

# SALON

FESTIVAL INTERNATIONAL  
DE MUSIQUE DE CHAMBRE DE

# PROVENCE

INTERNATIONAL  
CHAMBER MUSIC FESTIVAL

**JUSQU'AU 8 AOÛT 2017**

**SALON-DE-PROVENCE**

**25<sup>e</sup> ÉDITION**

LES MEILLEURS SOLISTES AU MONDE SONT À SALON

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

## 19. SCHUBERT ROSAMONDE



**LUNDI 7 AOÛT 2017, 21H**  
**COUR RENAISSANCE - CHÂTEAU DE L'EMPÉRI**

### DIRECTEURS ARTISTIQUES

ERIC LE SAGE  
PAUL MEYER  
EMMANUEL PAHUD

### PARTENAIRES INSTITUTIONNELS



### MÉDIAS



### MÉCÈNE



### PARTENAIRES



### BILLETTERIE ET RENSEIGNEMENTS

**FESTIVAL-SALON.FR**

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

LA SPEDIDAM est une société de perception et de distribution qui gère les droits des artistes interprètes en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.

# PROGRAMME

**Franz Schubert** (1797-1828)

*Quatuor à cordes n°13 «Rosamonde»* (1824)

*Allegro ma non troppo* 12'43 - *Andante* 6'42

*Menuetto : Allegretto* 6'56 - *Allegro moderato* 6'48

## Quatuor Arod

**Jordan Victoria** violon

**Alexandre Vu** violon

**Corentin Apparailly** alto

**Samy Rachid** violoncelle

**Dimitri Chostakovitch** (1906-1975)

*Trio n°2 opus 67* (1944)

*Andante ; Moderato* 8' - *Allegro con brio* 3' - *Largo* 5'

*Allegretto* 10'

**Daishin Kashimoto** violon

**Claudio Bohórquez** violoncelle

**Seong-Jin Cho** piano

pause 20 min.

**Johannes Brahms** (1833-1897)

*Quintette n°2 opus 111* (1890)

*Allegro ma non troppo* 12' - *Adagio* 7'

*Un poco allegretto* 5'10 - *Vivace ma no troppo* 4'40

**Lise Berthaud** alto

## Quatuor Arod

**Jordan Victoria** violon

**Alexandre Vu** violon

**Corentin Apparailly** alto

**Samy Rachid** violoncelle

# PRÉSENTATION

**Franz Schubert** *Quatuor à cordes n°13 «Rosamonde»*

Composé en 1824 dans une période de difficultés et de dépression importante, le quatuor porte la trace d'un Schubert qui vient d'apprendre qu'il est malade et que ses jours sont comptés. Il ne sait ni quand ni comment il mourra, mais il est conscient dès 1823 qu'il ne fera pas de vieux os. Pourtant, à entendre les témoignages de ses amis et ses propres considérations sur son art, il ne baisse pas les bras. Il continuera à composer, à s'exprimer. Il compte même, dans un souci de perfection, reprendre des cours de contrepoint à Vienne

Son attitude vis à vis du quatuor à cordes est un peu étrange. Il décide de reprendre le genre pour se frayer un chemin nouveau dans l'art de la symphonie. Il faut signaler que 1824 est la date de la neuvième de Beethoven et que l'ombre du maître de Bonn (installé à Vienne depuis longtemps !) plane sur tous les musiciens de la ville. Schubert est sans doute conscient de son talent, mais est trop modeste et trop jeune pour se présenter devant le maître tant vénéré. Si la technique d'écriture d'un quatuor à cordes semble redoutable à tous les musiciens, elle oblige le compositeur à perfectionner son sens de la forme sonate dans la nudité des quatre archets. Et on

peut affirmer que ce treizième quatuor est une réussite formidable que Schubert renouvellera avec les deux suivants, les deux derniers.

