



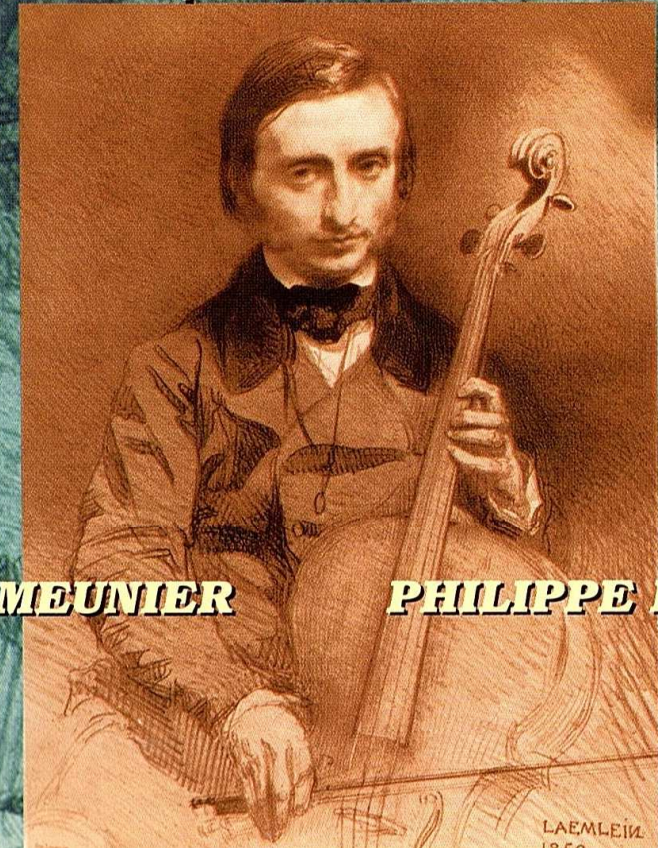
Offenbach
caricaturé
par Gill

© ARION PARIS 1980/1993 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).
© ARION PARIS 1980/1993 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).



Jacques **OFFENBACH**

Duos pour violoncelles



ALAIN MEUNIER

PHILIPPE MULLER



«J'ai joué de toutes sortes d'instruments un peu, du violoncelle beaucoup»

Avant de devenir le créateur des opéras-bouffes les plus endiablés qui soient, Offenbach a été un jeune homme relativement sage, travaillant l'instrument dont il jouait pour vivre et pratiquant les formes musicales classiques qu'il délaissera volontiers par la suite.

«J'ai joué de toutes sortes d'instruments un peu, du violoncelle beaucoup», dira-t-il, un jour qu'on lui demandait des éléments de biographie. Du violoncelle beaucoup, en effet. Dès l'âge de sept ans, et suffisamment bien pour être reçu, à quatorze, au Conservatoire de Paris. Par faveur exceptionnelle, car les étrangers n'y étaient pas admis, et Offenbach, né à Cologne, ne deviendrait français que beaucoup plus tard. Au bout d'un an de Conservatoire, ayant l'impression de ne rien apprendre et de s'ennuyer, il démissionnera, se fera engager à l'Orchestre de l'Opéra-Comique, et se lancera à la découverte du Paris Louis-Philippard (en 1834, il avait quinze ans), de ses ressources théâtrales, musicales et humaines, sans autre discipline que celle qu'il saurait s'imposer lui-même.

Sa ténacité, son immense amour du travail, et bien entendu ses dons firent que ce semi-auto-didacte arriverait à connaître à la perfection les techniques du théâtre lyrique, et à frayer les voies d'un genre qui n'appartiendrait qu'à lui. Et — quoi qu'on ait pu dire — avec une écriture musicale plus que correcte : subtile et raffinée.

Entre l'arrivée d'Offenbach à Paris et le jour de 1855 où il ouvrit le Théâtre des Bouffes-Pari-

siens pour y faire jouer ses œuvres et connaître rapidement le succès, il s'est passé un peu plus de vingt ans qui coïncident en grande partie avec le règne de Louis-Philippe. Époque de transition, où la Bourgeoisie s'installe définitivement au Pouvoir, et entreprend de devenir une nouvelle aristocratie, non sans quelques naïvetés. Alors que les nobles s'enferment dédaigneusement dans leurs salons du Faubourg St-Germain, les bourgeois enrichis ouvrent les leurs dans le quartier de la Chaussée d'Antin, font l'apprentissage (rapide) du luxe et de l'Art. La musique qui se fait dans ces salons est bien un reflet de société. Même lorsque le piano y est tenu par Liszt ou Chopin, le répertoire consiste le plus souvent en valse et mazurkas pour danser, morceaux de virtuosité superficielle, phrases brillantes d'opéras à la mode, ou alors «feuilles d'album» et romances sentimentales, le tout demandant plus d'élégance que de profondeur.

