



JOHANNES BRAHMS (1833 - 1897)

CONCERTOS POUR PIANO

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

PHILIPPE BIANCONI piano

MICHAL NESTEROWICZ direction

CD 1 DURÉE TOTALE – 46'35"

CONCERTO POUR PIANO N°1
EN RÉ MINEUR, OP. 15

- | | | |
|---|---------------------------|--------|
| 1 | Maestoso | 21'53" |
| 2 | Adagio | 12'26" |
| 3 | Rondo. Allegro non troppo | 34'21" |

CD 2 DURÉE TOTALE – 47'02"

CONCERTO POUR PIANO N°2
EN SI BÉMOL MAJEUR, OP. 83

- | | | |
|---|----------------------|--------|
| 1 | Allegro non troppo | 16'56" |
| 2 | Allegro appassionato | 9'11" |
| 3 | Andante | 11'30" |
| 4 | Allegretto grazioso | 9'25" |

En collaboration avec l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo



FESTIVAL

PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE CARLO

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

3

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 demeure 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, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc

Marc Monnet

BRAHMS, LES DEUX CONCERTOS POUR PIANO

À l'orchestre seul, Johannes Brahms a destiné dix œuvres longues. Cette liste excepte trois réalisations. Tout d'abord, *Variations sur un thème de Haydn* op. 56a, dont le modèle original est le recueil pianistique (1873). Puis, des pièces jumelles (1880, environ dix minutes chacune) : *Ouverture pour une fête académique* op. 80 et *Ouverture tragique* op. 81. Quant à ces dix longues œuvres, elles consistent en deux sérénades, quatre symphonies et quatre œuvres concertantes.

En pragmatique qu'il fut toujours, Brahms regarda pour déraisonnable d'appropriéer concomitamment l'orchestre symphonique (alors en pleine mutation artistique, organisationnelle et sociale, surtout dans les terres qui en 1871 allaient constituer l'Allemagne) et ce genre lourd d'histoire dénommé « symphonie », avec Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Berlioz et Schumann pour hautes figures à défier. Donc, autant isoler chaque problème et choisir un genre aimable et peu ambitieux : la sérénade. Avec un lien ténu qui agrège cinq ou six pages autonomes (voire éparées) et assez brèves, cette sérénade affranchit le compositeur de tout travail organique propre à une œuvre longue et le concentre sur une question : comment faire sonner les instruments rassemblés ? Au travers de chaque pièce, devenue de facto une étude pour orchestre, le compositeur se fabrique sa propre main orchestrale. D'où cette *Première sérénade en ré majeur* op. 11 (1857-1858 / 50 minutes) où le plein orchestre, en ses masses et groupes distincts, est sollicité. D'où cette *Seconde sérénade* en la majeur op. 16 (1858-1859 / 35 minutes) qui, avec ses treize musiciens, tient de la musique de chambre agrandie et, surtout, traite chaque timbre de façon autonome.

Ainsi muni de son viatique, Brahms déploya l'orchestre dans de longues durées. Lire la chronologie dans laquelle quatre symphonies et quatre concertos furent écrits est éclairant. Soient : *Premier concerto pour piano en ré mineur* op. 15 (1853-1858) ; *Première symphonie en ut mineur* op. 68 (1862-1876) ; *Deuxième symphonie en ré majeur* op. 73 (1877) ; *Concerto pour violon en ré majeur* op. 77 (1878) ; *Second concerto pour piano en si bémol majeur* op. 83 (1878-1881) ; *Troisième symphonie en fa majeur* op. 90 (1883) ; *Quatrième symphonie en mi mineur* op. 98 (1884-1885) ; enfin, *Concerto pour violon et violoncelle en la mineur* op. 102 (1887). De cette succession chronologique, il appert que, pour Brahms, débiter dans le concerto et dans la symphonie fut un chemin long et tortueux. Une fois genres et formes domptés, écrire les six autres vastes œuvres avec orchestre cessa d'être un Everest. Et, une fois constaté que Brahms composa ses opus 15 et opus 83 à des périodes bien écartées de sa vie (un quart de siècle, entre jeunesse et maturité), une série de nettes oppositions, entre ces deux œuvres, surgit.

QUESTIONS DE GENRE, DE FORME ET DE GENÈSE

Le *Premier concerto pour piano* connut donc une élaboration erratique, entre 1854 et 1859. Il résulte de deux obstacles majeurs. *Primo*, Brahms – il avait à peine dépassé l'âge de vingt ans – était encore bouleversé par la maladie mentale (la mort allait survenir vite,

en 1856) de Robert Schumann, son « découvreur » : dans un article paru le 28 octobre 1853, l'aîné avait comparé le surgissement de son juvénile collègue à celui de Minerve sortant du crâne de Jupiter. Avec le recul, chacun mesura combien, pour célèbre qu'elle fût, cette onction schumanienne produisit sur Brahms, tout au long de sa création artistique, d'assez modestes effets : en à peine trois années (1853 à 1856) de coprésence, le maître avait été si souvent absent à lui-même. *Secundo*, au tout début des années 1850, l'impétueux jeune homme avait conçu, pour lui-même qui se rêvait en illustre concertiste, maintes vastes œuvres pianistiques, sortes de « symphonies dissimulées » dont la surabondante matière sonore excédait souvent les deux mains d'un pianiste. Si certains de ces dispositifs exploratoires parvinrent jusqu'à publication (les trois sonates pour piano, dont la *Troisième en fa mineur* op. 5, qui, en ses cinq formants, frôle les trois quarts d'heure), d'autres furent cantonnées au seul cadre privé et devant un public très choisi, tant leur auteur les considérait comme des essais, à retravailler, voire à délaïsser.

