



FESTIVAL
**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO**

SOUS LA PRÉSIDENTE DE LA S.A.R.
LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels...

Donner une image durable reste une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection «Printemps des Arts de Monte-Carlo», en plus d'une diffusion traditionnelle, sera également accessible par téléchargement sur notre site : printempsdesarts.mc.

Artistes prometteurs ou confirmés interpréteront musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984...

MARC MONNET

RÉÉCRIRE L'HISTOIRE

Il y a un peu moins de mille ans, au XII^{ème} siècle, dans une église à Paris, un musicien a eu l'idée d'ajouter une voix en contrepoint à la mélodie du chant grégorien. Pour **Milan Kundera**, c'est le moment où la musique est devenue histoire de la musique. Dès lors que les voix se sont mises à prendre leur indépendance les unes par rapport aux autres, les formes polyphoniques ont gagné en complexité, «les compositeurs perdirent l'anonymat et leurs noms s'allumèrent telles des lampes jalonnant un parcours vers des lointains.¹» Entendue comme ça, la musique est devenue historique du jour où elle a rencontré la polyphonie, du fait même qu'elle s'est mise à superposer simultanément des voix différentes. D'où l'intérêt de **Kundera** pour **Stravinsky**, dont il explique alors pourquoi il s'intéresse tellement à l'histoire de la musique : s'il superpose des voix, ce sont celles des musiques passées, suivant «la volonté [...] d'embrasser le temps entier de la musique.²» Et alors que le philosophe **Theodor W. Adorno** voyait dans la musique de **Stravinsky** de «la musique d'après la musique», le chef d'orchestre **Ernest Ansermet** était perplexe devant cette «incroyable diversité de procédés stylistiques», dont il considérait d'abord qu'elle «ressemble à une absence de style». Une fois devenu ami avec le compositeur, le chef d'orchestre devait recourir à des pirouettes rhétoriques pour ne pas avoir à expliquer son attachement pour cette musique, en écrivant au sujet de la musique russe : «Son secret n'est pas à

chercher dans une idée dont elle ne serait que le symbole sonore ; son secret est en elle-même, dans l'expression directe de ses mélodies, de ses rapports de sonorités.»³ Même s'il s'agit de se dépouiller de quelque parti pris d'écoute, la phrase d'**Ansermet** ressemble tout de même à un avertissement : des sonorités vont gicler dans un ordre déconcertant et les éclaboussures seront belles et expressives, à condition de ne pas se laisser confondre par des couleurs aussi variées.

Première conclusion : les géographes et les historiens n'ont pas la même oreille. Les géographes de la musique savent ne pas confondre la musique russe et la musique allemande. Et comme elle est tout à la fois puissante, poignante et colorée, chacun sait que la musique du compositeur russe **Stravinsky** est de la musique russe. Il y a pourtant une différence importante entre la musique de **Stravinsky** et celle d'autres compositeurs russes tels que **Chostakovitch** ou **Tchaïkovski**. Et la différence est historique. Aussi, nous y reviendrons après des détours par la France des **Ballets Russes**, la Suisse de **Cingria**, mais aussi les Pays-Bas d'**Andersen** ou l'Italie de **Pergolèse** ou **Pétrarque**.

SUITE ITALIENNE

De toute façon, la géographie n'est pas pour rien dans l'histoire. Dans *Les testaments trahis*, Kundera relève que, dans le cas de **Stravinsky**, la polyphonie (l'histoire) est liée à l'exil (la géographie) et qu'elle ne préoccupe vraiment le compositeur qu'à partir de son expatriation. Il semblerait que la *Suite italienne* tirée de *Pulcinella* vienne directement d'un clin d'œil entre deux russes exilés à Paris : la légende veut que ce soit **Diaghilev** qui, depuis la place de la Concorde, ait changé l'histoire de la musique en imaginant un ballet moderne à partir de *Pulcinella*. **Stravinsky** avait pu manifester de l'attachement pour le XVIII^{ème} siècle, mais sans avoir une connaissance particulièrement approfondie des partitions de **Pergolèse**. À travers l'histoire de *Pulcinella*, c'est la combinatoire des émotions de la Comedia dell'Arte que les ballets russes voulaient mettre en marche. **Stravinsky** joue le jeu du XVIII^{ème} siècle, avec un attrait délibéré pour les déguisements, les fausses mises à mort, les dédoublements, les résurrections... **Stravinsky** n'a donc pas rigoureusement suivi **Pergolèse**. Les analyses ont montré que la partition emprunte à d'autres classiques italiens : **Fortunato Chelleri**, **Carlo Ignazio Monza**. Mais des références à **Alessandro Parisotti** montrent qu'il est sorti des bornes historiques du XVIII^{ème} siècle, tandis que celles à **Wilhelm van Wassenauer** prouvent qu'il n'est pas resté fidèle aux frontières géographiques de l'Italie... Sa musique n'a même pas strictement suivi l'histoire de *Pulcinella*. Bref, prendre un modèle est la meilleure des raisons de prendre des libertés. Et c'est pourquoi il y a toute

