fermer le cercle, avec le retour de la sarabande dans la tonalité du début. Beethoven explore alors le thème de l'intérieur. La pédale de si, dominante du thème, est longuement prolongée : rapidement élaborée sous forme d'un trille lent, elle s'amplifie ensuite—après quelques subdivisions rythmiques—pour devenir une pulsation non mesurée de trilles rapides, exécutés aux deux mains. Par un processus d'accélération rythmique et d'expansion des registres, le thème lent du cantabile explose quasiment de l'intérieur. Une sorte de décomposition «radioactive» produit un enchaînement merveilleusement élaboré de textures sonores chatoyantes et frémissantes.

Après cet apogée, un long diminuendo aboutit finalement à la reprise légèrement modifiée du thème, lequel paraît maintenant totalement transfiguré.

Les variations constituant le finale de la Sonate op. 109 englobent deux cycles de variations : les cinq premières sont axées sur le thème original et se limitent à développer une grande variété de contextes expressifs ; en revanche, la variation n°6 inaugure une nouvelle série de transformations, comprimées en un seul processus continu et guidées par la logique implacable de leur développement rythmique. Dans la variation finale, une volonté opiniâtre de triompher de l'inévitable fugacité du temps et du son semble remplir ce thème au tempo lent d'une densité de matériau sans précédent.

Deux des variations de l'op. 109 de Beethoven dévoilent une relation à certaines des variations «Goldberg» de Bach. La quatrième est associée de par son motif à la troisième du recueil de Bach tandis que l'«Alla breve» fugué de la cinquième révèle une similarité rythmique avec la Variation 22 des «Goldberg».

Claude Debussy (1862-1918) La Plus que Lente

La *Plus que lente, L. 121*, est une œuvre pour piano seul composée par Claude Debussy. Cette œuvre est parue peu après la publication de son premier livre de Préludes. Elle a été composée en 1910, puis orchestrée par Debussy lui-même pour orchestre à cordes, deux ans plus tard.

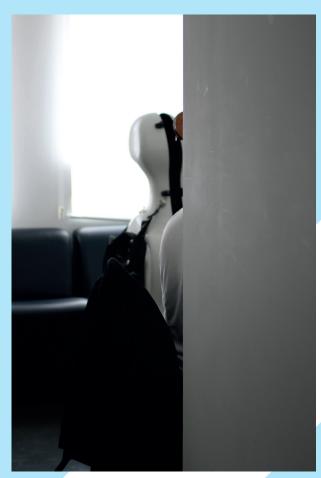
La Plus que lente est une valse qui, malgré son titre très suggestif au niveau du tempo, ne se veut pas être d'une lenteur extrême. L'indicateur de tempo molto rubato con morbidezza (très libre, avec douceur) vient nuancer cette lenteur évoquée dans le titre. Debussy faisait plutôt référence au genre de la valse lente (aussi appelé valse anglaise), un type de valse apparu au début du XIX^e siècle.

Si l'indication de tempo—Lent n'avait pas suffit à dire l'intention parodique de La plus que lente, Debussy ne laissa pas de la confirmer en déclarant l'avoir écrite «pour les innombrables five o'clock où se rencontrent les belles écouteuses». Mais même ainsi, on ne peut entendre son thème principal en sol bémol majeur timidement syncopé, ses suspensions harmoniques, sa récrimination appassionato en octaves à la main droite, voire sa continuité apparemment sans but et sa conclusion qui traîne en longueur, sans déceler, ni partager, une tendresse pour l'objet de son ironie.

Claude Debussy L'Isle Joyeuse

Expliquer la musique d'un compositeur par le biais de sa vie peut être dangereux. Dans le cas de L'isle joyeuse, par exemple, on a souvent supposé que l'«île joyeuse» du titre du morceau était Jersey où Debussy s'était enfui avec Emma Bardac en juillet 1904, après avoir expédié sa femme chez ses parents en Normandie. En fait, L'isle joyeuse semble avoir été achevée, sous une forme ou une autre, dès le mois de juin 1903, où il joua ce morceau à Viñes, qui devait en donner la création en février 1905. Tout ce que l'on sait du lien de cette pièce avec Jersey, c'est que Debussy l'y copia pour son éditeur au début du mois d'août 1904.

