



Brahms

Double concerto

Beethoven

Triple concerto

Gérard Poulet
Dominique de Williencourt
Émile Naoumoff
PHILHARMONIE DE LORRAINE
direction Pascal Verrot

Johannes Brahms (1833-1897)

Concerto pour violon, violoncelle et orchestre en la mineur, op. 102



Ce concerto sera la dernière œuvre symphonique de Brahms, dont la veine créatrice se tournera, dès lors, vers plus de dépouillement dans les moyens d'expression. Il suffit, pour s'en convaincre, de penser aux *Intermezzis* pour le piano, aux motets, à la musique de chambre ainsi qu'à la surabondance de Lieder qui ont suivi la composition du double concerto.

Les quatre concertos de Brahms s'échelonnent sur la majeure partie de sa vie : deux pour le piano, un pour le violon et le double concerto pour violon et violoncelle. De dimensions exceptionnelles, ils sont tous les quatre écrits dans la grande tradition symphonique ; rappelons que Brahms avait attendu quatorze ans après l'échec de son *Concerto n° 1 en ré mineur* (la première audition fut un grand succès, mais la deuxième s'était soldée par un échec cuisant) avant de présenter d'autres œuvres symphoniques à son public. Il avait conçu ses quatre concertos non seulement pour des interprètes bien précis, mais en tenant compte aussi de leur jeu. Il se réservait les deux concertos pour piano, leur redoutable difficulté n'étant pas un problème pour leur auteur doué d'une force physique et d'une grande maîtrise technique (semblables témoignages nous sont également parvenus sur la virtuosité éblouissante de Beethoven lorsqu'il exécutait son propre *Concerto en sol, n° 4* : aucun de ses pairs ne voulait se risquer publiquement dans le même répertoire !) Le *Concerto pour violon* était écrit pour Joachim, qui avait donné ses conseils éclairés sur divers aspects de l'écriture pour son instrument. Huit ans plus tard, Brahms fit de nouveau appel à lui pour contrôler l'aspect technique de la partie de violon du double concerto, bien qu'il n'ait pas toujours tenu compte de ses remarques.

Brahms fut un musicologue averti doublé d'un grand érudit. Il collectionnait des manuscrits anciens et restait attaché au contrepoint en général, celui de Bach en particulier. Ceci explique sans doute pourquoi il affectionnait tant les formes "antiques", telles la fugue et la passacaille. Il aimait aussi écrire des œuvres en forme de variations. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été attiré par la forme du *concerto grosso* et sa structure *concertino* (instruments solistes) - *ripieno* (orchestre), que son double concerto n'est pas sans rappeler. On peut penser encore que Brahms a aussi puisé son inspiration dans le triple concerto où Beethoven avait abordé, quatre-vingts ans plus tôt, ce type d'écriture.

Brahms a écrit son double concerto en 1887, un an seulement après la mort de Liszt. La première exécution, accueillie assez favorablement, eut lieu la même année à Cologne. Joseph Joachim et Robert Hausmann en étaient à la fois les instrumentistes et les dédicataires et l'œuvre fut dirigée par le compositeur, un mois après une exécution de «mise à l'épreuve» à Baden-Baden afin de "rôder" la partition.

La difficulté de ce «concerto grosso révisé» réside dans l'équilibre à trouver entre la masse orchestrale et les deux instruments solistes, dont l'alliage, au demeurant, permet de mettre en valeur les différences de registre et d'intensité. Mais Brahms a su trouver un subtil dosage entre violon, violoncelle et tutti. Les deux solistes se produisent souvent ensemble, ou du moins en imitation très serrée, sans doute dans un souci de plus grande clarté.

Le double concerto est riche en thèmes se prêtant admirablement à la variation et au développement. Il y en a trois principaux dans le premier mouvement, *Allegro*. D'abord un début peu habituel : quatre mesures pour le tutti d'orchestre avec un motif à l'unisson bien martelé pour bois et cordes attirant tout de suite l'attention. Puis un court fragment en style de récitatif pour le violoncelle qui amène un bref thème d'une grande tendresse joué par les bois. Le violon fournit ensuite quelques mesures également en style de récitatif, avant de s'associer au violoncelle. L'écriture devient progressivement plus dramatique et se termine par un trait en doubles croches à l'unisson, qui introduit à son tour l'exposition intégrale de l'orchestre (d'ailleurs le second concerto pour piano avait déjà proposé un agencement un peu semblable). Ce mouvement est le fruit d'une vie entière consacrée à la composition et à la sonorité orchestrales. Bien que la virtuosité y soit présente, il s'en dégage un sentiment d'intensité et de force associées à de la tendresse telles qu'on les trouve dans la *Quatrième symphonie*.