Offenbach, bien qu'issu d'une famille très pauvre, et, au départ, privé de toute relation à Paris, possédait une distinction naturelle et un charme qui lui ont vite ouvert les portes de ces salons, bourgeois et même aristocratiques, sans l'appui desquels il était bien difficile, alors, de réussir dans une carrière musicale. Et il a sacrifié d'autant plus volontiers au style à la mode, que tout un côté de sa personnalité s'adaptait bien à ce style : sentimental sans fadeur, naïf mais nullement simplet, charmant sans frivolité. Et tout d'abord virtuose à la technique spectaculaire qui lui a vite valu le surnom de «Liszt du

violoncelle». Facétieux aussi : après avoir joué «sérieusement», il se mettait à imiter sur son violoncelle, la voix, le cri des animaux, la cornemuse, le mirliton... au point qu'une auditrice admirative a pu dire : «cet Offenbach joue de tous les instruments sauf du sien.»

Dans les *Duos pour violoncelles* qu'il écrira à cette époque, on reconnaît bien le charme particulier de l'atmosphère de salon, et surtout la fascination de la virtuosité, mais non la facétie. Car il s'agit d'œuvres au propos fort sérieux. L'ensemble (six numéros d'opus totalisant une vingtaine de *Duos*) s'intitule même, on ne peut plus rébarbativement *Cours méthodique de duos*. Bien entendu, la teneur de la musique est aussi éloignée que possible de la sévérité et de l'ennui, mais le propos didactique transparaît dans l'incroyable difficulté d'exécution des pièces. Elles ont d'ailleurs été publiées à une époque (1847) où Offenbach, un peu lassé d'écrire des dizaines de valse et romances au goût du jour pour subsister, se souciait de maintenir sa technique et de perfectionner celle de ses élèves, ne serait-ce que pour se donner une discipline et se garder de la facilité.

À l'audition, pourtant, rien n'est plus agréablement «facile» que ces pièces, même si paradoxalement, une partie de l'agrément tient à la tension des deux malheureux violoncellistes, astreints à des exercices de haute voltige : vitesse, registre souvent très tendu dans l'aigu, doubles et triples cordes en abondance... le tout devant laisser une impression d'aisance et de détente.

On ne reconnaîtra guère ici le style des Opéras-Bouffes d'Offenbach. Tout d'abord parce que ce style, étroitement tributaire de la parole et de la situation théâtrale, ne peut être que très spécifique. Ensuite et surtout parce que l'Offen-

bach de la maturité a assimilé profondément la manière française, tandis que le jeune homme des débuts est encore tout proche de son Allemagne natale. La carrure des phrases mélodiques, instinctivement coupées comme des motifs de lied, est typique. Chose curieuse : s'il y a un compositeur à qui cette musique fait penser, c'est certainement Schubert, auteur pourtant mal connu dans la France de 1847, et qu'Offenbach n'avait certainement pas eu l'occasion d'étudier au cours de ses premières années d'apprentissage à Cologne. Plutôt que d'influence à proprement parler, il doit s'agir d'affinité naturelle de tempéraments. Dans son caractère, d'ailleurs, Offenbach avait une simplicité et un enjouement qui le rapprochent de Schubert ou de Haydn, plutôt que de ses contemporains romantiques, plutôt enclins à se complaire dans le pathos. Cette musique, aussi évidemment romantique soit-elle, n'a pas une ombre de pathos. Tendre et mélancolique, oui, ce qui ne saurait surprendre venant de l'auteur de *La Périchole*. Mais, dans les Opéras-Bouffes, la sentimentalité n'est que contrepoint : ici, elle est au premier plan.