L'autre influence extérieure souvent citée à propos de cette pièce est le tableau de Watteau L'embarquement pour Cythère. Une lettre de Debussy publiée seulement en 2003 montre que c'est vrai jusqu'à un certain point. Un organiste lui avait écrit pour lui demander conseil sur la





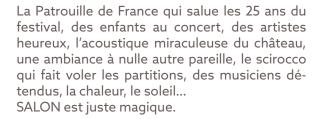












Photos: Aurélien Gaillard









manière de jouer sa musique. Fidèle à lui même, il refusa d'accorder la moindre indication mais suggéra dans la foulée et non sans un soupçon d'ironie que le titre contenait peut-être un indice ; Debussy poursuivit: «C'est un peu aussi L'embarquement pour Cythère avec moins de mélancolie que dans Watteau : on y rencontre des masques de la comédie italienne, des jeunes femmes chantant et dansant; tout se terminant dans la gloire du soleil couchant.» Sans être nécessairement utile pour apprécier cette pièce, la prise de conscience par Debussy de la mélancolie du tableau mérite d'être saluée : comme l'a souligné Edward Lucie-Smith, le titre «Départ de l'île de Cythère» serait plus correct et « les trois couples d'amoureux ... représentent en fait différents aspects du même couple et les mêmes relations ... le troisième couple, qui s'en va, regarde derrière lui avec regret. Néanmoins, il faut admettre que l'ambiguïté souriante qui a donné lieu à une présentation déformée de son sujet fait en grande partie le charme du tableau ...»

Il y a assurément une certaine ambiguïté dans le trille initial et la cadence, basés sur la gamme par tons qui avait servi aux moments les plus sombres dans Pelléas et Mélisande. Ils reviennent deux fois, la seconde à la dernière page où ils sont absorbés dans un air de valse passionné. L'extraordinaire énergie de cette œuvre s'exprime du début à la fin en rythmes pointés, en cascades de triolets, en effets de trompette, et dans un geste final lisztien qui couvre la totalité du clavier. Sans regret.

Frédéric Chopin (1810-1849) Les quatre Ballades

Chopin est une personnalité éminemment romanesque. Un exilé franco-polonais qui vécut loin du martyre de son pays natal. Un homme dont la vie amoureuse se drape d'un mystère pimenté attirant les créateurs de fictions à l'eau de rose. Un révolutionnaire qui tenait pourtant aux conventions. Un réaliste qui était, de son propre aveu, un rêveur dans «d'étranges espaces». Chopin méprisait le désordre. Il pensait que le meilleur survenait quand la première inspiration n'était pas gâchée par une réflexion ultérieure. Plus romantique que quiconque, Chopin forgea un concept spiritualisé de sa Pologne natale, écrivant son histoire tragique et troublée avec une élégance, une passion, un charme et une force qui firent des synonymes de son pays et de son nom. Aucun autre compositeur ne se consacra avec autant d'ardeur à un seul instrument, soulignant que le piano était la terre ferme sur lequel il se tenait le plus droit. Chopin n'était pas un touche-à-tout, mais le maître d'un art unique.

Considérées à juste titre comme «la plus belle et la plus originale de toutes ses créations», les quatre Ballades de Chopin sont les fruits de sa maturité. Composées respectivement en 1831–5, 1835–9, 1840–41 et 1842, elles ponctuent la décennie allant de ses premières années d'émigré affairé aux étés mordorés et pourtant rembrunis qu'il passa à Nohant en compagnie de George Sand, sa maîtresse. Les quatre œuvres ont en commun l'emploi de mesures binaires composées et le contraste audacieux des premier et second thèmes. Pourtant, contrairement aux 24 Préludes

pour ne citer qu'eux, elles ont été créées séparément, elles n'ont pas été réunies sous un seul numéro d'opus, ni ne sont gouvernées par aucune unité d'ensemble. En retenant ce titre, Chopin s'autorisait à se libérer de la retenue classique; s'il faisait parfois référence au rondo, à la sonate ou au thème et variation, il pouvait résoudre les considérations académiques les plus rigides par un élan poétique d'une turbulence et d'une liberté audacieuses. Peu de compositions dévoilent une imagination d'un romantisme aussi fort mêlé à une autodiscipline aussi suprême. Il faut noter que Chopin créa un genre nouveau pour une forme d'expression tout aussi nouvelle.