Élaborer cet opus 15 fut donc un long parcours semé d'embûches. En voici les principales étapes. Printemps 1854 : une sonate pour deux pianos (disposée sur quatre portées), en trois formants. Peu après, orchestration du seul premier formant, soumis à l'appréciation de l'ami Joseph Joachim. Puis, querelle de dénomination : pour Brahms, c'est le matériau pour une symphonie ; pour Clara Wieck-Schumann, c'est un concerto pour piano. En 1856, le deuxième formant (une marche funèbre, sans doute la deuxième pièce du futur *Ein deutsches Requiem*) est remplacé par l'*Adagio* définitif. À la fin de cette même année, Brahms adressa le *Rondo* conclusif à Joseph Joachim : ce dernier, chagrin, suggéra d'écrire un autre final. Mais le compositeur passa outre et, durant deux ans, laissa l'œuvre reposer, finit par s'y

familiariser et y apporta de menues modifications, avec une audition privée à Hanovre le 30 mars 1858. En janvier 1859, cet opus 15 fut mis en répétition et connu sa première audition publique le 22 janvier 1859, à Hanovre, avec le compositeur au piano et Joseph Joachim à la baguette.

En un lumineux contraste, le *Second concerto pour piano* connut une conception limpide et fut dès le début envisagé comme une œuvre concertante. Ébauché en 1878, il fut mis de côté, le temps que Brahms composât (aisément) le *Concerto pour violon* (il en dirigea la première audition le 1^{er} janvier 1879 au Gewandhaus de Leipzig, avec Joseph Joachim au violon), la *Première sonate pour piano et violon* op. 78 et *Deux rhapsodies* pour piano op. 79. À l'été de 1879, il se remit à son *Deuxième concerto pour piano* et l'élabora à bas-bruit. En 1880, nouvelle interruption, pour écrire deux brèves œuvres orchestrales « obligées » (*Ouverture pour une fête académique* et *Ouverture tragique*), ainsi que *Six Lieder* op. 86. Le printemps de 1881 fut pris par un voyage en Italie (jusqu'en Sicile). Suit une villégiature estivale près de Vienne. Et c'est rentré chez lui que Brahms acheva ce *Second concerto pour piano* op. 83 et écrivit la cantate *Nänie* op. 82, à la mémoire de son ami le peintre Anselm Feuerbach. Toutefois, cet opus 83 devait être substantiellement avancé pour avoir été si promptement achevé. Qu'importe, sa première audition se tint le 9 novembre 1881 à Budapest ; Brahms en était le soliste et l'ami Hans von Bülow dirigeait le fameux Orchestre de la cour de Meiningen. L'accueil fut triomphal et une longue tournée se prolongea jusqu'au printemps suivant.

QUESTIONS DE COULEUR

Doté d'une oreille scrutatrice et d'une large pensée polyphonique, Brahms, à vingt ans, savait maîtriser les textures polyphoniques et contrapuntiques, amples et intriquées. Tel était le fruit de l'enseignement en écriture reçu d'Eduard Marxsen dès 1843 (il avait dix ans). Toutefois, une quasi-autodidaxie le conduisit à manipuler l'orchestre. Il s'appuya alors sur cette praxis des timbres qu'il avait acquise dans ses multiples actions d'interprète : organiste, chef de chœur et, bien entendu, pianiste au sein de divers ensembles chambristes. De sorte qu'il eut une dilection spontanée pour le médium et le grave du spectre sonore, ceux que, chef de chœur (c'est avec ce métier qu'il gagna longtemps sa vie, à Detmold, à Hanovre, puis à Vienne), il expérimenta tant dans ses propres œuvres chorales que dans ce répertoire luthérien baroque, mono ou polychoral qu'il dirigea d'abondance (ses premières éditions scientifiques, autant patrimoniales que patriotiques, commençaient de paraître). Ainsi ce centre de gravité qui marque son usage de l'orchestre porte-t-il l'empreinte de l'idiome choral. Quant à l'orgue, dont l'alimentation pneumatique, alors manuelle (donc imparfaite, à l'instar de la voix humaine), envisage des lignes infiniment prolongées et qui, grâce à ses multiples registres, permet de rêver en d'innombrables couleurs, il constitue une deuxième nourriture. Enfin, dans les ensembles de chambre, il avait appris le maniement, minutieux, des cordes.

Contrairement à Mendelssohn ou à Wagner, Brahms ne révolutionna pas l'art d'orchestrer. Autant dans le principe (il craignit la pure jouissance auditive et se défia de séduire par la seule couleur instrumentale) que dans la réalisation concrète, il exploita toutes les potentialités propres aux usages orchestraux dont il avait hérité. En matière de timbres favoris, ses inclinations sont claires. Pour les *solī* symphoniques, ce sont les

instruments de l'orchestre que sa musique de chambre sollicite : clarinette, cor, violon, alto et violoncelle. Quant à la texture orchestrale, Brahms y favorise le hautbois (il lui donne un long et lyrique solo introductif dans son *Concerto pour violon*), tandis qu'il écarte la harpe. Il manifeste un goût modéré pour les percussions : sauf dans le troisième formant (*Allegro giocoso*) de sa *Quatrième symphonie* où il emploie le triangle, il se cantonne aux seules timbales. Et au sein du *tutti* orchestral, il se tient à deux nomenclatures distinctes. Dans les quatre concertos, ce sont : les bois par deux ; 4 cors, 2 trompettes ; les timbales ; quant aux cordes (alors montées en boyau), 8 premiers violons, 6 seconds violons, 6 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses. Et dans les symphonies, cette même nomenclature s'élargit : dans les bois, une flûte piccolo arrive (uniquement dans la *Quatrième Symphonie*), tandis que, sauf dans la *Deuxième symphonie*, s'invite un troisième basson (il prend également le contrebasson) ; dans les cuivres, s'ajoutent trois trombones, voire, dans la *Deuxième symphonie*, un tuba.

QUESTIONS DE DISCOURS, DE FORME ET D'EXPRESSION

Avec son ré mineur (la tonalité associée à la mort car identifiée à la *Missa da Requiem*), le *Premier concerto pour piano* frappe par son atmosphère de violence, presque de colère, qu'il partage avec certaines œuvres pianistiques que Brahms avait déjà composées : *Troisième sonate* op. 5 et certaines des *Ballades* op. 10. Quant à la mort, il l'avait déjà approchée dans sa cantate *Begräbnisgesang* op. 13.