Les quatre *Duos* retenus ici sont parmi les meilleurs. Un seul (le dernier) est parfaitement construit «dans les règles». Mais, dans l'ensemble, on ne peut vraiment parler de faiblesses architecturales sous prétexte qu'il y a de fréquentes entorses à la forme de la Sonate, ou que les Rondos n'en sont pas vraiment. La plupart de ces entorses consistent en raccourcis dont on ne saurait tenir rigueur au musicien. Après tout, la concision, vertu qu'Offenbach pratiquera toute sa vie, est le critère suprême de la Forme. Pour être plus précis, disons que lorsque le compositeur ici tronque des développements, ce n'est ni par ignorance pure et sim-

ple des architectures classiques, ni par l'effet de cette maîtrise suprême qui permet à un Beethoven de traiter avec désinvolture les formes pour retrouver "le plus profondément concis" de *La Forme*. Mais le classicisme, qui consiste essentiellement à développer au maximum un minimum d'idées, ne convient pas à Offenbach, qui déborde d'idées mélodiques, et qui a tendance à les aligner sans les développer. Cette tendance coexiste, ici, avec un sincère désir de se plier studieusement aux règles de la Sonate, résolution qui n'est jamais tenue bien longtemps, la flânerie de l'invention reprenant vite le dessus. Plutôt que de vraies Sonates ennuyeuses, nous aurons donc de fausses sonates amusantes. Faut-il s'en plaindre ?

Le **Duo n°3 en do majeur, op. 52**, a une forme particulièrement curieuse. Le thème, *Tempo di marcia*, a effectivement le rythme d'une marche mais nullement son ton solennel : il ferait plutôt penser, par sa timidité de miniature, à une marche pour cortège nuptial de poupées. Sur ce thème, deux variations tout à fait strictes (de plus en plus ornées, en croches puis en triolets) font prévoir une forme-variation classique. Mais voilà que déjà la troisième variation fait l'école buissonnière, part trop loin vers une méditation en mineur n'ayant qu'un rapport lointain avec le thème, et prenant presque l'allure d'un mouvement indépendant. La quatrième (transformation de la marche en valse) va encore plus loin, et prend encore plus d'importance en tant que mouvement indépendant. Offenbach s'amuse avec sa valse et oublie le pensum des variations. Brusquement, il se le rappelle, et voici la réexposition du thème, qui, au lieu de servir de conclusion, est suivi... par une reprise de la Valse. Du point de vue de l'équilibre formel, l'ensemble est indéfendable, mais le

fait est que tout est plaisant (l'Adagio en mineur particulièrement joli), et ne donne nulle impression de désordre. Voilà certainement une musique qui, selon le conseil de Debussy, est faite pour l'oreille et non pour le papier.

Le **Duo n°1 en si bémol majeur, op. 53**, a une forme plus musclée, du moins en son mouvement initial d'allegro de sonate stricte : les deux thèmes, les transitions en forme de divertissements sur fragments de thèmes, le développement modulant, la réexposition avec retour du deuxième thème au ton principal, tout est en règle, et même l'écriture en imitations est classique. Mais Offenbach, avec son horreur des longueurs, estimera qu'il a suffisamment sacrifié aux développements traditionnels, et écourtera les deux mouvements suivants. L'Adagio, parti pour être un lied développé (ABACA ou ABACABA), n'aura qu'un seul volet central, et il subsistera une contradiction assez curieuse entre le caractère chaleureusement beethovénien du thème et la légèreté du traitement. Quant au *Rondo* final, on y chercherait en vain l'alternance régulière de couplets et refrain qui caractérise cette forme, et, si l'esprit d'un rondo y est évident, c'est uniquement dans le caractère du thème, enjoué à souhait, et pimenté par le rythme anapeste (deux brèves, une longue) qu'Offenbach affectionne tout particulièrement.

Le **Duo n°2 en la mineur, op.53**, se compose d'un seul mouvement, très développé comme un allegro de sonate, et comporte un «faux» et un «vrai» second thème, procédé fréquent chez Mozart. Mais ce n'est certes pas chez Mozart qu'on trouverait la faute d'harmonie (doublure de la note sensible) qu'on entend dans l'exposition du premier thème, et qui revient comme à plaisir. Rien ne justifie une telle négligence, d'ailleurs très rare chez Offenbach.