Selon Schumann, au moins deux des Ballades (les n°s 2 et 3) puisent leur inspiration dans la poésie nationaliste du compatriote de Chopin, Adam Mickiewicz. Il ne faudrait pourtant pas se fier à la supposition de Schumann selon laquelle les ballades suivraient un programme. S'il était patriotique, Chopin n'était certainement pas un propagandiste; à cet égard, le rapport entre la Troisième Ballade, par exemple, et «Undine» de Mickiewicz relève plus du général que du spécifique. Le génie de Chopin pouvait s'enflammer sans pour autant être contenu par des sources aussi précises.

Les limites de tels parallèles littéraires apparaissent d'emblée avec le début de la Première Ballade. Si l'arche musicale initiale semblait remarquable lorsqu'elle fut écrite, elle ne l'est pas moins encore de nos jours. La rapide perte de confiance ressentie après une introduction aussi resplendissante et la transformation des premier et second thèmes retenus en des éclats déclamatoires et des chants passionnés ne sauraient se réduire à un équivalent verbal, aussi subtil et distingué puisse-t-il être. Les cadences qui concluent chaque phrase du premier thème demeurent sans résolution. Le second thème en mi bémol majeur requiert une longue élaboration agitée pour résoudre un tel malaise. Pourtant, la musique demeure pensive et nostalgique. Seule une modulation ultérieure et triomphante en la majeur permet d'effacer les doutes et les questions. Des octaves enflammées conduisent à une variation aux allures de valse capricieuse, malicieusement épicée et syncopée, avant qu'un mouvement descendant soudain ne rappelle les principaux thèmes. L'intensité culmine dans la coda introduite Il più forte possible notée Presto con fuoco. Des figurations ricochent et conduisent à des gammes bouillonnantes pleines de drame, à des interjections ressemblant à des récitatifs, et pour finir à un plongeon renforcé par des notes de grâce et un mélange de mouvements contraires et d'octaves à l'unisson.

La Seconde Ballade dévoile une opposition violente des premier et second thèmes que Schumann, ce grand maître des contrastes vivides et dédicataire de l'œuvre, n'aurait guère pu surpasser. Le rythme initial de crochenoire établit le temps de base de la mesure binaire composée. Pourtant le progrès trompeusement placide de la musique est animé par des syncopes et plusieurs tournures surprenantes, un exemple remarquable de simplicité dénuée de monotonie. La tornade qui suit (suffisamment soudaine pour encourager tous les adeptes de musique à programme) s'évanouit, et une série de gammes à la main gauche calme progressivement la furie de cette bourrasque hivernale. Le thème principal revient. Après un large développement et un passage d'une grande au-

dace improvisée, la violence du second thème se déchaîne de nouveau. Des tremolandi et des trilles insistants annoncent une coda dont la force percussive laisse préfigurer le XXe siècle et le brio caustique de Prokofiev. Chopin, pourtant, réserve son coup de maître pour les dernières mesures où le thème initial réapparaît en la mineur, plaintif et résigné, son optimisme originel et rétrospectivement naïf vaincu.