Cette même tendresse se retrouve dans l'*Andante* en ré majeur (forme lied) suivant. Les vents commencent par deux quartes ascendantes qui constituent la mise en scène d'un des plus beaux mouvements lents du compositeur. Le thème principal est joué par les solistes à l'unisson, comme c'est souvent le cas chez Brahms. Les rythmes associés de croches et de triolets dans l'une des reprises du thème sont tout à fait paisibles et forment un contraste des plus parfaits avec le final dynamique qui va suivre.

Vivace non troppo : l'ambiance y est joyeuse, bon enfant, décidément dans l'esprit d'un rondo populaire, même si la structure n'est pas conforme aux règles académiques. Ce mouvement assure un équilibre par rapport au premier, quoique faisant cent mesures de moins que celui-ci. C'est une composition d'une envergure tout à fait symphonique. La partie centrale est marquée par des influences hongroises. Il faut savoir que de nombreux rescapés de la révolution hongroise se sont évadés de Hongrie en passant par Hambourg. Voilà qui explique la fascination éprouvée par le jeune Brahms pour une musique tsigane perçue par les allemands comme une musique hongroise authentique. Ce dernier mouvement exige une virtuosité de plus en plus redoutable pour les trois solistes qui conduisent la partition vers une conclusion triomphale en la majeur.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre en ut majeur, op. 56



Il y a peu de concertos dans l'œuvre de Beethoven. Ils datent tous des années 1790-1805 : un pour violon, cinq pour piano et le triple concerto. Les deux romances pour violon s'en approchent par leur conception, mais s'en éloignent par leur proportion plus modeste.

Le triple concerto est dédié au prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz. C'était un mélomane averti, violoniste de surcroît, qui possédait un orchestre privé dans son palais à partir de 1796. Il le mettait à la disposition de Beethoven, afin de pouvoir tester les œuvres d'orchestre avant leur exécution publique. Dès 1809 il s'était associé avec le prince Klinsky et l'archiduc Rodolphe, afin d'assurer une rente annuelle de 4000 florins au compositeur. Ce mécène fut le dédicataire des *Troisième, Cinquième et Sixième Symphonies*, des *Quatuors à cordes, opus 18* et du cycle *An die ferne Geliebte*.

Le triple concerto semble avoir été écrit entre avril-septembre 1804 et édité à Vienne en 1807. Il fut donné pour la première fois en mai 1808. Des esquisses relativement importantes en ré majeur existaient déjà. Elles étaient prévues pour un concert au printemps de la même année, que le directeur du théâtre fit annuler, et Beethoven dut changer d'objectif, en se tournant notamment vers l'opéra. Après une enfance difficile à Bonn, Beethoven avait élu domicile à Vienne. Pendant une période de cinq ou six ans — et compte tenu de la gestation particulièrement longue et compliquée de ses œuvres et de son habitude de remanier sans arrêt ses esquisses — il produisit un nombre surprenant de chefs-d'œuvre, dont la *Symphonie n° 3*, les *Sonates Waldstein et Appassionata*, *Fidelio*, le *Quatrième Concerto pour piano*, les trois *Quatuors Razumowsky* et le *Concerto pour violon*. À cette époque il se mesurait à la forme sonate et composait des mouvements de plus en plus ambitieux. La *Waldstein* et le triple concerto possèdent les premiers mouvements les plus longs qu'il ait composés jusqu'alors. Certaines idées de la sonate sont d'ailleurs reprises dans le concerto.

Le trio soliste est peu habituel et redoutable à plus d'un égard. L'envergure de l'œuvre l'est aussi. Le premier mouvement compte plus de 530 mesures (dont presque la moitié en ut majeur), et le troisième mouvement est largement aussi important, avec presque 500 mesures. Le début de l'*Allegro* surprend

par sa douceur et sa discréetion. Six mesures assurées uniquement par les violoncelles et contrebasses se prolongent en un vaste paragraphe. Ensuite le violoncelle, le violon et le piano se font entendre successivement. Les cordes solistes prennent l'initiative presque tout le temps au cours du développement, le piano se contentant de les suivre docilement, sans emphase particulière. Beethoven parvient à résoudre les problèmes d'équilibre entre les solistes et l'orchestre au détriment (en quelque sorte) de l'écriture pour piano qui est plus légère. Les accords se font particulièrement rares. En contrepartie, on trouve beaucoup de traits en doubles croches à l'unisson, en tierces, en sixtes ou en dixièmes, parfois à la double ou triple octave, disposées au-dessus ou en-dessous de la partie des cordes solistes, afin de ne pas couvrir leur propre tessiture. La toute première entrée se fait entendre en octaves uniquement (comme c'est le cas pour les deux mouvements suivants). Par ailleurs il y a quelques arpèges, et quelques tierces en octaves brisées quand le piano cherche à s'affirmer. Les passages les plus orageux s'expriment par des arpèges en triolet par mouvement contraire, mais presque tout le reste se limite à une polyphonie à deux voix. Les mouvements rapides des *Sonates pour violon et violoncelle* font preuve d'une sobriété du même ordre, l'écriture du piano se cantonnant souvent dans une texture à deux voix. Au lieu de la cadence habituelle juste après la reprise, prend place un dialogue animé entre les trois instruments solistes soutenus par une participation discrète de l'orchestre, et le mouvement se termine par une brève coda. Une construction similaire se retrouve dans le troisième mouvement.