Il faut, en revanche, apprécier la saveur toute schubertienne d'une belle modulation allant de ré mineur à mi mineur, dans le développement. Schubertien, d'ailleurs, l'ensemble de ce *Duo* l'est à l'évidence, et jusqu'au mineur qui revient in extremis, alors qu'on s'acheminait vers une conclusion en majeur. Mais l'idée la plus originale de la pièce est l'apparition inattendue d'une délicieuse cantilène en mi majeur, intercalée entre le développement et la réexposition. C'est encore un procédé mozartien, ce qui n'est pas pour nous étonner, quand on sait qu'Offenbach avait un véritable culte pour Mozart, et que maint passages de *La Belle Hélène* ou de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* est le reflet direct de cette adoration.

Le **Duo n°3 en do majeur, op. 53**, est certainement le plus remarquable des quatre, tant par la forme que par la qualité du matériau mélodique et par l'harmonie. Il débute par un *Allegro moderato* dont le thème principal, d'une finesse toute française, ressemble déjà beaucoup à l'adorable Chœur des suivantes de *La Belle Hélène*. Le mouvement est très solidement construit, et son développement, richement modulant, a la particularité de partir dans la tonalité très éloignée de si majeur. L'*Andante* central, en mi mineur, a une forme ABA toute simple, et son caractère est, encore une fois, celui d'une cantilène ou d'un nocturne, au parfum de «fleur bleue» qu'on trouve si souvent chez Offenbach. Enfin le final, comme celui du premier *Duo*, est intitulé *Rondo* et en a le caractère espiègle, mais non la forme. L'alternance couplets-refrain

est, en effet, abandonnée à mi-chemin, au profit d'une forme bi-thématique avec retour du deuxième thème au ton principal. En dernière analyse, c'est une combinaison de rondo et de sonate, ce qui nous fait encore songer à Mozart. Curieusement, Offenbach, qui semble ici éviter systématiquement la forme simple du rondo, la cultivera avec prédilection dans tous ses opéras-bouffes, dont les airs comportent presque toujours l'alternance de couplets et de refrain.

Mais une description schématique des déroulements formels de ces *Duos* ne saurait rendre compte de leur caractère. Ils valent essentiellement par l'écriture, brillante au point de donner l'impression qu'on entend trois, voire quatre instruments. Et surtout, la combinaison de cette brillance et d'une inspiration mélodique spontanée et attendrie produit une musique délicieusement originale, qu'on peut entendre et réentendre sans jamais se lasser, malgré son manque de prétention. L'Offenbach que nous connaissons sera autrement chargé d'électricité, mais gardera comme trait constant la même bonne humeur qui transparaît ici. Reflet d'une personnalité adorable, cette bonne humeur contrastera toujours avec les désespoirs romantiques, comme pour inviter les contemporains d'Offenbach (et nous aussi) à moins se prendre au sérieux, à moins de se prendre la tête entre les mains, et à goûter plutôt la musique comme quelque chose qui doit couler de source. N'est-ce pas là une leçon toute classique ?

DAVID RISSIN

«*I have played all kinds of instruments a little,
the cello a lot*»

Before becoming the composer of the most boisterous operettas ever written, Offenbach was a relatively quiet young man, studying the instrument with which he earned his living, still using the classical musical forms he readily set aside later on.

“*I have played all kinds of instruments a little, the cello a lot*”, he was to reply one day to a request for details of his career. Sure enough, the cello a lot. At the early age of seven, and sufficiently well to be admitted, at fourteen, to the Paris Conservatoire. An exceptional favour, since foreigners were not accepted, and Offenbach, born in Cologne, did not become a French citizen until much later. After a year at the Conservatoire, considering that he was bored and not learning anything, he left and obtained a place in the orchestra of the Opéra-Comique. He set out to discover the Paris of Louis-Philippe (he was aged fifteen in 1834), its theatrical, musical and human resources, without any other discipline than that which he was able to impose upon himself.

His tenacity, his tremendous passion for work, and of course his gifts allowed this partly self-taught musician to acquire a perfect knowledge of the techniques of opera, and to prepare a way for a form which was to belong to him alone. And — whatever may have been said — with a style of composition that is more than correct, it is also subtle and refined.