Toutefois, dans cet opus 15, un hiatus, apparent, surgit entre la nomenclature orchestrale, assez modeste et la violence sonore qui assaille l'auditeur dès l'introduction orchestrale. Ici, se confirme combien Brahms maîtrisait le rendement et l'efficacité sonores de son orchestre. Quant au discours, il est âpre et chemine droit, implacable. Et pourtant, Brahms réemploie les fameux fragments schumaniens mais qu'il sait concaténer avec forçage. Si ce concerto antagonise les relations entre soliste et orchestre, c'est moins par l'écriture que par l'expression. Dans chacun de ses trois formants, la théâtralité est sombre et unidirectionnelle.

Une comparaison peut être risquée : les deux concertos de Brahms sont aussi dissemblables que les deux oratorios de la *Passion* de Johann Sebastian Bach. Autant la *Johannes Passion* est heurtée, univoque et écrite à l'implacable pointe sèche (son noir-et-blanc évoquant une gravure de Dürer, où le trait et sa profondeur sont essentiels), autant la *Matthäus Passion* est plurivoque et saisit par ses clairs-obscur (elle invite à mieux regarder l'art et la palette de couleurs propres à Nicolas Poussin). À une (majeure) différence près : le *Second concerto* respire la sérénité. Le travail mélodique y est fluide (au sens de Schubert et de son lied *Auf dem Wasser zu singen*). L'expressivité y est heureuse, quoiqu'obombée de mélancolie. Quant au discours, sa continuité est ponctuée de délicieuses sinuosités et montre combien, pleinement assuré de son métier, Brahms fut, au regard de tout ce qui, dans l'art compositionnel ressortit de la forme, adogmatique.

Dans l'opus 83, cet adogmatisme concerne deux dimensions : le rythme formel global et l'agencement des épisodes au sein de chaque formant. Pour ce rythme formel global, Brahms envisageait, depuis longtemps, de placer un quatrième formant (un scherzo)

dans ses concertos : durant quelques mois, son *Concerto pour violon* fut quadripartite. Non pour confondre symphonie et concerto dans un même moule formel mais pour s'affranchir des dogmes formels dont il avait hérité. Ainsi décida-t-il que son *Second concerto pour piano* aurait quatre formants : une façon de scherzo (*Allegro appassionato*) se place alors entre l'*Allegro non troppo* initial et l'usuel formant plus lent (*Andante* = allant, modéré). Oui, « plus lent » car cet opus 83 n'a pas de formant lent (*Adagio*), pas plus que de formant très rapide (tel un *Allegro molto* ou un *Allegro vivace*). Et Brahms, cachotier, d'annoncer le 7 juillet 1881 à son amie Elizabeth von Herzogenberg : « J'ai écrit un tout petit concerto pour piano avec un tout petit bout de scherzo ». En réalité, dans l'histoire du genre « concerto », Brahms a imposé un changement majeur. La musique du XX^e siècle allait s'en souvenir.

Quant à l'agencement des épisodes au sein de chaque formant, Brahms se montre encore plus prospectif : il élaborait, une fluidité formelle qui, totalement inédite, n'est guidée par aucune préoccupation dramaturgique. Et ce, en ne dérogeant pas un seul instant à son rigoureux travail thématique. Exactement ce que, en 1931, dans son article *Du nationalisme en musique II*, Arnold Schönberg précisa. Lorsque, lui aussi autodidacte, précise quels sont ses maîtres et ce qu'il leur doit, il y détaille, quant à Brahms : « La plasticité dans le modelage des dessins musicaux ; la générosité, l'abondance quand la musique exige de la place pour être claire ; l'art de conduire chaque figuration jusqu'à sa fin [...]. L'économie conciliée avec l'abondance ».

ABSOLUTE MUSIK ?

Décidément, Brahms cultiva avec malice l'art de l'écart, du pas-de-côté. À mesure qu'il prit de l'âge, il résista à la pression d'une musicologie nationaliste qu'inventer une histoire de la musique allemande devait précipiter dans le mensonge. Et lorsqu'il fut vainement sommé d'être le troisième larron d'une étrange trinité de «B» (Bach, Beethoven, Brahms) qui, selon Hans von Bülow, ferait sonner la note «B» (si bémol), il s'échappa en catimini.

Autre point de résistance, la question de l'*Absolute Musik*, dont, depuis l'origine, la traduction francophone usuelle est «musique pure». Traduction ô combien maladroite, tant, au nom de la pureté, le XX^e siècle a multiplié crimes de guerre et crimes contre l'humanité. Plus précise, la traduction «musique absolue» répond à «l'art pour l'art» selon Théophile Gautier, à la «bannière unique de l'art» sous laquelle Honoré de Balzac se rangea et au «sacerdoce de l'Art» auquel Gustave Flaubert se voua tout entier. Qu'importe, le coutumier «musique pure» sera ici retenu, associé au «*Beau dans la musique*», titre de l'ouvrage qu'Eduard Hanslick fit paraître en 1854. À l'égard de cet essai, que son auteur conçut comme une arme de guerre contre Wagner et sa «musique de l'avenir», et qui prônait «des formes sonores en mouvement», Brahms aurait dû se sentir en pleine affinité. Certes, à l'été de 1863 il exprima à Hanslick devenu son ami, combien il devait à cet ouvrage «les moments les plus délicieux, une véritable illumination et, oui, une sorte de tranquillité». Mais ne sont-ce pas là des propos diplomatiques, qui dissimulent combien cet «extraordinaire livre» ne lui fut pas structurant ? En effet, les années passant, Brahms tempéra les enjeux formels au profit d'un espace accru pour exprimer, en toute liberté, ses sentiments et sa mélancolie. Ses ultimes

recueils pianistiques (opus 116 à 119), ses deux sonates pour clarinette et piano (cet opus 120 ferme un riche catalogue de musique de chambre) et ses *Vier ernste Gesänge* op. 121 (dernière contribution au genre «lied») en font foi. Tout simplement, Brahms souhaitait créer dans la paix de l'amitié, à l'écart du Récit national allemand construit dans le tumulte et auquel il refusa de collaborer.