la place pour s'attendrir des émotions spécifiquement visées par chacune des pages de cette *Suite italienne*.

La version chambriste offerte par la transcription pour violon et piano, donne aux fastes décors un lustre d'un nouveau genre : le rocailleux peut s'attarder sur des banalités de tristesse, les surexposer et à peine exagérer les attaques pour faire entendre comme le maquillage en est ingrat. C'est que le néoclassicisme peut être redoutable. Sans insister dans l'ironie, si le langage hérité se trouve réduit au rang de modèle, ce n'est pas pour le piétiner. Personne ne voudrait ici faire fierté de piétinements. Maintenant que les modèles ont été réduits, il n'y a même plus fierté à rien. Et s'il reste un peu de maquillage sur les visages des faiseurs de pantalonnade, il est encore redoublé de timbres âpres et de rythmiques gratteuses. On sait qu'à la première, dirigée par **Ansermet**, en mai 1920, tout le monde a pensé que **Stravinsky** n'avait fait qu'orchestrer **Pergolèse**. Personne n'aurait repéré les coutures des collages et les re-stylisations qu'il avait pu opérer. Mais l'ambiguïté est peut-être emblématique : **Stravinsky** est fasciné par les rythmiques tribales (il porterait malheur de ne pas citer *Le Sacre du Printemps*), mais il semble en nécessité de rompre avec la tradition. De même, à l'égard des nouveautés technologiques, il avait beaucoup d'intérêt pour le pianola, mais n'a pas poussé la curiosité mécanique jusqu'à la radio. Il se plaignait notoirement de la passivité des consommateurs de disques, qu'il

pointait même comme un déclin de la civilisation : « Dans le temps, les jeunes femmes que l'on considérait comme épanouies avaient l'habitude de manger des gâteaux dans leurs salons et de jouer du piano. Aujourd'hui, elles mangent toujours des gâteaux dans leurs salons, j'imagine, mais le piano est fermé et la radio accompagne ce repas! »⁴. Et il conclut lui-même, quelques années plus tard, dans la 4^{ème} leçon de sa Poétique musicale : « Je ne suis pas plus académique que moderne, pas plus moderne que conservateur. *Pulcinella* suffirait à le prouver. »

DUO

CONCERTANT

Stravinsky prévient que les cinq mouvements du *Duo concertant* sont différents. Le choix de leur genre est justement hors d'âge. Qu'importe les époques, leurs manières de refaire le genre sont elles-mêmes à chaque fois différentes. Composées pour le violoniste **Samuel Dushkin** en 1932, ces cinq pages offrent à leur exécutant un panel expressif spécialement élargi, de quoi mettre le plaisir musical dans une nécessité d'abstraction bouillonnante en interrogations redoutables. Dès la première page de la partition : qui dit «*Cantilène*» (page 7), dit musique profane. De la part d'un compositeur de musique savante, cela peut toujours ressembler à une ruse. D'abord, le piano de **Maki Belkin** installe un certain climat et le violon de **Vera Novakova** peut se donner des allures un peu mieux intrigantes. Il est agréable d'entendre que son étrangeté n'est pas faite exprès. Son caractère est plus trempé que ça, même si le trempé redore son mode démonstratif, la nécessité expressive est belle, faute d'avoir le choix. On ne rigole pas avec la musique populaire. C'est la «*beauté du mort*» que décrivait **De Certeau** : le populaire devient attractif une fois éteint : «*La culture populaire ne se saisit que sur le mode de la disparition : le domaine populaire n'existe pas encore parce que nous sommes incapables d'en parler sans faire qu'il n'existe plus*».⁵