Between Offenbach’s arrival in Paris and the day in 1855 when he opened the Théâtre des Bouffes-Parisiens in order to perform the works

which brought him rapid success, slightly more than twenty years had elapsed, years which coincided to a large extent with the reign of Louis-Philippe. A period of transition, during which the bourgeoisie settled permanently into the seat of Power and took upon itself to become a new aristocracy, not without a certain naivety. Whereas the nobles scornfully shut themselves in their salons of the Faubourg Saint-Germain, the enriched bourgeois opened theirs in the quarter of the Chaussée d’Antin, becoming acquainted (rapidly) with luxury and art. The music performed in these salons was indeed the reflection of society. Even with Liszt or Chopin at the piano, the repertoire most frequently consisted of waltzes and mazurkas for dancing, pieces of a superficial virtuosity, brilliant paraphrases of fashionable operas, or “pages from...” and sentimental romances, all requiring more elegance than depth of feeling.

Although Offenbach came from a very poor family and was initially without any contacts in Paris, he possessed a natural distinction and charm which quickly opened the doors of these salons, both bourgeois and aristocratic, without the support of which it was most difficult, at the time, to succeed in a musical career. He adapted himself all the more willingly to the fashionable style since one side of his personality was well suited to it : sentimentality without insipidity, naivety without silliness, charm without frivolity. And first of all there was the virtuoso with a spectacular technique that earned him the nickname of the “Liszt of the cello”. There was also

the joker : after playing “seriously”, he then set out to imitate the voice, animal cries, the bagpipes, the toy flute... on his cello to the extent that an admiring listener was able to say : “*this Offenbach plays every instrument but his own*”.

In the *Duos* (Duets) for cellos he was to compose during this period, we recognize the particular charm of the salon atmosphere, and above all the fascination of the virtuoso, but not the facetiousness. For we are concerned here with most serious works. Together (six opus numbers with a total of twenty *Duos*), they appear under the most forbidding title, *Cours méthodique de duos* (Methodical duet exercises). Of course, the music is as far-removed as possible from severity and boredom, but the teaching purpose is evident in the unbelievable technical difficulty. Indeed they were published at a time (1847) when Offenbach, a little tired of composing dozens of waltzes and romances in the style of the day in order to earn his living, busied himself with keeping up his technique and perfecting that of his pupils, even if this was only to impose self-discipline and to avoid the facile.

On listening to them, nothing is more pleasantly “facile” than these pieces even if, paradoxically, part of the pleasure lies in the tension of the two unfortunate cellists, compelled to perform exercises of agility : velocity, the register often most strained in the treble, much double and triple stopping... all this having to appear easy and relaxed.

Here we hardly recognize the style of Offenbach’s operettas. Firstly because the style of the latter, closely linked to the word and to the theatrical situation, could not help being highly specific. Next and above all because Offenbach in his maturity had completely assimilated the

French manner, whereas at the beginning of his career, the young man was still very close to his native Germany. The breadth of the melodic phrases, instinctively portioned like the motifs of a lied, is characteristic. A curious thing : if this music reminds us of a composer, it is certainly Schubert, although the latter was scarcely known in the France of 1847, and Offenbach had certainly not had the opportunity of studying his works during his formative years in Cologne. Rather than actual influence, it must be a case of a natural affinity of temperament. Offenbach’s character possessed a simplicity and cheerfulness which brought him closer to Schubert or Haydn than to his romantic contemporaries, rather inclined to take pleasure in pathos. This music, however romantic it may be, does not contain a hint of pathos. Tender and sad, yes, which must come as a surprise from the composer of *La Périchole*. But in the light operettas, the sentimentality is only counterpoint : here, it is in the foreground.

The four *Duos* selected here are among the finest. One of them (the last) is perfectly constructed “according to the rules”. But, generally, we cannot really speak of structural weaknesses on the grounds of frequent distortions of sonata form, or of rondos not being true rondos. Most of these distortions consist of abbreviations which should not be laid against the composer. After all, concision, a virtue which Offenbach practised all his life, is the highest quality of Form. To be more precise, let it be said that when the composer shortens developments, as here, it is neither through pure and simple ignorance of classical structures, nor the effect of supreme mastery which allowed a man like Beethoven to treat *forms* casually in order to rediscover the ideally concise *Form* for his purpose. But clas-

sicism, which essentially consists of developing a minimum of ideas to the full, did not suit Offenbach who, overflowing with melodic ideas, tended to align them without development. This tendency coexists, here, with a sincere desire to bend himself studiously to the rules of the sonata, a resolution which he never kept for very long, the erring need to invent gaining the upper hand. Rather than tiresome real sonatas, we were to have false but amusing ones. Should we complain ?