Le *Largo* a un rapport particulier avec les deux autres mouvements. Ut majeur cède la place à la bémol majeur, mais on trouve le même rapport entre les tonalités dans le *Premier* et le *Cinquième concerto* (mi bémol - si majeur - mi bémol). Le thème se présente peu de temps après le début, joué par le violoncelle dans un registre particulièrement aigu, assumant en fait la voix supérieure de la texture, et accompagné par les cordes en sourdine ; l'arrivée tardive du piano se solde par des arpèges à l'unisson très délicats et discrets la plupart du temps. Il ne joue aucun accord au cours du mouvement. Le *Largo*, malgré sa brièveté, est empreint d'une belle intensité dramatique, et conduit directement au *Rondo alla Polacca* (un clin d'œil à la *Waldstein*, peut-être ?) Il rappelle un lien semblable entre les deux derniers mouvements des *Quatrième et Cinquième concertos pour piano*.

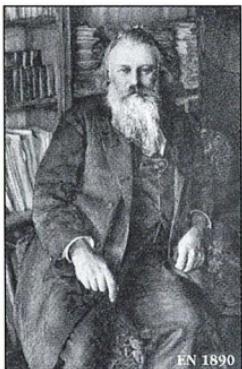
Le thème de cette *Polacca* est confié au violoncelle, qui joue sur la clef de sol tandis que l'accompagnement est assuré, comme dans le *Largo*, par les cordes dans un registre plus bas. Le reste est un modèle de clarté, avec seulement trois ou quatre mesures cadencielles. Le piano se limite à des octaves comme précédemment. Par ailleurs, la virtuosité se manifeste par des octaves brisées simples et doubles, élégamment variés d'arpèges et de trilles. Seul un compositeur bien rompu à la production d'œuvres de chambre et attentif aux besoins des autres instruments pouvait produire une composition si finement ouvragee.

Geoffrey Marshall



Johannes Brahms (1833-1897)

Double concerto for violin, cello and orchestra in A minor, op. 102



This concerto is Brahms's last symphonic work, his creative energies being henceforth directed towards more economy in his means of expression. One needs only to think of the piano *Intermezzis*, the motets, the chamber music and the vast outpouring of songs.

The four concertos written by Brahms (two for piano, one for violin and the double concerto) span most of his production. They are all symphonically conceived for their vast dimensions. Nevertheless, one should not forget that Brahms waited fourteen years after the failure of his D minor *Piano concerto No. 1*—the first performance was a huge success, but the second a disaster) before presenting any further symphonic music to his public. All Brahms's concertos were written with specific instrumentalists (and their individual style of playing) in mind. The two piano works were for himself, his prodigious technique making light work of the formidable keyboard demands. (Beethoven's contemporaries, after hearing his own account of the G major *Concerto No. 4*, were unwilling to risk their reputations in public in the same repertoire). The *Violin concerto* was for Joachim, who gave the composer advice on suitable instrumental technique. Eight years later he was again called in to offer help with the double concerto, although Brahms appears to have paid no attention at all to the corrections proposed by Joachim!

Brahms was a diligent musicological scholar. He collected antiquarian manuscripts, and was much influenced by counterpoint in general and that of Bach in particular. Hence the interest in wilfully archaic structures, such as the passacaglia principle. He also displayed great enthusiasm for variation technique. Perhaps one may imagine Brahms exploring the baroque idea of a *concertino* (soloists) - *ripieno* (tutti) relationship (cf. *concerto grosso*) in the double concerto. Beethoven had certainly been thinking in the same direction in his triple concerto.

The double concerto was composed in 1887, only a year after the death of Liszt. It was given its first performance in Cologne by Joseph Joachim and Robert Hausmann (to whom the work is dedicated) in the same year, with the composer conducting. There had also been a "trial run" in Baden-Baden a month earlier.

The difficulty of this «revised concerto grosso» is basically that of reconciling two widely differing ranges and different tonal intensity of the solo strings with the weight of the full orchestra. But Brahms managed to find a subtle balance between violin, cello, and orchestra. There is much use of the two soloists together or in close imitation, doubtless in the desire to clarify matters acoustically.