Dès les premières notes, c'est tout Schubert qui nous apparaît dans sa tragédie. Un motif répété aux basses, comme la scansion d'un fatum inéluctable proche de celui qu'on trouve dans le lied « der Zwerg » (le Nain), supporte un motif cyclique en arpèges du second violon. Ce procédé est souvent présent chez Schubert. C'est celui du rouet de Marguerite, c'est aussi celui du joueur de vielle du dernier lied du « Voyage d'hiver » de 1828. Motif circulaire et obsessionnel, il est lié à l'errance et à la mort. Enfin, dans cette ambiance grave, une mélodie fait chanter le premier violon. La tonalité de la mineur, affirmée dès les premières notes, accentue la tragédie. Le chant est poignant et pourrait, lui aussi, découler directement d'un lied. Ce n'est pas le cas, mais il est bon d'insister sur le caractère chanté de la musique de Schubert. N'oublions pas que sur les quelques 1000 œuvres qu'il nous a laissées, pas moins de 600 sont des mélodies chantées. C'est dire l'importance du chant chez cet homme qui trouve dans l'alliance de la poésie et de la musique l'expression de ses sentiments les plus forts. Pas étonnant non plus qu'il réutilise régulièrement les thèmes de ses lieder dans sa musique instrumentale en un transfert de sens tout à fait adéquat et...explicatif.

Une fois ce thème énoncé, une violente transition nous plonge au cœur de la lutte schubertienne. Violences des accords et tentatives de fuite du violon sont le lot de ce passage qui se dissout progressivement pour laisser place au second thème. Ce dernier nous semble moins triste, comme apaisé. Ce n'est qu'une apparence car l'auditeur attentif remarquera vite un nouvel accompagnement lugubre à l'alto. Profitant de son timbre intermédiaire, il simule une fois encore le son de la vielle et de sa symbolique mortifère.

Le développement erre sur le premier thème, à partir de ré mineur, la tonalité des requiems, tel le nain de la chanson qui « n'aborde plus aucun rivage ». La constatation de l'errance conduit au climax du mouvement. Il est un cri strident de tout le quatuor sur un accord dissonant terrifiant. Toute la récapitulation se calque sur le début, constatant le retour à la case départ et l'échec de Schubert à sortir d'une errance que la traditionnelle traduction française du mot allemand « der Wanderer » (le promeneur) trahit. Errance tragique, parcours douloureux et mortifère, ce premier mouvement est bouleversant de sincérité et de désarroi.

Tout semble s'éclairer lorsque surgit la célèbre mélodie du deuxième mouvement, celle qui a donné son nom au quatuor, Rosamunde. Schubert a utilisé au moins trois fois cette phrase. D'abord dans la musique de scène D.797 destinée aux entractes de la pièce de Helmina von Chézy, « Rosamunde, princesse de Chypre », où elle se situe au troisième entracte à un moment d'incertitude concernant la survie ou non de la dite princesse, ravie par un vilain roi... ! Outre le quatuor qui nous occupe, il utilisera encore le thème de cet Andantino dans l'impromptu pour piano D.935 ou il servira de base à six variations. Bien que cette musique semble animée d'une douce mélancolie en adéquation avec le mélodrame de von Chézy, il faut ce-

pendant noter que sa rythmique de base est très proche de l'allegretto de la septième de Beethoven que Schubert admirait. C'est aussi la pulsation rythmique qui occupe les deux tiers du lied « La Jeune fille et la Mort ». La princesse de Chypre n'est-elle pas une jeune fille confrontée à la mort ? Les harmonies que Schubert impose au thème et les métamorphoses lugubres de la mélodie elle-même justifient l'idée de mort qui provoque, au centre du mouvement cette courte révolte au cours de laquelle le quatuor est traversé par des flèches violentes. Dans le fatalisme et la tristesse, le mouvement trouve ses dernières notes sur la rythmique immuable et tragique.

Un drôle de Menuet survient alors. Peu dansant, plus scherzo lent au léger balancement, il débute par un appel du violoncelle qui semble commencer trop tôt. Les autres viennent se joindre à lui en une étrange pantomime. En fait, là aussi, il s'agit de la citation d'un lied nommé « Les dieux de la Grèce antique » débutant par ces mots pathétiques « *O schöne Welt, wo bist du ?* » (Ô beau monde, où es-tu ?). Regard dans le passé, regret d'un âge d'or désormais révolu, il introduit une notion essentielle dans la psychologie de Schubert, celle du regret du passé. Le mot « Jadis » est une constante chez cet homme qui croyait toujours que sa vie était plus belle avant. Après cet énoncé interrogatif et désolé, une phrase pathétique chantée au premier violon s'élève comme une plainte douloureuse (on la retrouvera dans la sonate pour piano D.959).