«*Eglogue 1*» (page 8) pourrait sonner comme un exercice de programmation neuro-linguistique : en projetant l'inquiétude dans une forme d'obstination, on

finit par pouvoir la retourner dans tous les sens. À ce titre, le jeu peut paraître formel tout en emmenant des couleurs très personnelles. La sophistication nerveuse de la ligne du violon arrive à amplifier la charge émotionnelle de la séquence. De même, l'«*Eglogue II*» (page 9) passe d'un registre à l'autre sans forcer sa fidélité de caractère plus loin que sincérité. La partition peut alors rappeler les églogues des Bucoliques de **Pétrarque** dont le style était très figuré, si ce n'est conventionnel, alors que le contenu se voulait assez hardi, voire intime. C'est par l'écrivain **Charles-Albert Cingria** que **Stravinsky** a trouvé de l'appétit pour le bucolisme de **Pétrarque**. Notre compositeur reprenait ouvertement à son ami **Cingria**, l'idée que le lyrisme n'existe pas sans règles. Il revendiquait même le métier qui permet au lyrisme de dépasser sa présomption de naïveté. À propos de son **Duo concertant**, le compositeur prétendait à une motivation très claire : « Mon but était de faire une composition lyrique, un travail de versification musicale et plus que jamais, je trouvais ici le bienfait d'une discipline rigoureuse qui vous donne le goût du métier et la joie de savoir l'appliquer. C'est mon engouement pour les poètes bucoliques de l'antiquité et pour l'art savant de leur technique qui détermina l'esprit et la forme de mon **Duo concertant** ». Bref, il y a du **Pétrarque** dans l'application que **Stravinsky** a mis à l'écriture de ces cinq courtes pièces. Mais comme il y a du **Cingria** dans l'intérêt du compositeur pour le poète bucolique : à son tour, le mouvement intitulé «**Gigue**» (page 10)

n'est pas tout à fait obéissant au canon de la *Gigue* et se tient dans une facture assez aimable dans sa force et sa vigueur de confection, il est toujours possible d'entendre un style de désobéissance gentiment ouvert. Enfin, «*Dithyrambe*» (page 11) joue des codes musicaux avec tranquillité dans la distanciation, rappelle donc moins le bucolisme des vers du poète fameux que le fétichisme de ses thuriféraires autour du squelette du chat de **Pétrarque**.

En présentant un concert **Roussel-Stravinsky** de la Société de Musique Contemporaine en janvier 1940, **Roland-Manuel** prenait ces revendications bucoliques pour preuve que le compositeur était devenu français, en disant de **Stravinsky** : «Sa personne et son oeuvre fameuse ont pris naturellement leur place dans un pays comme le nôtre, où la rigueur que nous évoquions à l'instant propose à chaque problème une solution stricte et précise. Et **Stravinsky** est l'homme de la rigueur obstinée. Rigueur et lyrisme : à la hauteur où s'élève le style de **Stravinsky**, ces vertus impérieuses s'appellent, loin de s'exclure.»

DIVERTIMENTO

Au détour de son *Pétrarque*, Cingria cite *L'Origine de la Tragédie* de Nietzsche : «Qu'est l'œuvre d'Euripide au regard de cet idéal du drame apollinien ? C'est, en face du solennel rhapsode de l'époque antique, ce chanteur nouveau et plus jeune qui, dans le *Ion* de Platon, nous décrit en ces termes sa propre nature : Lorsque je dis quelque chose de triste, mes yeux se remplissent de larmes ; mais si ce que je dis est horrible et épouvantable, mes cheveux se dressent sur ma tête et mon cœur bat.»⁶ Habité par ces questionnements de morale esthétique sur la fidélité des visages à leurs humeurs et la force de vertu de la vraisemblance dramatique, Tchaïkovski avait lu *La Reine des Neiges*, un conte en sept histoires de Hans Christian Andersen, dont la première évoque un miroir diabolique «dont la particularité était que le Bien et le Beau en se réfléchissant en lui se réduisaient à presque rien, mais que tout ce qui ne valait rien, tout ce qui était mauvais, apparaissait nettement et empirait encore.» Si bien que «Les plus beaux paysages y devenaient des épinards cuits et les plus jolies personnes y semblaient laides à faire peur». Ce dont Stravinski semble profiter pour faire entendre comme l'espoir de libération féerique peut être glacée. Si le compositeur traite si bien les ambiances de fête villageoise, entend donner un nouveau relief aux thèmes de Tchaïkovski, c'est parce qu'il en vernit les couleurs, il les contient dans une incrédulité décalquée. Alors que le philosophe Furio Jesi parlait de la fête comme d'une «machine mythologique», on pourrait parler de la féerie stravinskienne comme d'une «usine à merveilles».