The double concerto is also exceptionally rich in thematic material that lends itself to variation and development. There are three principal themes in the first movement. The latter has an original departure point. There are four bars of full orchestra, beginning with an arrestingly powerful unison fragment for strings and woodwind, then comes a short recitative-like solo for the cello preparing the way for a tender and extremely brief woodwind theme. The violin then plays a few similarly recitative-like bars before being joined by the cello, the writing becomes increasingly declamatory and ends with a powerful semiquaver passage in unison leading to the orchestral tutti exposition, this time a complete statement of intention. (The *Second piano concerto* had already hinted at similarly unusual manoeuvres in its exposition). The movement is rather the fruit of a lifetime's experience both at orchestral composition and sonority. The virtuosity is often demanding, but always subordinate to an impression of the same power and intensity interspersed with the kind of tender lyricism that reign happily together in the *Fourth Symphony*.

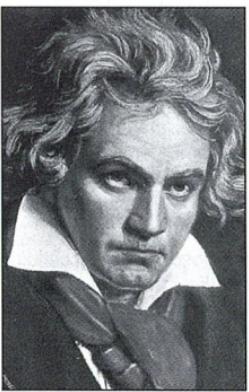
Similar tenderness is to be found in the D major *Andante* (in lied form) that follows. The ascending fourths announced by the wind section at the opening set the scene for one of Brahms's finest mature slow movements. The principal theme of this movement is characteristically played by the soloists in unison. Even the cross-rhythms in one of the varied repeats are of the calmest nature imaginable, an admirable foil to the energy and brisk no-nonsense finale.

The heading is *Vivace non troppo*, and the mood emphatically one of rondo jollity, even if the structure is typically non-conformist. It is also a weighty addition to the concerto, being only a hundred bars shorter than the massive first movement. The symphonic breadth of the undertaking is evident. The central section bears traces of earlier enthusiasm for things Hungarian; after the suppression of the Hungarian uprising, many of the insurgents had fled through Hamburg on their long escape route. This was to explain Brahms's life-long fascination with what the Germans imagined to be *bona fide* Hungarian music. The movement gains in momentum (and also in instrumental virtuosity), before coming to a powerful and triumphant close in the home tonic key of A major.



Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto for piano, violin, cello and orchestra in C major, op. 56



There are relatively few concertos among the works of Beethoven. They all date from the period 1790-1815, and include one for the violin, five for the piano, and the triple concerto. Otherwise, the two romances for violin and orchestra are pretty close relatives, albeit on a smaller scale.

The triple concerto is dedicated to Prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz. He was a keen music lover and violinist who, having an orchestra at his disposal in his private palace from 1796 onwards, made it available for Beethoven to test his orchestral works before their public performance. In 1809 he formed a team with Prince Klinsky and the Archduke Rudolph to provide Beethoven with an annuity of 4000 florins. Lobkowitz was also the dedicatee of the *Eroica*, the Opus 18 string Quartets, the Fifth and Sixth Symphonies, and the cycle *An die ferne Geliebte*.

The triple concerto would seem to have been composed between April-September 1804. It received its first known performance in May 1808, and was published in 1807 in Vienna, yet it had already been anticipated in 1802 by fairly substantial sketches for a work in D, calling for the same team of soloists. It may have been intended for a concert in spring of that year. However, the director of the theatre cancelled the concert, leaving Beethoven to turn his attention to the opera. After a difficult boyhood in Bonn, Beethoven had chosen to settle in his adoptive Vienna, and in the space of five or six years (making much allowance for the gestation and lengthy reworking of his ideas) produced a quantity of masterpieces astonishing by any standards, including the third symphony, the *Waldstein* and *Appassionata* sonatas, *Fidelio*, the Fourth Piano Concerto, the three *Razumovsky* Quartets and the *Violin Concerto*. At this time he was coming to terms with increasingly "meaty" sonata-form structures. The *Waldstein* and the triple concerto display the lengthiest first movements he had undertaken by that time, and several ideas in the concerto may have been distilled from the piano sonata.

The forces are both unusual and formidable, and the scale of the triple concerto is correspondingly grand. The first movement has over 530 bars (nearly half of them in C major), and the third is virtually as substantial, with just under 500 bars. The opening of the *Allegro* is spectacularly quiet and unobtrusive: six bars' worth of cello and double bass provide the material for a vast paragraph before the

cello, violin and piano appear successively in a tonic-dominant-tonic order respectively. The lion's share of the development is initiated by the string soloists, the piano behaving obediently and without undue pomp. The technical problems of balance between resources (violin, cello, piano, orchestra) are solved here by an unusual paucity of chordal writing for the piano. The chords actually played by the piano can almost be counted on the fingers of two hands. There is much liberal use of unison semiquavers, or thirds, sixths and tenths, sometimes at the double or triple octave placed above or below the strings so as not to hinder their own tessitura. The very first entry is in octaves only (as is also the case in the two following movements) with only a little arpeggio work, and some thirds in broken octaves when the piano is flexing its muscles. Some of the stormiest passages contain triplet arpeggios in contrary motion, but the rest is virtually all two-part polyphony, in scale passages, or arpeggio work plus some discreet quasi Alberti-bass activity by way of varying the texture. The *Violin* and *Cello Sonatas* display similar restraint in their allegro movements, the texture being largely a two-part affair. In place of the usual cadenza just after the recapitulation comes an animated dialogue between the piano trio members with unobtrusive support from the orchestra, and the movement closes with a brief coda. A similar formula is proposed in the third movement.