Le trio central déploie, comme d'habitude, un *laendler* typique des danses populaires des alentours de Vienne. Ici, Schubert se souvient de la Hausmusik, celle qu'on faisait en famille ou avec les voisins pour occuper les longues soirées monotones. C'est comme une plongée en arrière, au bon vieux temps, quand il ne souffrait pas encore. Pas étonnant que cette danse se trouve dans la proportion du nombre d'or de la structure de l'œuvre. C'est le seul moment de repos, point de fuite de l'œuvre toute entière. Mais déjà le Menuet revient nous hanter de sa terrible interrogation. C'est sur ce « *Wo bist du ?* » existentiel que se termine l'un des mouvements les plus originaux et expressifs de Schubert.

Reste alors le final. Allegro moderato dont le côté modéré empêche une virtuosité lumineuse et triomphale de s'envoler vers la lumière, il est plus danse macabre qu'aboutissement d'un parcours initiatique vers la lumière. L'optimisme, n'est pas de rigueur chez Schubert. La mort, avec ses symboles instrumentaux (vielle, violon amputé de certaines cordes, danses macabres) rôde et maintient le rondo dans un climat sombre. Trop souvent, les interprètes oublient que le mouvement, pour donner toute sa mesure, doit rester modéré. Plusieurs épisodes de danses se succèdent et finissent par disparaître. Deux accords fortissimo ferment la pièce avec fatalité.

### **Dimitri Chostakovitch** *Trio n°2 opus 67 (1944)*

Achévé au printemps de 1944, le Trio avec piano n° 2 op. 67 naquit d'une double tragédie, nationale et personnelle. Après plusieurs années d'une guerre brutale, la Russie était à bout de forces. Le siège de Leningrad, au cours duquel plus d'un million de personnes avaient péri, avait pris fin en janvier. L'armée allemande se retirait de Russie, et les horreurs des camps de la mort et du sort des Juifs commençaient à être révélées. Ce fut précisément à cette époque que Chostakovitch perdit son plus proche

ami, Ivan Sollertinsky, excellent musicographe, brillant linguiste et orateur plein d'esprit. Leur rencontre remontait à 1927 et cinq jours avant de mourir d'un infarctus, en février 1944, Sollertinsky avait donné une conférence présentant une exécution de la *Symphonie n° 8* de son ami, lequel écrivit à sa veuve: «Je ne puis exprimer par des mots toute la peine que j'ai ressentie en apprenant la mort d'Ivan Ivanovitch. Il était mon plus proche ami. Je lui dois toute mon éducation. Il me sera incroyablement difficile de vivre sans lui.» Chostakovitch décida de lui dédier son second Trio avec piano, auquel il travaillait depuis décembre, s'inscrivant ainsi dans la tradition russe du trio avec piano élégiaque—Tchaïkovski avait écrit le sien en mémoire de Nikolai Rubinstein puis ce fut au tour de Rachmaninov d'en composer un à la mémoire de Tchaïkovski. Mais la musique même prouve que Chostakovitch voulut un mémorial allant bien au-delà de l'être singulier qui était son ami.