Bien évidemment, cette liberté guide les deux concertos pour piano, où, concomitamment, Brahms use des formes musicales normatives (forme-sonate, forme-lied, forme-rondo, scherzo) et les conteste lorsqu'il insère de furtives idées thématiques (l'équivalent des seconds rôles dans un film) et, l'espace d'un instant, les travaille en contrepoint, en fugue, en canon ou les agrément de lyrisme. Loin d'être versatile et hésitante, cette façon de créer élargit le territoire des libertés.

Dans l'opus 15, Brahms ose employer la même métrique – singulière (6/4) – dans le *Maestoso* initial comme dans l'*Adagio* médian (serait-ce un écho à la *Huitième symphonie*, dite «inachevée» de Schubert que Brahms aime tant ?). Par rapport aux usages de son temps, il donne la part belle aux instruments à vent et fait entrer le plein-air dans ce lieu clos dénommé auditorium où sonne l'orchestre. Respiration bienvenue dans une atmosphère suffocante et sombre.

Dans l'opus 83, le geste initial – un appel de cor auquel le piano répond immédiatement et qui déclenche un long solo virtuose – est inoubliable et installe la nature de la conversation qui liera le soliste et l'orchestre. Pour équilibrer l'*Allegro non troppo*

qu'il qualifiait d'« anodin », Brahms ajouta donc cet *Allegro appassionato* parce que le concerto « avait besoin de quelque chose de fort et de passionné avant l'*Andante*, lui aussi tout simple », avait-il confié dans une lettre non datée à son ami Theodor Billroth. Puis l'*Andante* débute par un autre geste qui marque l'auditeur : un chant serein pour violoncelle, par lequel naît un suspense d'autant plus ample qu'il diffère l'entrée du piano. À remarquer que, comme dans l'opus 15, ce formant médian est en 6/4. L'*Allegretto grazioso* conclusif offre une ultime audace : il débute par une tonalité qui n'est pas celle du début de l'ouvrage mais qu'il rejoint progressivement.

Ces deux concertos sont d'une durée similaire – environ trois quarts d'heure – répartie, respectivement, en trois et quatre formants. De ce fait, chacun d'eux offre, à son auditeur, un vécu temporel différent. Si l'opus 15 rappelle le temps de la tragédie dont le droit fil tendu tient à l'extrême compacité du discours (jusqu'à l'ellipse cinématographique), l'opus 83 relève davantage de la comédie mordorée, entre partage du plaisir présent et mélancolie d'un passé qui n'a peut-être pas toujours été.

Frank Langlois

PHILIPPE BIANCONI piano

Depuis son succès au Concours Van Cliburn dans les années 80, Philippe Bianconi mène une carrière internationale et poursuit son itinéraire musical, creusant patiemment son sillon loin de tout tapage médiatique.

Il s'est produit dans les plus grandes salles d'Amérique du Nord (New York, Chicago, Washington, San Francisco, Montréal) et d'Europe (Paris, Londres, Berlin, Vienne, Milan, Madrid, Amsterdam) ainsi qu'au Japon, en Chine, en Corée du Sud et en Australie.

Il a joué également avec des orchestres prestigieux : Chicago, Cleveland, Los Angeles, Pittsburgh, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestre de la Radio de Berlin... Philippe Bianconi a réalisé de nombreux enregistrements d'œuvres pour piano seul de Schubert, Schumann, Ravel, Debussy, et de musique de chambre de Brahms, Fauré, Chausson, Prokofiev, Chostakovitch.

Depuis 2012, Philippe Bianconi enregistre pour La Dolce Volta. Ses *Préludes* de Debussy ont obtenu de nombreuses récompenses, suivis par un disque Chopin en 2014, et un Schumann sorti en 2016.

De 2013 à 2017, Philippe Bianconi a assuré la direction musicale du Conservatoire Américain de Fontainebleau, succédant notamment à Philippe Entremont et à Nadia Boulanger qui forma l'élite des compositeurs américains du XX^e siècle. Depuis octobre 2018, Philippe Bianconi enseigne à l'École Normale de Musique de Paris.

MICHAL NESTEROWICZ direction

Michał Nesterowicz est parmi les chefs les plus convoités d'Europe. Pendant la dernière saison, il est revenu à l'Orchestre symphonique de la BBC pour diriger, à Londres et à Szczecin, un programme construit autour du thème de la Pologne, comprenant des œuvres d'Elgar, Paderewski, Lutoslawski et Szymanski. Ses débuts avec le hr-Sinfonieorchester Frankfurt, puis l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, l'Orchestre symphonique de Portland et l'Orchestre symphonique de Vancouver ont été d'autres temps forts de la saison passée. Il continue de travailler avec l'Orchestre symphonique de Bâle (comme premier chef invité), l'Orchestre symphonique de la NDR, l'Orchestre national de Lille, l'Orchestre symphonique de Singapour et l'Orchestre symphonique de Malmö.

Les saisons précédentes ont vu ses débuts avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre philharmonique des Pays-Bas, l'Orchestre Bruckner de Linz, le Staatsorchester Kassel, l'Orchestre symphonique de Lahti et l'Orchestre philharmonique de Malaisie. Nesterowicz a dirigé de nombreuses fois l'Orchestre Tonhalle de Zürich, l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre philharmonique de Nice et l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool et a travaillé avec l'Orchestre symphonique de la WDR de Cologne, l'Orchestre symphonique allemand de Berlin, l'Orchestre de la fondation Gulbenkian, l'Orchestre philharmonique du Luxembourg, l'Orchestre philharmonique de Buffalo, l'Orchestre philharmonique de Copenhague, l'Orchestre national Bordeaux Aquitaine et l'Orchestre de la Suisse italienne. Nesterowicz a remporté le Concours international de direction de Cadaqués en 2008 et est lauréat du 6^e Concours international de direction Grzegorz-Fitelborg de Katowice.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

D'abord appelé l'Orchestre du Nouveau Cercle des Étrangers en 1856 puis l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo en 1958, et enfin l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo depuis 1980, l'OPMC occupe une place de choix dans le monde musical international.