Stravinsky souffrait que les critiques attribuent ses changements de style à des « sauts ». S'il peut proposer des caractères très différents d'une œuvre à l'autre, il se garde de suivre ses humeurs. Ce n'est donc pas nécessairement dans la psychologie que l'on pourra trouver l'explication de ces « sauts ». Et ce n'est peut-être même pas en y cherchant explication que sa musique nous portera au mieux. Déjà défenseur de la volte-face de **Stravinsky** de la polytonalité au néoclassicisme, **Roland-Manuel** avait admiré *Le Baiser de la fée* pour la parfaite contention du retour du refoulé. Tout admirateur qu'il était de **Stravinsky**, il redoutait de le voir prendre **Tchaïkovsky** pour modèle : « Comment pouvais-je admettre que l'un des musiciens que j'admire le plus au monde put chérir véritablement le musicien que j'admire le moins ? » Et c'est là que **Stravinsky** décollait les questions de goût pour faire de la tradition une source de recombinaisons incalculables.

Le *Divertimento* enregistré ici est une suite tirée du ballet, transcrite pour violon et piano. Il arrive que l'on prête à **Stravinsky** le moindre défaut d'avoir lui-même pris goût aux transcriptions pour pouvoir multiplier les versions d'une même partition et toucher plusieurs fois de l'argent pour une même œuvre. De fait, son intérêt pour l'élément mécanique pouvait nourrir cet appétit à décliner une même partition en différentes versions : avec le musicologue **Gianfranco Vinay**, nous pourrions plutôt parler de « modèles au service du style ». Car la variété de ces modèles va le conduire à une démultiplication stylistique. Ou, dans une

formulation géologique : la curiosité pour les différentes strates de la musique, le maintient dans une attention aux forces volcaniques que les montagnes les plus paisibles peuvent contenir. Même la géologie peut toujours et encore relancer la machine à réécrire l'histoire.

DAVID CHRISTOFFEL

1 Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, folio, 2006 (2005), p. 204.

2 Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op. cit., p. 93-95.

3 Fragment de la notice signée E.A., publiée dans le programme du concert donné à Genève le 23 janvier 1915, in Jean Starobinski, *Table d'orientation : l'auteur et son autorité*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1989, p. 142.

4 Igor Stravinski, *The Gramophone*, août 1934, in *Confidences sur la musique*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 273.

5 Michel de Certeau, « La beauté du mort » in *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgeois, 1993 (1974), 231p., (Points Essais)

6 Nietzsche cité par Charles-Albert Cingria, *Pétrarque*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 2003, p. 91.

MAKI BELKIN

Née au Japon, elle débute le piano à l'âge de 4 ans et y poursuit ses études musicales de 1991 à 1997 à l'Université Toho Gakuen de Tokyo où elle obtient les plus hautes distinctions. En 1992, elle part travailler à Moscou avec **Mikhaël Voskrensky** et obtient en 1993 au Japon le « Prix Spécial Hironaka ». De 1994 à 1998, elle participe en France aux Master Classes de **Cécile Ousset**, puis en 1998, elle entre au CNR de Nice pour travailler la musique française avec **Odile Poisson** et **Hélène Portanier** et y obtient en 1999 le 1^{er} Prix de piano, le 1^{er} Prix d'accompagnement, et le 1^{er} Prix de musique de chambre.

En 1999, elle intègre, à l'unanimité du jury, le CNSM de Paris dans la classe d'accompagnement de **Jean Koerner** et y obtient le 1^{er} Prix en 2002.

Elle est aussi Pianiste accompagnateur dans la classe d'initiation à la Direction d'Orchestre au CNSM, et en 2002 y est admise sur concours en deuxième cycle d'écriture. Depuis près de 15 ans, elle travaille avec l'**Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo**, et y joue parfois en soliste. Elle s'est produite en soliste ou en musique de chambre dans de nombreux festivals au Japon et en Europe. Elle joue aussi régulièrement à Monaco et sa région en musique de chambre avec ses amis musiciens de l'**Orchestre Philharmonique de Berlin, Nice ou de Monaco**. En musique contemporaine, elle joue les créations d'**Urs Brodmann**, et interprète les pièces de **François-Bernard Mache**.

VERA NOVAKOVA

De nationalité tchèque, **Vera Novakova** entame son apprentissage du violon dès l'âge de 5 ans. Après de brillantes études au Conservatoire de Brno (République tchèque), dans la classe du Professeur **Rudolf Stastny**, elle récolte de nombreux lauriers dans divers concours nationaux et internationaux, notamment la prestigieuse Médaille du **Concours Wienawski** (Pologne).