Le premier mouvement s'ouvre sur un mystérieux fragment de fugue : le violoncelle exécute des harmoniques aigus, inquiétants et le violon avec sourdine entre par-dessous, suivi du piano avec des octaves graves. Voilà Chostakovitch à son plus maussade. Une brusque augmentation de tempo, loin d'apporter le moindre soulagement, exacerbe l'angoisse. Le motif inaugural est lancé d'instrument en instrument, les apogées sont brusques et le mouvement s'évanouit avec hésitation, alors même que l'on s'attend à un nouveau développement. Le deuxième mouvement, sauvagement ironique, soumet les verveuses conventions du scherzo à de mordantes discordances et à une répétition obsessionnelle. Au beau milieu, le violon lance haut en l'air des fragments de chant populaire, mais l'effet est plus désespéré que joyeux. Le troisième mouvement est une passacaille : le piano redit six fois une lente et austère séquence d'accords, par-dessus lesquels le violon puis le violoncelle font leur entrée, tels des personnages sauvant d'une ruine des bribes de souvenirs musicaux—Bach sans accompagnement, peut-être. La musique aboutit lentement à un apogée et s'efface dans un accord peu probant avant de se jeter droit dans le finale où sont réunis les climats des mouvements précédents—l'austérité du début, l'ironie amère du scherzo et la lamentation pénétrante de la passacaille plus un élément spécifiquement juif, car voilà du klezmer, la musique débridée des célébrations juives, ici grotesquement métamorphosée en une image d'une implacable puissance destructrice. Au paroxysme final, c'est l'arrêt, puis un schéma tourbillonnant, fondé sur la passacaille, mène à une réminiscence désespérée du premier mouvement, comme si la terrible vision du finale était prédite d'entrée. À la fin, les accords de la passacaille surviennent avec les lugubres harmoniques du tout début, laissant le morne paysage aussi vide qu'en entrant.

Quel que fût le programme ou le récit détaillé auquel Chostakovitch pensa en écrivant son Trio, il est secondaire par rapport à l'impact direct de la musique. Dans Témoignage, le désormais fort controversé volume de mémoires réuni par Solomon Volkov, Chostakovitch aurait déclaré : «Je suis horrifié par les gens qui pensent que les commentaires sur une symphonie importent plus que la symphonie. Ce qui compte avec eux, c'est un grand nombre de beaux mots—et la musique peut être pathétique et désolée. C'est là une réelle perversion. Je n'ai pas besoin de beaux mots sur la musique et je ne pense pas

que quiconque en ait besoin. Ce qu'il nous faut, c'est de la belle musique.» Voilà qui ressemble bien à du Chostakovitch.

### **Johannes Brahms** *Quintette n°2 opus 111 (1890)*

« Avec ceci, vous pouvez dire adieu à ma musique – car il est réellement temps de m'arrêter », confie Brahms à son éditeur Simrock en lui envoyant quelques corrections à propos du *Quintette op. 111*. À Eusebius Mandyczewski, il explique : « Voilà longtemps que je me tourmente avec toutes sortes de choses, une symphonie, de la musique de chambre et d'autres compositions, et rien ne m'est venu de tout cela. Par-dessus tout, j'étais habitué à ce que les choses m'apparaissent clairement. Je crois que cela a changé. J'arrête, tout simplement. Toute ma vie, j'ai été travailleur, maintenant je vais être paresseux.

Brahms n'a que cinquante-sept ans, mais il se sent arrivé au bout de son chemin exigeant de compositeur : le *Quintette op. 111* fait pourtant une tout autre impression, porté qu'il est par un souffle vigoureux. S'enthousiasmant de son énergie bouillonnante, l'ancienne élève de Brahms, Elisabeth von Herzogenberg, répond au compositeur : « Celui qui a pu inventer tout cela devait véritablement être dans une heureuse disposition d'esprit ! C'est l'œuvre d'un homme de trente ans. »

La partition ne fut pas pour autant sans essayer quelques critiques, notamment de la part de Joseph Joachim, qui trouvait l'écriture instrumentale parfois malaisée – tout particulièrement dans les premières mesures, où un violoncelle impétueux, presque straussien, s'élance au-dessus d'une pâte sonore faite de batteries jouées forte par les quatre autres instruments. Il reste indubitablement à cette exposition brillante quelque chose de l'esprit, si ce n'est de la lettre (comme l'affirmait le premier biographe de Brahms Max Kalbeck), de cette cinquième symphonie un moment envisagée par Brahms. L'ému *Adagio* suivant fait cette fois la part belle au premier alto pour un thème et variations très libre, qui n'est pas sans rappeler dans une version plus légère celui – rendu très célèbre par le film *Les Amants* de Louis Malle en 1958 – du *Sextuor op. 18*, lui aussi en ré mineur. Un troisième mouvement valsant, tout irisé de mouvants contretemps, fait office de scherzo, un scherzo où certains ont entendu l'écho de la musique populaire viennoise qu'affectionnait Brahms (l'atmosphère du premier mouvement et de celui-ci ont d'ailleurs valu à l'œuvre le surnom de « *Prater-Quintett* », d'après le nom du parc viennois). Il mène à un exubérant *Nale alla zingarese*, digne héritier, dans sa vitalité et son entrain, des feux d'artifices qui achevaient le *Quatuor pour piano et cordes n° 1* en 1861 ou le *Concerto pour violon et orchestre* de 1879. (...)