Sa fabuleuse capacité à conjuguer tradition et modernité a fait de lui l'un des orchestres de premier plan dans l'interprétation des œuvres symphoniques du grand répertoire, mais aussi pour le renouveau d'œuvres plus rares et contemporaines, ainsi que pour la création lyrique et chorégraphique.

Se sont succédé, sous des appellations différentes, en tant que chef permanent, chef titulaire, premier chef invité, directeur musical, directeur artistique et musical, de 1856 à nos jours : Alexandre Hermann, Eusèbe Lucas, Léon Jehin, Louis Ganne, Marc César Scotto, Victor de Sabata, Paul Paray, Henri Tomasi, Louis Frémaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Matačić, Lawrence Foster, James DePreist, Marek Janowski, Yakov Kreizberg, Gianluigi Gelmetti, chef honoraire, et, depuis la saison 2016-2017, Kazuki Yamada.

L'automne 2010 a vu le lancement du label OPMC Classics avec la production de cinq disques sous la direction de Yakov Kreizberg, et de trois sous la direction de Gianluigi Gelmetti. La politique d'enregistrement se poursuit avec Kazuki Yamada depuis 2017.

Placé sous la présidence de S.A.R. la Princesse de Hanovre, l'OPMC bénéficie du soutien et des encouragements de S.A.S. le Prince Albert II, du soutien du Gouvernement princier, de la Société des Bains de Mer et de l'Association des amis de l'Orchestre.

PREMIERS VIOLONS

Liza Kerob
Sibylle Cornaton
Ilyoung Chae
Mitchell Huang
Isabelle Josso
Milena Legourska-Casha
Diana Mykhalevych
Sorin Turc
Adela Urcan
Anne-Cécile Schmit-Lecaille
Mathieu Joubert
Nathalie Girod

SECONDS VIOLONS

Peter Szüts
Nicolas Delclaud
Camille Musco
Gian-Battista Ermacora
Frédéric Gheorghiu
Alexandre Guerchovitch
Nicolas Slusznis
Katalin Szüts-Lukacs
Jean-Claude Tassiers
Eric Thoreux

ALTOS

François Mereaux
François Duchesne
Thomas Bouzy
Raphaël Chazal
Tristan Dely
Sofia Sperry
Mireille Wojciechowski
Ying Xiong

VIOLONCELLES

Delphine Perrone
Alexandre Fougeroux
Thibault Leroy
Patrick Bautz
Thomas Ducloy
Sophie Adam

CONTREBASSES

Philippe Juncker
Teddy Pierre Pentsch
Jenny Boulanger
Sylvain Rastoul

FLÛTES

Anne Maugue
Malcy Gouget

HAUTBOIS

Matthieu Bloch
Jean-Marc Jourdin

CLARINETTES

Véronique Audard
Pascal Agogue

BASSONS

Franck Lavogez
Frédéric Chasline

CORS

Andrea Cesari
Didier Favre
David Pauvert
Bertrand Raquet

TROMPETTES

Matthias Persson
Gérald Rolland
Samuel Tupin
Rémy Labarthe

TIMBALES

Julien Bourgeois



PRINCIPAUTÉ
de MONACO

 **Rothschild**
Martin Maurel

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco
Salle Yakov Kreizberg les 27, 29 et 30 mars 2019
Direction artistique, montage, mixage et mastering : François Eckert
Prise de son : Sylvain Denis
Traduction : Paul Snelgrove
Photos : Olivier Roller (couvertures), Jean-Charles Vinaj (p.19)
Graphisme : atelier-champion.com
Réalisation : belleville.eu

FESTIVAL
PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE CARLO
UNDER THE PRESIDENCY OF
H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

WHY CREATE A COLLECTION OF CDs?

Festivals are ephemeral, by their very nature, and recordings can provide a wonderful reminder of exceptional musical moments. Creating something lasting remains a most attractive proposition – at a time when labels are disappearing, in the face of declining sales and the revolution in music formats. For this reason, the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection is available not only through traditional channels but also by downloading and streaming, across all digital platforms and on our site.

Performances by up-and-coming and well-established artists, of both music from the past and contemporary works, reflects a will to keep memory alive that has marked the Festival since its beginnings, in 1984.

You can find our entire collection on printempsdesarts.mc.

Marc Monnet

THE TWO PIANO CONCERTOS OF BRAHMS

Brahms wrote ten major orchestral works. Three orchestral compositions do not figure among these, however – the Variations on a Theme by Joseph Haydn, op. 56a, which was originally written for two pianos (1873), and two overtures (1880), of around 10 minutes each – the Academic Festival Overture op. 80 and the Tragic Overture op. 81. The list of ten major works comprises two serenades, four symphonies and four concertos.

Ever pragmatic, Brahms thought it unwise to tackle, all in one go, the symphony orchestra (then in a state of artistic, organizational and social change, notably in the regions that would, in 1871, become unified Germany) and that historically laden genre called the “symphony” – with Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Berlioz and Schumann as heavyweight forerunners. Better to approach each problem separately and choose a pleasant, unambitious genre – the serenade. With a tenuous link tying together five or six independent (even unrelated) and quite short movements, the serenade liberated Brahms from the organic labor required for an extended work, to focus on just one thing – how to write for combined instrumental forces. Each piece therefore became a de facto orchestral study, by means of which the composer forged his orchestral style. Thus, in the Serenade no. 1 in D major op. 11 (1857-1858 / 50 minutes), Brahms draws on all the sections and groups of a full orchestra. In the Serenade no. 2 in A major op. 16 (1858-1859 / 35 minutes), which uses just thirteen musicians and is like large-scale chamber music, he explores each timbre independently.