The slow movement (*Largo*) is in the key of the flattened submediant (C-A flat-C), a relationship also encountered in the *First Piano Concerto* and the *Emperor* (E flat-B-E flat). The thematic material is presented shortly after the opening by the cello (playing in such a high register that it constitutes the soprano voice of the texture) accompanied by muted strings, while the piano joins in much later and provides extremely delicate and remarkably discreet unison arpeggio figuration most of the time. There is not a single chord in the entire movement, only four bars of broken chord patterns. The movement itself is short, albeit with dramatic potential, leading directly (perhaps a backward glance at the *Waldstein*?) into the *Rondo alla Polacca* (there are similar links between the corresponding movements of the *Fourth* and *Fifth Piano Concertos*).

The lively *Polacca* theme is entrusted to the cello, playing on the treble stave and the accompaniment is provided by the strings at a lower pitch, exactly as in the *largo*. The piano is content to play in octaves, just as in the two previous movements. The rest is a model of clarity, with no more than three or four bars of cadential punctuation. Otherwise considerable use is made of single and double broken octaves, elegantly varied with arpeggios and trills. Only a composer thoroughly versed in the production of chamber music and attentive to the needs of other instruments could have produced such a finely crafted texture.

Geoffrey Marshall





GÉRARD POULET

Né à Bayonne, Gérard Poulet, fils du chef d'orchestre Gaston Poulet, a un passé d'enfant prodige. Entré à onze ans au Conservatoire de Paris, il en sort avec un Premier Prix à l'unanimité à douze ans ; à dix-huit ans, il obtient le Premier Prix Paganini, à Gênes. Tout en se perfectionnant auprès de Maîtres tels que Zino Francescatti, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein et surtout Henryk Szeryng — son "père spirituel" —, il donne très tôt des concerts et sa carrière s'étend rapidement au monde entier.

Gérard Poulet poursuit une double carrière de soliste et de pédagogue. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il se rend aussi régulièrement en Chine et au Japon pour de longs séjours au cours desquels il donne des concerts et des master-classes. Il joue régulièrement avec la plupart des orchestres français : l'Orchestre de Paris, les Orchestres de Strasbourg, Bordeaux, Lyon, l'Ensemble Orchestral de Paris... Il se produit chaque année dans les plus grands festivals : la Grange de Meslay, l'Abbaye de Noirlac, Les Grandes Heures de Cluny, Divonne, Temps forts de Musique de Saint Rémy de Provence, Orangerie de Sceaux, Montreux, Besançon... Il mène également une carrière internationale qui le conduit en Allemagne, Autriche, Italie, Suisse, Japon, États-Unis, Canada et la République Tchèque.

Gérard Poulet accorde une place de plus en plus importante à son activité discographique, très souvent couronnée par la presse spécialisée

(Télérama, Diapason, Répertoire, Monde de la Musique, Académie Charles Cros...). Son enregistrement des Sonates et Partitas de Bach* a été unanimement reconnu par la critique comme une version pesant de tout son poids dans la discographie internationale.



Gérard Poulet, son of the conductor Gaston Poulet, was born in Bayonne (South-West France). He was a child prodigy: at the age of eleven, he entered the Paris Conservatoire; at the age of twelve, he graduated with a Premier Prix awarded unanimously by the jury; at the age of eighteen, he won first prize at the Paganini Competition in Genoa. He continued to perfect his skills under the guidance of such masters as Zino Francescatti, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein and, above all, Henryk Szeryng — his mentor. Meanwhile, at an early age, he started giving concerts: and very soon, his career was taking him all over the world.

Gérard Poulet now has a double career, as a soloist and as a teacher. He teaches at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, and regularly spends long periods in China and Japan, where he gives concerts and master-classes. He often plays with the major French orchestras, including the Orchestre de Paris, the Ensemble Orchestral de Paris and the Orchestras in Strasbourg, Bordeaux and Lyon. Each year he takes part in many important festivals: La Grange de Meslay, Noirlac Abbey, Les Grandes Heures de Cluny, Divonne, Temps Forts de Musique at Saint-Rémy de Provence, Orangerie de Sceaux, Besançon, Montreux... His international career takes him to Germany, Austria, Italy, Switzerland, Japan, the United States, Canada and Czech Republic.