**Le thème d'ouverture** pour le violoncelle a souvent été cité comme une difficile mise à l'épreuve de la maîtrise et de la faculté d'anticipation pour l'instrumentiste qui doit arriver à des tonalités les plus graves et lutter pour se faire entendre sur un fond d'alternance d'accords impressionnants de puissance.

La montée du motif du premier thème engendre un paragraphe subtil d'écriture d'un lyrisme très dense suivi par l'arrivée de thèmes secondaires sous la forme d'un discours entre des altos couplés et les autres instruments. Le développement de l'Allegro trouve un réel épanouissement avec les possibilités polyphoniques de cette forme

d'expression, commençant doucement en si bémol mais engendrant une exploration d'une rare intensité des implications du premier thème. Une même touche de félicité fournit l'inspiration à une ample récapitulation et à une coda qui permet aux instruments respectifs de méditer sur les thèmes déjà évoqués à la fois en tant que solistes et en tant que membres de l'ensemble.

**L'Adagio** débute par deux mesures dont la similarité rythmique et tonale avec *l'Adagio e lento* du *Quintette op. 87* de Mendelssohn peut sembler notable. Les deux mouvements sont comparables en termes de rythmes tout au long de l'œuvre ainsi qu'en termes de longueur totale. De plus, Mendelssohn est le premier qui vient à l'esprit en tant que modèle émotionnel et esthétique pour le « ravissement sans retenue » du premier mouvement de Brahms.

**Le troisième mouvement**, Un poco allegretto est en fait un intermezzo qui à nouveau ressemble à son pendant mendelssohnien avec lequel il partage la tonalité de sol mineur (de même que le *Quintette de Mozart K516*). Cependant, le thème principal semble vaguement faire écho à celui de l'ouverture de la *Huitième Symphonie « Inachevée »* de Schubert. Le caractère tombant du demi-ton acquiert progressivement une nuance abstraite et triste, surtout au moment du retour après les délicates et inattendues modulations du passage central en sol majeur.

**Le rondo final** débute modestement dans la « fausse clé » de si mineur. Son caractère ambivalent embrasse plusieurs moments étranges dérivés de la musique traditionnelle. On peut discerner certaines affinités avec Dvořák dans le style « humoresque » délicat de l'ouverture et dans sa suite soudainement directe qui établit la clé tonique. Un thème secondaire en triolets renforce la simplicité rustique mais le passage central engendre une exploration du premier sujet dont la ténacité est inattendue. Au moment de sa réapparition, le thème complet semble avoir quelque peu perdu de son innocence, mais après une brève récapitulation du second thème dans la clé tonique, la matière principale se révèle capable d'une nouvelle régénération.

« Ô combien différente cette personne que nous appelons Brahms nous apparaît soudain ! » poursuit Grieg dans sa lettre à Röntgen. « Maintenant je me rends compte pour la première fois combien c'était à la fois un artiste et un être humain ... Quelle joie d'avoir eu la chance de le connaître. »

## DEMAIN

**MARDI 8 AOÛT 12h ABBAYE DE SAINTE CROIX**

### **20. SUITES À L'ABBAYE, SUITE**

*Partitas de J.S. Bach et Sonate pour violon et violoncelle de Maurice Ravel*

Alexandre Pascal rejoint par son frère !

**Alexandre Pascal** violon **Aurélien Pascal** violoncelle

**MARDI 8 AOÛT 21h CHÂTEAU DE L'IMPÉRI**

### **21. FINALES FANTAISIES**

*Bloch, Franck, Borne, Piazzolla, Dvořák*

**Paul Meyer** clarinette **Emmanuel Pahud** flûte **Élodie Soulard** accordéon **Eric 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 Thierry** contrebasse