Having acquired the tools, Brahms could now use the orchestra in works of extended length. A glance at the composition dates of the four symphonies and four concertos is enlightening: Concerto no. 1 in D minor op. 15 (1853-1858), Symphony no. 1 in C minor op. 68 (1862-1876), Symphony no. 2 in D major op. 73 (1877), Violin Concerto in D major op. 77 (1878), Piano Concerto no. 2 in B-flat major op. 83 (1878-1881), Symphony no. 3 in F major op. 90 (1883), Symphony no.4 in E minor op. 98 (1884-1885) and, finally, Concerto for Violin and Cello in A minor op. 102 (1887). This chronological sequence suggests that Brahms found his first ventures in the symphony and concerto long and tortuous affairs. Once he had mastered the genres and forms, writing the other six vast works was no longer like climbing Everest. When you look at the fact that Brahms wrote his op. 15 and op. 83 works at widely spaced points in his life (a quarter of a century, between youth and maturity), clear contrasts between these works become apparent.

MATTERS OF GENRE, FORM AND GENESIS

Written between 1854 and 1859, the First Piano Concerto had erratic beginnings, due to two major obstacles. Firstly, Brahms, just 21 years old, was still shaken by Robert Schumann’s mental illness. Indeed, the latter would soon die, in 1856. Schumann had “discovered” Brahms, likening the arrival of his young colleague – in an article published on October 28, 1853 – to Minerva springing from the head of Jove. With hindsight, we can see that, famous though it is, this anointing by Schumann had only a modest effect on Brahms’s

long-term artistic development. To start with, in the three years or so (1853 to 1856) of their friendship, the master was often less than *compos mentis*. Also, in the early 1850s, the impetuous young man had written – for his own use, as an up-and-coming illustrious concert pianist – several vast piano works. Rather like “disguised symphonies”, their huge demands often exceeded what two hands could manage. Some of these exploratory compositions were published (the three Piano Sonatas, the third of which, in F minor, op. 5, in five movements, lasts almost three quarters of an hour) but others were limited to private performance before a few select listeners. Brahms saw them as trial efforts, to be reworked or dropped.

Writing his op. 15 was thus a lengthy saga, going through several stages and fraught with pitfalls. In the spring of 1854 came a sonata for two pianos (written across four staves), in three movements. Brahms soon orchestrated its first movement and showed it to his friend, Joseph Joachim, for his opinion. Then came disagreement about designation – Brahms felt it was material for a symphony, whereas Clara Schumann saw in it a piano concerto. In 1856, the second movement (a funeral march – almost certainly the second movement of the future German Requiem), was replaced by the definitive Adagio. At the end of that year, Brahms sent Joseph Joachim the final Rondo. Discouragingly, Joachim suggested he write another finale. Ignoring this, Brahms let the work sit there for two years before finally accepting it, making slight modifications and giving it a private airing, in Hanover, on March 30, 1858. In January 1859, this op. 15 was rehearsed and given its first public performance, on January 22, 1859, in Hanover, with the composer at the piano and Joachim conducting.

In happy contrast, Piano Concerto no. 2 had an untroubled birth, being conceived from the start as a concerto. Sketched out in 1878, it was put aside while Brahms wrote (with some

ease) the Violin Concerto (the premiere of which he conducted on January 1, 1879, at the Leipzig Gewandhaus, with Joachim as soloist), the Violin & Piano Sonata op. 78 and the Two Rhapsodies for piano op. 79. In the summer of 1879, the composer once more turned his attention to the Second Piano Concerto, working on it quietly. In 1880, this was interrupted yet again by the writing of two short, “obligatory” orchestral works (the Academic Festival Overture and the Tragic Overture) and the *Sechs Lieder* (Six Songs) op. 86. The spring of 1881 was taken up with a trip to Italy (including Sicily). This was followed by a summer vacation near Vienna. Once back home, Brahms completed his Piano Concerto no. 2 op. 83 and wrote the cantata “Nänie” op. 82, in memory of his friend, the painter Anselm Feuerbach. To have been finished so quickly, op. 83 must have already been well advanced. In any event, it was premiered on November 9, 1881, with Brahms as soloist and his friend Hans von Bülow conducting the celebrated Meiningen Court Orchestra. Welcomed as a triumph, the work went on a long tour that lasted until the following spring.

MATTERS OF COLOR

Blessed with a critical ear and a strongly polyphonic turn of mind, Brahms, at age 28, knew exactly how to write sweeping and tightly woven polyphonic and contrapuntal textures. Here, his composition studies with Eduard Marxsen (from 1843, when he was 10) stood him in good stead. However, an autodidactic drive led him to manipulate the orchestra, drawing on the praxis of timbres he had acquired in his numerous activities as organist, choirmaster and, of course, pianist in various chamber ensembles. This gave him a natural predilection for

the middle and lower registers of the sound spectrum. As a choir director (a role in which he earned his living for some years), Brahms explored these registers in his own choral works and in the monochoral or polychoral Lutheran Baroque repertoire that he often conducted. We should recall that his first scholarly publications – which show his interest in heritage and patriotic factors – had started appearing. The low center of gravity of his orchestral writing thus betrays the influence of the choral idiom. A second influence was the organ, the bellows-feed of which (manual in those days, hence imperfect, like the human voice) invited infinitely long lines and whose multiple registers made it possible to create many colors. Finally, in chamber music ensembles, Brahms had learned precision in the use of strings.

Unlike Mendelssohn or Wagner, Brahms did not revolutionize the art of orchestration. Both in principle (he was against auditory pleasure for its own sake and wary of seducing with orchestral color alone) and in concrete application, he exploited all the possibilities offered by established orchestration practices. Regarding favorite timbres, his tastes are clear. For symphonic solos, he liked the orchestral instruments he used in his chamber music – clarinet, horn, violin, viola and cello. As for orchestral texture, Brahms favors the oboe (giving it a long, lyrical introductory solo in his Violin Concerto) but shuns the harp. His taste in percussion is modest – apart from the Fourth Symphony's third movement (*Allegro giocoso*), which has a triangle, he confines himself to the timpani. In terms of the composition of his orchestra, he keeps to two distinct instrumentations. In the four Concertos, these are: paired woodwinds, 4 horns, 2 trumpets, timpani and strings (gut, in those days), the latter consisting of 8 first and six second violins, 6 violas, 6 cellos and 4 double basses. In the Symphonies, this instrumentation grows – a piccolo joins the woodwind section (in the Fourth Symphony), a

contrabassoon arrives (except in the Second Symphony), while the brass section acquires 3 trombones and even (in the Second Symphony) a tuba.