Gérard Poulet now also devotes more and more time to recording. His recent recording of the Bach's Sonatas and Partitas was unanimously acclaimed by critics as one of the finest interpretations, carrying weight on the international record scene.*

* 1996 : Diapason d'Or de l'Année • Diapason d'Or des Auditeurs de France Musique • Choc de l'Année (Monde de la Musique) • **** Télérama



Elias

DOMINIQUE DE WILLIENCOURT

Conseillé par Zino Francescatti et formé par Marcel Bardon, Philippe Muller, Jean Hubeau et Mstislav Rostropovitch, Dominique de Williencourt quitte le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec deux Premiers Prix et devient en 1981 lauréat du Concours Rostropovitch.

Depuis le succès public et critique obtenu au Théâtre des Champs-Élysées en 1996 et 1997 avec Émile Naoumoff, la renommée de Dominique de Williencourt s'est imposée de façon décisive. Il est accueilli dans des salles et festivals prestigieux : Wigmore Hall et Saint John Smith Square à Londres, Prago Konzert à Prague, Salle Rachmaninov à Moscou, Chapelle Royale à Bruxelles, Musée de David à Jérusalem, Théâtre Hérode Atticus à l'Acropole d'Athènes, Klustur en Islande, Teatro Colon à Bogota ; Festivals de Ferrare, Rome, Sion, Francfort,

Madrid, Luxembourg, Bucarest... Il a joué avec l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Ensemble Orchestral de Paris, les Orchestres de Lille, Toulouse, Monte Carlo, Lawton, Bogota, Bucarest, Stockholm, les Virtuoses Gnesin de Moscou...

Il a créé un octuor de violoncelles, "Les violoncellistes". À la suite de ses nombreux voyages solitaires en plein désert, il a composé une sonate pour violoncelle, *Jéricho ou l'appel du désert* (Éd. Durand). Il est dédicataire d'œuvres de Bacri, Jevtic, Florentz, Lancino, Vercken, en crée ou en enregistre (Bechert, Fontyn, Landowski, Satian, Zygel etc. ; il a reçu le Grand Prix de l'Académie du Disque pour l'enregistrement du Concerto pour violoncelle et orchestre de Bacri.)

Conseiller artistique de l'action humanitaire "Les petits frères des Pauvres", il est l'initiateur d'un projet d'accueil d'artistes, et des Rencontres Musicales au Domaine de La Prée, dans l'Indre (Association "Pour que l'Esprit vive"). De 1989 à 1992, il est professeur assistant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (classe de Philippe Muller). Depuis 1985, il est professeur au Conservatoire de Paris (CNR).



Coached by Zino Francescatti and trained by Marcel Bardon, Philippe Muller, Jean Hubeau and Mstislav Rostropovitch, Dominique de Williencourt graduated from the Paris Conservatoire (C.N.S.M.) with two premiers prix and in 1981 he was winner of the Rostropovich Competition.

Since the extraordinary success with both audiences and critics of the concerts given in

1996 and 1997 at the Théâtre des Champs-Élysées with Émile Naoumoff, Dominique de Willencourt's renown has continued to spread. He has appeared at many famous concert halls and festivals (Wigmore Hall, St John Smith Square, London; Prago Konzert, Prague; Rachmaninov Hall, Moscow; Chapelle Royale, Brussels; Museum of David, Jerusalem; Herod Atticus Theatre, the Acropolis, Athens; Lustur, Iceland; Teatro Colon, Bogota; festivals in Ferrara, Rome, Sion, Frankfurt, Madrid, Luxembourg, Bucharest...). He has played with the Orchestre Philharmonique de Radio-France, the Ensemble Orchestral de Paris, the Orchestras of Lille, Toulouse, Monte Carlo, Lawton, Bogota, Bucarest, Stockholm, the Gnesin Virtuosos of Moscow...

He has created a cello octet, 'Les violoncellistes'. Following his many lone travels in the desert, he composed a cello sonata entitled *Jericho ou l'appel du désert* (published by Durand). New works have been dedicated to him by Bacri, Jevtic, Florentz, Lancino and Vercken and he regularly records and gives first performances of works by modern composers (including Bechert, Fontyn, Landowski, Satian and Zygel). He was awarded the Grand Prix de l'Académie du Disque for his recording of Bacri's Cello Concerto.

As artistic adviser for musical events organised by the humanitarian association 'Les petits frères des Pauvres', he initiated a project for inviting artists and launched a series of concerts at the Domaine de la Prée in the Indre department (Association 'Pour que l'Esprit Vive'). From 1984 to 1992 he was assistant lecturer (Philippe Muller's class) at the Paris Conservatoire (C.N.S.M.). In 1985 he became professor

at the Paris Conservatoire (CNR).