En 1985, elle décide de se perfectionner dans la classe d'**Aida Stucki-Piraccini**, en Suisse, et en sort récompensée, en 1989, par le « Solistendiplom ».

Après avoir occupé le poste de Premier Violon-solo au sein d'Orchestres suisses, **Vera Novakova** rejoint, en 1990, l'**Orchestre Philharmonique de Nice**.

Parallèlement à sa fonction de Premier violon Super-soliste, elle se produit, en qualité de Soliste-concertiste, sous la baguette de **Michael Schönwandt**, **Avi Ostrovsky** (Intégrale des Concertos de Mozart -1991-), **Klaus Weise** (Concerto de **Dvorak**, enregistré par **Radio-France**, Création mondiale du Concerto de violon de **Urs Brodmann**), **Krzysztof Penderecki** (Concerto pour violon n°2 -Metamorphosen- de **Krzysztof Penderecki**- 1^{ère} audition en France), **Aldo Ceccato**, **Philippe Auguin**.

Après son interprétation, en décembre 2010, du *Concerto all'antica d'Ottorino Respighi*, dans la Salle Brahms du Musikverein de Vienne, **Vera Novakova** se voit confier à nouveau, en avril 2013, toujours accompagnée par le **Wiener Concert**

Verein, la Création mondiale du Concerto «Koren», pour violon et orchestre, de **Julia Purgina**.

Ses participations au festival **Printemps des Arts de Monte-Carlo**, en 2008 et 2009, lui permettront d'interpréter, à nouveau, en avril 2013, avec le concours de son inséparable pianiste-concertiste, **Maki Belkin**, un récital consacré aux œuvres pour violon et piano d'**Igor Stravinsky**.

PRINCIPAUTÉ
DE  MONACO



Martin Maurel Sella

Banque Privée • Monaco

Mémoire d'Exceptions

*LE PRINTEMPS DES ARTS
REÇOIT LE SOUTIEN
DU GOUVERNEMENT PRINCIER.*

*Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco
Salle Yakov Kreizberg, les 5 & 6 mars 2014
Prise de son, direction artistique, montage :
F. Eckert (Sonomaître)*

Photos © **Olivier Roller**
Design Graphique **atelier-champion.com**

REWRITING HISTORY

A little less than a thousand years ago, during the 12th century in a church in Paris, a musician had the idea of adding a voice in counterpoint to Gregorian chant. For **Milan Kundera**, this was the moment when music became the history of music. Once voices had started to become independent from one another and polyphonic forms gained in complexity, 'composers lost their anonymity and their names lit up like lanterns marking the way to far-off places'⁷. Understood like that, music became historical the day it encountered polyphony, due to the very fact that it had begun to superimpose different voices. Hence **Kundera's** interest for **Stravinsky**, which he explains as the reason why he was so interested in the history of music: if he superimposes voices, they are of music from the past, pursuing his 'wish [...] to embrace the whole existence of music.'⁸ While the philosopher **Theodor W. Adorno** saw in **Stravinsky's** music 'music according to music', the conductor **Ernest Ansermet** was perplexed by this 'incredible diversity of stylistic processes', which he first considered as 'resembling an absence of style'. After he and the composer had become friends, the conductor would resort to rhetorical acrobatics so as not to have to explain his attachment to the music. About Russian music, he wrote, 'Its secret is not to be found in an idea of which it is merely the audible symbol: its secret is in itself, in the direct expression of its melodies, the way its sounds are connected'⁹. Although he is shedding some sort of bias in his listening, **Ansermet's** sentence nevertheless runs like a

warning: sounds are going to spurt out in a disconcerting order and the splashes will be beautiful and expressive, as long as the listener does not become confused by such varied colours.

First conclusion: geographers and historians have a different ear. Music geographers know how to tell Russian music from German music. Because it is at once powerful, poignant and colourful, everyone knows that music by the Russian composer Stravinsky is Russian music. There is, however, an important difference between Stravinsky's music and music by other Russian composers such as **Shostakovich** or **Tchaikovsky**. The difference is historical. We will return to it after detours through the France of the **Russian Ballets** and **Cingria's** Switzerland, but also **Andersen's** Netherlands or the Italy of **Pergolesi** and **Petrarch**.