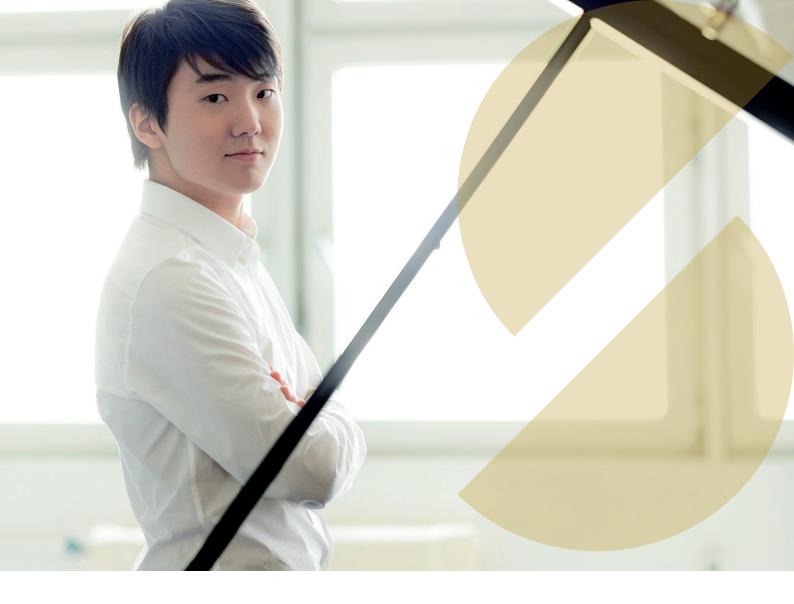
Après un tel désenchantement, la Troisième Ballade semble étonnamment légère. Elaboré sur deux motifs principaux énoncés dans les premières mesures, le style sans contraintes apparentes de Chopin dissimule à peine une cohérence, un équilibre et une symétrie remarquables. Exécutée pour la première fois devant un parterre plein de rubans dorés, de gaze doucement bleutée et de rangées de perles tremblantes, elle fit preuve d'un charme musical qui ne pouvait que lui assurer son succès. D'autres, d'une tenue peut-être moins somptueuse, noteront que si Chopin fait montre de qualités contrapuntiques considérables dans la section de développement, il ne les pavoise pas pour autant. Avec Chopin, l'art cache l'art. La manière dont il parvient à des nuances aussi subtiles et fines, à des sentiments introspectifs, se dissimule discrètement au regard de tous. Même un brusque changement central vers do dièse mineur ne peut colorer le rayonnement lumineux de la musique car, à travers une série de modulations audacieuses, le thème initial émerge pour finir triomphant, établi fermement dans la tonalité principale et avec une cascade finale d'idées usitées auparavant pour suggérer des applaudissements tumultueux.

La Quatrième Ballade représente l'apogée de l'art de Chopin. Lancinant, suggestif, le début a été décrit par le critique Joan Chissell comme apportant un émerveillement comparable à celui qu'éprouverait un aveugle s'il pouvait voir et découvrir pour la première fois la beauté du monde. Le thème principal hautement slave est étroitement apparenté à la première des Trois Nouvelles Études (1839) de Chopin, la seconde des Études opus 25 et servit certainement d'inspiration à Liszt pour La Leggierezza (1848, ces quatre œuvres étant dans la même tonalité, fa mineur). Il revient à deux reprises, orné. L'apparition du second thème en si bémol majeur, ou la reprise du début en la bémol majeur ne parviennent jamais à perturber l'élan généré par la musique. Une cadence diaphane et un traitement en canon du premier thème témoignent avec éloquence de la vénération croissante que Chopin portait à Bach. La préparation et les accords pianissimo annonçant une coda d'une complexité des plus brûlantes sont tout autant remarquables. Ils rappellent cette capacité à exploiter simultanément les vastes pages épiques et les confidences les plus intimes, lancinantes et distinctives.

SEONG-JIN CHO

Le pianiste coréen Seong-Jin Cho est révélé sur la scène internationale lorsqu'il remporte en 2015 le très prestigieux Concours Chopin de Varsovie. Enfant prodige, il fait ses premières gammes à Séoul à peine âgé de six ans et donne son premier récital cinq ans plus tard. Tout comme Chopin, le jeune virtuose choisi de s'établir à Paris où il étudie au Conservatoire dans la classe de Michel Beroff. A dix sept ans, il est finaliste du Concours Tchaïkovsky de Moscou. Son jeu profondément empreint de poésie, à la fois sobre, tendre et expressif, sa maîtrise technique époustouflante mais jamais démonstrative, son sens magistral et naturel de l'équilibre font déjà de lui « un grand » ; il est invité comme soliste par des orchestres dont le Royal Concertgebouw Orchestra, le Mariinsky de Saint Petersbourg, le Münchner Philharmoniker, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin, l'Orchestre de Paris, la NHK de Tokyo, la Santa Cecilia de Rome, dirigés par des chefs tels Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Marek Janowski, Mikhail Pletnev, Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy, Esa-Pekka Salonen et Youri Temirkanov. En 2017, Seong-Jin Cho fera ses débuts en récital à la Philharmonie de St Peterbourg, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Carnegie Hall de New-York, au Suntory Hall de Tokyo, ou encore au Klavier Festival Ruhr. Son premier disque regroupant le Premier Concerto et les Ballades de Chopin, produit par le Concours Chopin et distribué par Deutsche Grammophon, se vend à 150000 exemplaires dans le monde.