© Frédéric Reglain

ÉMILE NAOUMOFF

Émile Naoumoff est né à Sofia en Bulgarie. Il est le dernier disciple de Nadia Boulanger. Très jeune enfant, il joue du piano et compose. Puis il fait de la direction d'orchestre, de l'orgue, de l'accompagnement vocal en même temps que ses études générales. Il obtient plusieurs premiers prix au Conservatoire Supérieur et reçoit la Médaille de la Ville de Paris, puis le Prix de Composition de l'Académie des Beaux-Arts. Parmi ses maîtres, citons P. Sancan, N. Magaloff, C. Curzon, J.-M. Daré, G. Joy, A. Marchal, P. Dervaux, I. Markevitch, J.-C. Casadesus, I. Stravinsky, J. Françaix.

À l'âge de dix ans, il compose et joue son propre *Concerto pour piano sous la baguette de Yehudi Menuhin*. Adolescent, il joue à la Philharmonie de Berlin puis dans toute l'Europe. Il fait régulièrement des tournées aux États-Unis, en Amérique du Sud, ainsi qu'au Japon, et participe à de nombreux festivals comme Lockenhaus, Newport, Évian, Bagatelle, Carmel, Chaise-Dieu... Il joue notamment avec Y.Y. Ma, G. Kremer, G. Hoffman, M. Rostropovich..., et sous la direction de L. Slatkin, D. Zinman, E. Inbal, P. Berglund, P. Maag, E. Krivine, R. Leppard, V. Fedosseiev...

Il a réalisé sa propre transcription de *L'oiseau de feu* de Stravinsky et des reconstructions d'œuvres originales de Glenn Gould, Lily Boulanger... Il crée au Festival de Flaine *La fin de Satan* de Victor Hugo, qu'il met en musique pour piano, percussions et récitant, tout en complétant plusieurs cycles pour piano, dont une *Valse pour Nadia* (piano à quatre mains), ainsi que pour main gauche seule. Il a également enregistré plusieurs disques consacrés au grand répertoire.

Émile Naoumoff dirige une collection d'éditions critiques chez Van de Velde (Paris) et rédige "Passeport pour un musicien curieux". Il donne des master-classes en Espagne, au Luxembourg, au Japon, aux États-Unis et à Fontainebleau, puis crée son Académie au Château de Rangiport (Gargenville, France) dans la tradition de Nadia Boulanger. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il participe à de nombreux jurys internationaux.



Émile Naoumoff was born in Sofia, Bulgaria. He is the last disciple of Nadia Boulanger. He took up the piano and began composing as a young child, later taking lessons in conducting and vocal accompaniment and learning to play the organ, whilst following general studies. He was awarded several premiers prix at the Paris Conservatoire and received the City of Paris Medal and later the Composition Prize from the Académie des Beaux-Arts. His teachers included P. Sancan, N. Magaloff, C. Curzon, J.-M. Daré, G. Joy, A. Marchal, P. Dervaux, I. Markevitch, J.-C. Casadesus, I. Stravinsky, J. Françaix.

At the age of ten, he composed and performed his own Piano Concerto at a performance conducted by Yehudi Menuhin. While still in his teens, he played at the Berlin Philharmonic, then all over Europe. He makes regular tours of the USA, South America and Japan and appears at various festivals (including Lockenhaus, Newport, Évian, Bagatelle (in Paris), Carmel and La Chaise-Dieu). He plays with such artists as Y.Y. Ma, G. Kremer, G. Hoffman, M. Rostropovich... and has worked with conductors including L. Slatkin, D. Zinman, E. Inbal, P. Berglund, P. Maag, E. Krivine, R. Leppard, V. Fedosseiev...

He has made and recorded his own transcription of Stravinsky's The Firebird as well as reconstructions of original works by Glenn Gould and Lily Boulanger. At the Flaine Festival he gave the first performance of *La Fin de Satan* (Victor Hugo) for piano, percussion and narrator, whilst completing several piano cycles, including a *Valse pour Nadia* (piano four hands) and pieces for the left hand only. He has also recorded many works from the classical repertoire.

Émile Naoumoff directs a series of critical works for Van de Velde (Paris) and is the author of 'Passeport pour un musicien curieux'. He has given masterclasses in Spain, Luxembourg, Japan, the United States and France (Fontainebleau) and has founded an Academy at Rangiport castle (Gargenville, France) following the tradition of Nadia Boulanger. He teaches at the Paris Conservatoire (C.N.S.M.), and sits on the juries for various international competitions.





PASCAL VERROT

Pascal Verrot est diplômé de la Sorbonne et du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il a obtenu un Premier Prix de direction d'orchestre. Après quoi il se perfectionne auprès de Franco Ferrara à l'Académie musicale Chigiana de Sienne en Italie. Remarqué par Seiji Ozawa lors du Concours international de direction d'orchestre de Tokyo, dont il obtient le Premier Prix en 1985, il devient son assistant à l'Orchestre Symphonique de Boston de 1986 à 1990. Il est aussi chargé de l'Orchestre de New England Conservatory of Music.