MATTERS OF MUSICAL DISCOURSE, FORM AND EXPRESSION

In D minor (the key associated with death, through its identification with the *Missa da Requiem*), the First Piano Concerto is striking for its atmosphere of violence, almost of anger. It shares this with some piano works Brahms had already written – the Third Sonata op. 5 and some of the *Ballades* op.10. As for death, he had already touched on this, in his cantata *Begräbnisgesang* op. 13.

Notwithstanding, there is an appreciable disparity between the size – fairly modest – of the orchestral forces and the violent sounds that assail the listener from the very start of the orchestral introduction. This only confirms the composer's total grasp of his orchestra's power and effectiveness. As for the musical discourse, it is harsh, direct and implacable. Yet Brahms composes in Schumannesque fragments, binding them together by forced concatenation. While the concerto pits the soloist against the orchestra, this is achieved less by the writing than by expression. In each of the three movements, the music's dramatic quality is somber and unidirectional.

To risk a comparison, Brahms's Piano Concertos are as dissimilar as J. S. Bach's Passions. The Saint John Passion is irregular, unequivocal and written in severe drypoint (its black-and-white quality suggesting a Dürer engraving, in which the very essence is the line and its depth). The Saint Matthew Passion is multi-layered in meaning and notable for its half lights (suggesting more the art and color palette of Nicolas Poussin). There is, however, a major difference – Concerto no. 2 breathes an air of serenity. Its melodic content is fluid (in the way Schubert's song *Auf dem Wasser zu singen* is fluid) and its expressiveness is happy, albeit tinged with melancholy. As for the musical discourse, its continuity is punctuated by delicious curves and demonstrates how adogmatic was Brahms – now total master of his art – as regards writing within a particular form.

The adogmatic nature of his op. 83 is evident in two aspects: the overall formal rhythm and the organization of episodes in each movement. Concerning the overall rhythm, Brahms had for some time envisaged putting a fourth movement (a scherzo) in his concertos. Indeed, for several months, his Violin Concerto had four movements. This was not in order to mix symphony and concerto in the same formal mold but to free himself from formal, received dogmas. He decided, then, that his Second Concerto would have four movements. A kind of scherzo (*Allegro appassionato*) thus comes between the initial *Allegro non troppo* and the usual slower movement (*Andante* = at walking pace, moderate speed). Yes, "slower" because this op. 83 has no slow movement (*Adagio*). Neither does it have a quick movement (such as an *Allegro molto* or *Allegro vivace*). Playing secretive, Brahms wrote to his friend Elizabeth von Herzogenberg on July 7, 1881, "I've written a tiny little piano concerto with a tiny wisp of a scherzo." In reality, in the history of the concerto genre, Brahms had imposed a major change. Music in the 20th century would reflect its influence.

As for the organization of episodes within each movement, Brahms is even more exploratory, creating a totally original formal fluidity, free from dramaturgical preoccupations. This in no way infringes, moreover, on his rigorous thematic treatment. In 1931, in his article "National Music 2", Arnold Schoenberg made this very point. Himself an autodidact, he included Brahms when talking about his masters and his debt to them, specifying "the plasticity in the modelling of musical designs, the generosity, the abundance when the music needs space to be clear; the art of taking each figuration to its conclusion [...]. The combination of economy and abundance."

ABSOLUTE MUSIK?

Brahms certainly cultivated mischievously the art of being different. The older he got, the more he resisted the pressure of a nationalistic musicology that would veer into falsehood by inventing a story of "German music". Indeed, when he was vainly summoned to be the third figure in a strange Holy Trinity of B's (Bach, Beethoven, Brahms) – which, according to Hans von Bülow, rang the note "B" (B flat) – he quietly ducked out.

There was another point of resistance – the question of *Absolute Musik*, which has at times been translated as "pure music". How clumsy, given the 20th century's history of war crimes and crimes against humanity perpetrated in the name of purity! "Absolute music", a more precise translation, echoes the "art for art's sake" of Théophile Gautier, the "sole banner of art" which Honoré de Balzac held aloft, or the "vocation of art", to which Gustave Flaubert devoted himself entirely. We will nonetheless use the term "pure music" here – associated with "The

Beautiful in Music", by Eduard Hanslick, published in 1854. Brahms should have felt a strong affinity with this book, which its author intended as a weapon of war against Wagner and his "music of the future" and which talks about "sound forms in movement". In the summer 1863, Brahms did indeed tell Hanslick, who had become a friend, that he owed to this work "most delicious moments, true illumination and, yes, a sort of tranquility." But this may have been just diplomacy, hiding the fact that this "extraordinary book" would not greatly influence him. In fact, with the years, Brahms would relax about concerns of form, preferring to have the space to express, very freely, his feelings and his melancholy. His last collections for piano (op. 116 to op. 119), his two Sonatas for clarinet and piano (this op. 120 concludes a rich catalogue of chamber music works) and his Vier ernste Gesänge op. 121 (his last contribution to the lieder genre) attest to this. Brahms just wanted to compose in peace, well away from the German national saga, created in tumult, in which he refused to get involved.

Plainly, this liberty informs the two Piano Concertos, where Brahms concurrently uses normative musical forms (sonata form, lied form, rondo form, scherzo) and challenges them by inserting furtive thematic ideas (like supporting roles in a movie) and briefly works on these in counterpoint, in fugue or in canon – or brightens them up with lyricism. Far from being capricious and hesitant, this way of writing expands the possibilities for freedom.

In his op.15, Brahms risks using the same time signature – 6/4, unusually – in both the Maestoso first movement and the central Adagio. Might this be in echo of Schubert's Eighth Symphony, the "Unfinished", which Brahms so loved? Breaking with usual practice, he gives particular prominence to the woodwind. This brings fresh air into the closed auditorium where the orchestra is playing – most welcome in such a dark and stifling atmosphere.