SUITE ITALIENNE

In any case, geography has its part to play in history. In *Testaments Betrayed*, Kundera notes that, in Stravinsky's case, polyphony (history) is linked to exile (geography) and that it only really preoccupied the composer after his expatriation. It would appear that the *Suite italienne* from *Pulcinella* comes directly from a nod and a wink between two Russian exiles in Paris: legend has it that it was Diaghilev who, from the place de la Concorde, changed the history of music by imagining a modern ballet based on *Pulcinella*. Stravinsky had shown attachment to the 18th century, without any particularly thorough knowledge of Pergolesi's scores. Through the story of *Pulcinella*, the Russian ballets wanted to set the combinatorics of the *Commedia dell'Arte* in motion. Stravinsky played it 18th-century, with a deliberate attraction for disguises, pretend killings, doubles and resurrections. Stravinsky, then, did not follow Pergolesi scrupulously. Analyses have shown that the score borrows from other Italian classics: Fortunato Chelleri or Carlo Ignazio Monza. But references to Alessandro Parisotti show that he went outside the historical limits of the 18th century, while others to Wilhelm van Wassenauer prove that he did not remain loyal to the geographical borders of Italy... His music did not even follow the story of *Pulcinella* strictly. In short, taking a model is the best of reasons for taking liberties. This is why there is ample opportunity for feeling the emotions targeted by each page of the *Suite italienne*.

The chamber version offered by the transcription for violin and piano gives

the sumptuous sets a new kind of splendour: roughness may linger on the fluctuations of sadness, over-expose them and slightly exaggerate the attacks to convey how unprepossessing the mask is. Neoclassicism can be formidable. Without insisting on the irony, although the inherited language is reduced to a model, it is not trodden underfoot. No one would want to take pride in trampling here. Now that the models have been reduced, there is no more pride in anything. If there is a little make-up left on the pantaloons' faces, it is emphasised by sharp tones and scratchy rhythms. We know that at the première, conducted by Ansermet in May 1920, everyone thought that Stravinsky had merely orchestrated *Pergolesi*. It seems that no one noticed how he had pieced together the collages and re-stylisations. But the ambiguity is, perhaps, symbolic: Stravinsky was fascinated by tribal rhythms (it would bring bad luck not to mention *The Rite of Spring*), but he seemed in need of breaking with tradition. Similarly, regarding technological novelties, he was very interested in the pianola, but his curiosity did not stretch to the radio. He was notorious for complaining about the passivity of record buyers, which he even singled out as a decline of civilisation: "Before, the young ladies one considered as blossoming used to eat cakes in their sitting rooms and play the piano. Nowadays, they still eat cakes in their sitting rooms, I imagine, but the piano is closed and the radio provides the background for the meal!"¹⁰ He himself concluded, some years later, in the 4th lesson of

his *Poétique musicale*: "I am no more academic than modern and no more modern than conservative. *Pulcinella* is sufficient to prove it."

DUO

CONCERTANT

Stravinsky warned that the five movements of *Duo concertant* were different.

Indeed, the choice of their genre is timeless. The eras are unimportant, the very manners in which they revisit the genre are different each time. These five pages, composed for the violinist **Samuel Dushkin** in 1932, offer the performer a specially-broadened expressive range, where musical pleasure requires abstraction bubbling over with formidable interrogations. From the first page of the score: '*Cantilene*' (passage 7) is synonymous with profane music. Coming from a composer of erudite music, this may seem like a ruse. First of all, **Maki Belkin's** piano sets a certain atmosphere and **Vera Novakova's** violin can take on a somewhat more intriguing quality. It is pleasant to hear that its strangeness is not deliberate. Its character is tougher than that, even if the toughness regilds its demonstrative mode, the expressive necessity is beautiful, for lack of choice. Popular music should not be messed about. It is the 'beauty of the dead' described by **De Certeau**: what is popular becomes attractive once it has died: 'Popular culture is only understood when it disappears: the popular domain does not exist yet because we are incapable of speaking about it without causing its existence to cease.'¹¹

'Eglogue I' (passage 8) may sound like an exercise in neuro-linguistic programming: by projecting worry in a form of obstination, we manage to look at it from all angles. As such, the game can appear formal, although with