SEONGJIN-CHO.COM



PROCHAINS CONCERTS

DIMANCHE 6 AOÛT 21h CHÂTEAU DE L'EMPÉRI 16. JAZZ, CLASSIQUE ET TANGO

Fauré, Piazzolla, Puts, Conesson, Paul Lay

Isabel Sörling chant
Pierre Fouchenneret violon
Alexandre Pascal violon
Daishin Kashimoto violon
Lise Berthaud alto
Zvi Plesser violoncelle
Olivier Thiery, Simon Tailleu contrebasse
Emmanuel Pahud flûte
Paul Meyer clarinette
François Meyer hautbois
Ria Ideta marimba
Éric Le Sage, Henry Kramer, Paul Lay piano

LUNDI 7 AOÛT 12h ABBAYE DE SAINTE CROIX 17. BRAHMS À L'ABBAYE

Lise Berthaud alto **Éric Le Sage** piano

LUNDI 7 AOÛT 18h EGLISE SAINT MICHEL 18. QUATUOR AROD Haydn & Bartók

Jordan Victoria violon Alexandre Vu violon Corentin Apparailly alto Samy Rachid violoncelle LUNDI 7 AOÛT 21h CHÂTEAU DE L'EMPÉRI 19. SCHUBERT ROSAMONDE Chostakovitch, Brahms, Schubert

Seong-Jin Cho piano
Daishin Kashimoto violon
Lise Berthaud alto
Claudio Bohórquez violoncelle
Quatuor Arod: Jordan Victoria violon
Alexandre Vu violon
Corentin Apparailly alto
Samy Rachid violoncelle

MARDI 8 AOÛT 12h ABBAYE DE SAINTE CROIX 20. SUITES À L'ABBAYE, SUITE Partitas de J.S. Bach

Alexandre Pascal violon Avec Aurélien Pascal qui vient en frère

MARDI 8 AOÛT 21h CHÂTEAU DE L'EMPÉRI 21. FINALES FANTAISIES Bloch, Franck, Borne, Piazzolla, Dvořák

Paul Meyer clarinette
Emmanuel Pahud flûte
Élodie Soulard accordéon
Éric Le Sage piano Maja Avramovic violon
Lise Berthaud alto
Claudio Bohórquez violoncelle
Quatuor Arod: Jordan Victoria violon
Alexandre Vu violon Corentin Apparailly
alto Samy Rachid violoncelle
Olivier Thiery contrebasse

LES SCÈNES INTÉRIEURES

LA PROGRAMMATION DE SALON AU THÉÂTRE ARMAND HORS ÉTÉ

SAMEDI 28 OCTOBRE 2017 20h30 THÉÂTRE ARMAND LA PETITE CHRONIQUE D'ANNA MAGDALENA BACH

Leonardo García Alarcón clavecin Margaux Blanchard viole de gambe

JEUDI 29 MARS 2018 20H30 THÉÂTRE ARMAND ERIC LE SAGE ET LE QUATUOR MODIGLIANI WAR QUINTETS 1918

précédé de la présentation du programme du festival 2018

MARDI 15 MAI 2018 - 20H30 THÉÂTRE ARMAND MARC BENHAM «FATS FOOD» AUTOUR DE FATS WALLER

EN VENTE SUR

FESTIVAL-SALON.FR







#salon #festival_salon