The opening gesture of op. 83 – a horn call, to which the piano immediately replies and which leads to a long, virtuosic solo – is unforgettable. It establishes the nature of the conversation in which soloist and orchestra will engage. To balance the Allegro non troppo, which he described as "ingenuous", Brahms added this Allegro appassionato because the Concerto "needed something strongly passionate before the Andante, which is also simple," he wrote in an undated letter to his friend Theodor Billroth. Then, the Andante begins with another striking gesture – a serene song on solo cello – bringing a suspense that intensifies by delaying the entry of the piano. Interestingly, this central movement is, like that of op. 15, in 6/4 time. The concluding Allegretto grazioso affords a final audacious stroke, by starting in a key that is not that of the start of the work and only gradually arriving at the home key.

At around 45 minutes each, the two Concertos are of similar length and are split into three and four movements respectively. Each Concerto therefore offers the listener a different temporal experience. While op. 15 harks back to Ancient Greek Tragedy, sharing with it an extreme density of discourse (even a sort of cinematic ellipsis), op. 83 suggests more a russet-hued Comedy, between the sharing of present pleasure and past melancholy.

Frank Langlois

PHILIPPE BIANCONI piano

Philippe Bianconi has been described as an artist whose playing is “always close to the soul of the music, filling the space with poetry and life,” (Washington Post).

He was awarded the Silver Medal in the 7th Van Cliburn Competition and since then he has appeared as a soloist with leading orchestras, including those of Chicago, Los Angeles, Pittsburgh, Cleveland, Orchestre de Paris, Orchestre national de France, Berlin Radio Symphony...

An active recitalist, Bianconi has performed around the world, including Carnegie Hall, Wigmore Hall, Théâtre des Champs-Élysées, the Berlin Philharmonie and in San Francisco, Chicago, Boston, Washington D.C., Philadelphia, as well as in Japan, China, South Korea and Australia.

Philippe Bianconi has released numerous solo recordings of Schubert, Schumann, Ravel, Debussy, and chamber music of Brahms, Fauré, Chausson, Prokofiev, Shostakovich.

In 2012, Bianconi started a collaboration with La Dolce Volta label and his recording of the Debussy Preludes was awarded Diapason d'Or of the year and 1st Prize of the Académie Charles Cros. Additionally, he released a Chopin album in 2014, followed by a Schumann album in 2016.

Between 2013 and 2017, Philippe Bianconi was the Director of the American Conservatory in Fontainebleau. In 2018, he was appointed Professor at the École Normale de Musique de Paris.

MICHAL NESTEROWICZ direction

Michał Nesterowicz is one of Europe's most sought-after conductors. Last season, he returned to the BBC Symphony Orchestra to conduct a Polish-themed programme in London and Szczecin including works by Elgar, Paderewski, Lutosławski and Szymanowski. Other season highlights included debuts with hr-Sinfonieorchester, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Portland Symphony, Vancouver Symphony Orchestra. He continues to work with Sinfonieorchester Basel as Principal Guest Conductor, NDR Elbphilharmonie Orchester, Orchestre National de Lille, Singapore Symphony Orchestra and Malmö Symfoniorkester.

Previous seasons featured debuts with the Gewandhausorchester Leipzig, Netherlands Philharmonic Orchestra, Bruckner Orchester Linz, Staatsorchester Kassel, Lahti Symphony Orchestra, and Malaysian Philharmonic Orchestra. Nesterowicz has appeared on multiple occasions with the Tonhalle-Orchester Zürich, Münchner Philharmoniker, Orchestre Philharmonique de Nice, and Royal Liverpool Philharmonic Orchestra; and has worked with WDR Sinfonieorchester Köln, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Gulbenkian Orchestra, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Buffalo Philharmonic Orchestra, Copenhagen Phil, Orchestre National Bordeaux Aquitaine and Orchestra della Svizzera Italiana. Nesterowicz won the Cadaqués Orchestra European Conducting Competition in 2008 and among the prizewinners of the 6th Grzegorz Fitelborg International Conducting Competition in Katowice.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

Called the "Orchestre du Nouveau Cercle des Étrangers" in 1856, and the "Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo" in 1958, it has held the name "Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo" (OPMC) since 1980 and occupies a place of choice in the international world of music.

Its ability to combine tradition and modernity, gives the OPMC leadership in the performance of symphonic works from the great repertoire, in the renewal of rare and contemporary works, as well as in operatic and choreographic creation.

Among the many who have headed the OPMC from 1856 to the present under diverse designations (Permanent Conductor, Titular Conductor, First Guest Conductor, Music Director, Artistic and Musical Director) may be mentioned Alexandre Hermann, Eusèbe Lucas, Léon Jehin, Louis Ganne, Marc Cesar Scotto, Victor de Sabata, Paul Paray, Henri Tomasi, Louis Fremaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Matačić, Lawrence Foster, James DePreist, Marek Janowski, Yakov Kreizberg, Gianluigi Gelmetti (with the title of Honorary Conductor) and, since the 2016-2017 season, Kazuki Yamada.

The "OPMC Classics" label was launched in the autumn of 2010, with five records under the direction of Yakov Kreizberg, three under Gianluigi Gelmetti. The recordings continue with Kazuki Yamada since 2017.

Under the chair of HRH The Princess of Hanover, the OPMC enjoys the support and encouragement of HSH Prince Albert II, the support of the Government of the Principality, Société des Bains de Mer and the Friends of the Philharmonic Orchestra Association.

PRINCIPAUTÉ
de MONACO

 **Rothschild**
Martin Maurel

THE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.

Recorded at the Auditorium Rainier III of Monaco
Yakov Kreizberg Concert hall, from 27 to 30 March 2019.
Artistic direction, editing, mixing and mastering: François Eckert
Sound recording: Sylvain Denis
Translation: Paul Snelgrove
Photos: Olivier Roller (front covers), Jean-Charles Vinaj (p.19)
Graphic design: atelier-champion.com
Production: belleville.eu