very personal tones. The nervous sophistication of the violin line succeeds in amplifying the emotional charge of the sequence. Likewise, *'Eglogue II'* (passage 9) passes from one register to another without forcing its loyalty of character any further than sincerity. At this point, the score is reminiscent of *Petrarch's* *Bucolics*, the style of which was intentionally quite bold, even intimate. **Stravinsky** found an appetite for *Petrarch's* bucolism through the writer **Charles-Albert Cingria**. Our composer openly adopted his friend **Cingria's** idea that lyricism does not exist without rules. He even claimed responsibility for the technique which enables lyricism to go beyond its presumption of naivety. With regard to his *Duo concertant*, the composer professed a very clear motivation: "My aim was to write a lyrical composition, a work of musical versification and, more than ever, I found in it the benefit of strict discipline, which gives you the taste for the craft and the joy of knowing how to apply it. It was my infatuation for the bucolic poets of antiquity and the erudite art of their technique which determined the spirit and form of my *Duo concertant*." In a nutshell, there was an element of *Petrarch* in **Stravinsky's** application to the writing of these five short pieces. But as there is an element of **Cingria** in the composer's interest for the bucolic poet – the movement entitled *'Gigue'* (passage 10), in turn, does not entirely conform to the *Gigue* canon and is rather amiably at odds in its force and the vigour of its assembly – it is always possible to hear a pleasantly open style of disobedience. Lastly, *'Dithyrambe'*

(passage 11) quietly plays on musical codes with distanciation, less reminiscent of the bucolism in the famous poet's verses than the fetishism of the sycophants around *Petrarch's* cat's skeleton.

When **Roland-Manuel** presented a **Roussel-Stravinsky** concert at the **Society for Contemporary Music** in January 1940, he took these bucolic claims as proof that the composer had become French, saying of **Stravinsky**: "His person and his famous body of work have naturally found their place in a country like ours, where the rigour we mentioned just now offers a strict and precise solution to each problem. And Stravinsky is the man of obstinate rigour. Rigour and lyricism: at the heights **Stravinsky's** style has reached, these imperious virtues attract each other, they are far from cancelling each other out."

DIVERTIMENTO

In his *Pétrarque*, Cingria quotes *The Birth of Tragedy* by Nietzsche: 'What is Euripides' work compared to this ideal of Apollonian drama? In front of the solemn rhapsodist of antiquity, it is the new and younger singer who, in Plato's *Ion*, describes his own nature for us in these terms: When I say something sad, my eyes fill with tears ; but if what I say is horrible and dreadful, my hair stands on end and my heart beats."¹²

Haunted by these questionings of aesthetic morality on the fidelity of faces to their moods and the force and virtue of dramatic verisimilitude, Tchaikovsky had read *The Snow Queen*, a tale in seven stories by Hans Christian Andersen, the first of which evokes a diabolical mirror 'the particularity of which was that, when the Good and the Beautiful were reflected in it, they were reduced to almost nothing, but that everything worthless, everything bad, appeared clearly and worse still'. Thus, 'The most beautiful landscapes turned into cooked spinach and the most beautiful people seemed frighteningly ugly'. Stravinsky seems to take advantage of this to convey that the hope of magical liberation can be icy. If the composer handles the village celebration atmosphere so well and intends to give a new texture to Tchaikovsky's themes, it is because he varnishes the colours and contains them within a tracing of incredulity. While the philosopher Furio Jesi spoke of celebrations as a 'mythological machine', Stravinsky's magic could be described as a 'factory of wonders'.

Stravinsky suffered from criticism attributing his changes of style to 'jumps'. If he does offer very different characters from one work to another, he is careful not to follow his moods. Therefore, the explanation for these 'jumps' will not necessarily be found in psychology. We may gain more from his music if we do not look for explanations there. **Roland-Manuel**, who was already a defender of **Stravinsky's** about-turn from polytonality to neoclassicism, admired *Le Baiser de la fée* for its perfect containment of the return of the repressed. As admiring as he was of **Stravinsky**, he feared seeing him take **Tchaikovsky** as a model: "How could I accept that one of the musicians I admire most in the world could really cherish the musician that I admire least?" That is where **Stravinsky** unstuck questions of taste and made tradition into a source of incalculable recombinations.

The *Divertimento* recorded here is a suite from the ballet, transcribed for violin and piano. A failing sometimes attributed to **Stravinsky** is a taste for transcriptions in order to produce more versions of the same score and earn money several times for the same work. Actually, his interest for the mechanical element could have encouraged him to produce different versions of one score: with the musicologist **Gianfranco Vinay**, we could speak instead of 'models in the service of style'. Because the variety of these models led to a stylistic proliferation. Or, in geological terms: curiosity for the different strata of music kept him

attentive to the volcanic forces that the most peaceful mountains can contain. Even geology can restart the machine for rewriting history again and again.