Il est l'invité de nombreux orchestres importants : Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre de Paris, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre Lamoureux et les orchestres de toutes les grandes villes françaises (Montpellier, Lyon, Bordeaux...), Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Radio Luxembourg, Orchestres de l'État de Utah, de Montréal, Toronto, du Québec (dont il a été le directeur musical de 1991 à 1997).

Il a dirigé des productions d'opéra, notamment *La Chauve Souris* de J. Strauss à l'Opéra de Lyon ; *Cosi fan tutte*, *Don Juan* de W.A. Mozart, *Daphnis et Chloé* de M. Ravel, *Le Festin de l'araignée* de A. Roussel et *Pelléas et Mélisande* de C. Debussy.



PHILHARMONIE DE LORRAINE

Succédant depuis 1986 à l'Orchestre Philharmonique de Lorraine créé en 1976 et dirigé successivement par Michel Tabachnik, Emmanuel Krivine, Gérard Akoka et Jacques Houtmann, la Philharmonie de Lorraine sera placée sous la direction de Jacques Lacombe en

Pascal Verrot studied at the Sorbonne and

at the Paris Conservatoire, where he was awarded a premier prix for orchestral conducting. He went on to study with Franco Ferrara at the Accademia Musicale Chigiana in Siena, Italy. In 1985 he won first prize at the International Competition for Conductors in Tokyo, where he was noticed by Seiji Ozawa, conductor of the Boston Symphony Orchestra, whose assistant he became from 1986 to 1990. He also conducted the Orchestra of the New England Conservatory of Music.

He appears as guest conductor with many fine orchestras: Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre Lamoureux and the orchestras of all the main French cities (Montpellier, Lyon, Bordeaux...), the Orchestre de la Suisse Romande and the Orchestre de Radio Luxembourg, and also the Orchestras of the State of Utah, Montreal, Toronto and Quebec (where he was musical director from 1991 to 1997).

He has also conducted operatic productions, including Johann Strauss's Die Fledermaus (Opéra de Lyon), Mozart's Così fan tutte and Don Juan, Ravel's Daphnis et Chloé, Albert Roussel's Le Festin de l'araignée and Debussy's Pelléas et Mélisande.

septembre 1998.

L'orchestre inscrit en priorité son action dans le cadre géographique de la région de Lorraine dont il se fait également l'ambassadeur culturel à l'occasion de nombreux concerts à l'extérieur de nos frontières : Pologne, Allemagne, Italie, Suisse, Bulgarie... À Metz, la Philharmonie de Lorraine bénéficie de la salle de l'Arsenal pour sa saison de concerts symphoniques au cours de laquelle elle est confrontée aux meilleures formations internationales. L'orchestre assure également la saison lyrique de l'Opéra Théâtre de Metz.

Les 70 musiciens de l'orchestre interprètent le grand répertoire classique, tout en promouvant les compositeurs du XX^e siècle et les créations contemporaines. La programmation diversifiée et la souplesse d'adaptation de l'orchestre lui permettent d'établir des passerelles entre toutes les musiques. Parmi les solistes internationaux qui se sont produits avec la Philharmonie, citons Mstislav Rostropovitch, Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Augustin Dumay, Igor Oistrakh, Katia et Marielle Labèque.



THE LORRAINE PHILHARMONIA

In 1986 the Lorraine Philharmonia succeeded the Lorraine Philharmonic Orchestra, which was founded in 1976 and conducted, successively, by Michel Tabachnik, Emmanuel Krivine, Gérard Akoka and Jacques Houtmann. Its conductor from september 1998 will be Jacques Lacombe.

Most of the orchestra's concerts are given within the Lorraine region but it also acts as an

ambassador of French culture abroad, with visits to countries such as Poland, Germany, Italy, Switzerland and Bulgaria. In Metz, the Philharmonie de Lorraine presents its season of symphony concerts at the Arsenal, along with some of the finest international ensembles. The orchestra also plays for the operas at the Opera House in Metz.

Its seventy musicians perform the great classical repertoire as well as works of the 20th century and new works. The orchestra's very diverse programming and its adaptability enable it to establish links between many types of music. Let us just mention a few of the great international soloists who have appeared with the Philharmonie de Lorraine : Mstislav Rostropovich, Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Augustin Dumay, Igor Oistrakh, Katia and Marielle Labèque.



Ce disque a été réalisé avec le soutien de l'Association "Les Amis du Violoncelle" et publié à l'occasion du concert annuel (1998) au profit de l'action humanitaire "les petits frères des Pauvres".