DAVID CHRISTOFFEL

7 Milan Kundera, *Le rideau [The Curtain]*, Paris, Gallimard, folio, 2006 (2005), p. 204.

8 Milan Kundera, *Les testaments trahis [Testaments Betrayed]*, op. cit., p. 93-95.

9 Fragment of the noted signed E.A., published in the programme of the concert given in Geneva on 23 January 1915, in Jean Starobinski, *Table d'orientation : l'auteur et son autorité*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1989, p. 142.

10 Igor Stravinski, *The Gramophone*, August 1934, in *Confidences sur la musique*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 273.

11 Michel de Certeau, « La beauté du mort » [The Beauty of the Dead] in *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgeois, 1993 (1974), 231p., (Points Essais)

12 Nietzsche quoted by Charles-Albert Cingria, *Pétrarque*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 2003, p. 91.

MAKI BELKIN

Born in Japan, she began the piano at the age of four, and studied music from 1991 to 1997 at Toho Gakuen University in Tokyo, where she was awarded the highest distinctions.

In 1992, she went to Moscow to work with **Mikhaël Voskrensky** and won the 'Hironaka Special Prize' in Japan in 1993.

From 1994 to 1998, she took part in **Cécile Ousset's** Master Classes in France then, in 1998, she entered the Nice CNR to work on French music with **Odile Poisson** and **Hélène Portanier** and was awarded the 1st Prize for piano, the 1st Prize for accompaniment and the 1st Prize for chamber music in 1999.

She was accepted at the Paris CNSM in 1999, with the unanimous approval of the selection panel, joining **Jean Koerner's** accompaniment class, for which she was awarded the 1st Prize in 2002. At the Paris CNSM, she was also the Piano accompanist for the introductory course to Conducting and, in 2002, she passed the entrance examination for graduate studies in writing.

She has been working for 15 years with the **Monte-Carlo Philharmonic Orchestra** in Monaco and on tour, sometimes making solo appearances.

She has performed as a soloist or chamber musician at many festivals in Japan and Europe, including the **Printemps des Arts** in Monaco over recent years.

She also regularly plays chamber music in and around Monaco, with her musician

friends from the **Philharmonic Orchestras of Berlin, Nice or Monaco**.

As for contemporary music with the composers, she plays the creations of **Urs Brodmann** and records with him. She also interprets pieces by **François-Bernard Mache** in his presence.

VERA NOVAKOVA

Vera Novakova is Czech and began to learn the violin at the age of 5. After brilliant studies at the Conservatoire of Brno (Czech Republic), in Professor Rudolf Stastny's class, she received many awards in national and international competitions, notably the prestigious Wienawski Competition Medal (Poland). In 1985, she decided to improve her skills in Aida Stucki-Piraccini's class in Switzerland, which she completed in 1989, when she was awarded the 'Solistendiplom'.

After playing as Leader with Swiss Orchestras, Vera Novakova joined the Philharmonic Orchestra of Nice in 1990.

Alongside her role as Leader, she has also performed as a Concert Soloist, conducted by Michael Schönwandt, Avi Ostrovsky (Mozart's Complete Concertos -1991-), Klaus Weise (Dvorak Concerto, recorded by Radio-France, World première of Urs Brodmann's Violin Concerto), Krzysztof Penderecki (Violin Concerto n°2 -Metamorphosen- by Krzysztof Penderecki- 1st performance in France), Aldo Ceccato, Philippe Auguin.

After her performance, in December 2010, of the *Concerto all'antica* by Ottorino Respighi, in the Brahms Hall at the Wiener Musikverein, Vera Novakova was again selected for a world premiere, this time of the *Concerto 'Koren'* for violin and

orchestra by **Julia Purgina**, which took place in April 2013, accompanied once more by the **Wiener Concert Verein**.

Her appearances at the 'Festival Printemps des Arts de Monte-Carlo', in 2008 and 2009 led, in April 2013, to her once again performing a recital devoted to the works for violin and piano by **Igor Stravinsky**, in collaboration with her inseparable Concert Pianist, **Maki Belkin**.

*THE PRINTEMPS DES ARTS
FESTIVAL RECEIVES
THE SUPPORT OF THE
PRINCELY GOVERNEMENT.*

PRINCIPAUTÉ
DE MONACO



Martin Maurel Sella

Banque Privée • Monaco

Mémoire d'Exceptions

*Recorded at the Rainier III Auditorium of Monaco
Room Yakov Kreizberg, march 5 & 6 of 2014
Sound recording, artistic direction, montage :
F. Eckert (Sonomaître)*

Photos © **Olivier Roller**
Design Graphique atelier-champion.com