The form of the **Duo n°3**, in **C major op. 52**, is particularly curious. The theme, *Tempo di marcia*, indeed possesses the rhythm of a march, but none of its solemn mood : with the timidity of a miniature, it reminds us more of a march for a doll's marriage procession. Two perfectly strict variations on this theme (increasingly ornate, in quavers, then in triplets), lead us to expect a classical form of variation. But the third variation is already playing truant, venturing too far towards a meditation in the minor and only maintains remote contact with the theme ; it almost appears as an independant movement. The fourth (the march transformed into a waltz) goes even further and seems to be an even more independant movement. Offenbach plays with his waltz and forgets about the imposed variations. Suddenly he remembers and the reappearance of the theme, instead of serving as a conclusion, is followed... by a repeat of the waltz. With regard to formal balance, the work is defenceless, but the fact remains that everything is pleasing (the *Adagio* in the minor key particularly pretty), and gives no impression of disorder. Here certainly is music which, according to the advice of Debussy, is intended for the ear and not for the paper.

The **Duo n°1**, in **B flat major op.53**, has a

firmer structure, at least in the strict sonata form of the opening *Allegro* : the two subjects, the transitions in the form of digressions on fragments of the themes, the modulating development, the recapitulation with the return of the second subject in the main key, everything is in order, even the imitative writing is classical. But Offenbach, who loathed lengthiness, considered he had sacrificed enough to traditional developments, and shortened the two following movements. The *Adagio*, starting out as an extended Lied (ABACA or ABACABA), only has a single central section, and a rather curious contradiction remains between the warm Beethoven-like mood of the theme and the mildness of its treatment. As for the final *Rondo*, it is useless to search for the regular and characteristic alternation between episodes and refrain which characterizes this form ; if the rondo spirit is apparent, it is only in the character of the theme, as lively as one could wish, and sharpened by the anapaest meter (two shorts, one long) which Offenbach particularly liked.

The third **Duo n°2**, in **A minor op.53**, consists of a single movement, highly extended like a sonata allegro, with a «false» and a «true» second subject, a procedure Mozart often used. But it is certainly not in Mozart that we would hear the mistake of harmony (the doubling of the leading-note) which can be heard during the exposition of the first subject, and which returns again without cause. Nothing justifies such negligence, indeed rare in Offenbach. On the other hand, we must appreciate the perfectly Schubertian flavour of a modulation from D minor to E minor in the development. Indeed, the whole of this *Duo* reminds us of Schubert, as far as the minor key which returns *in extremis*, whereas the music was leading towards a conclusion in

the major. But the most original idea of the piece is the unexpected appearance of a delicious melody in E major inserted between the development and the recapitulation. This was also one of Mozart's habits, which should not surprise us when we know that Mozart was an idol for Offenbach and that many sections from *La Belle Hélène* or *La Grande-Duchesse de Gerolstein* are a reflection of this adoration.

The **Duo n°3**, in **C major op.53**, is certainly the most remarkable of the four, both from a formal point of view as well as from the quality of the melodic material and the harmony. It begins with an *Allegro moderato*, the main theme of which, with typical French finesse, already greatly resembles the lovely Maids chorus from *La Belle Hélène*. The movement is very firmly built and its highly modulating development has the particularity of being in the remote key of B major. The central *Andante*, in E minor, has a perfectly simple ABA structure ; its character is once again that of a cantilena or a nocturne, with that "sentimental" perfume so often found in Offenbach. Lastly the finale, like that of the first *Duo*, is entitled *Rondo* and possesses the same mischievous mood but not the form. The alternating episode-refrain is, in fact, abandoned mid-stream, in favour of a bi-thematic form with the return of the second subject in the main key. A final analysis : it is a mixture of rondo and sonata forms, once more reminding us of

Mozart. Curiously, Offenbach appears to systematically avoid the simple form of the rondo here, whereas he was to develop a particular liking for it in his operettas, the arias of which almost invariably consist of alternating verses and refrain.

But a brief description of the formal aspects of these *Duos* is an insufficient basis for passing judgement on their character. Their value is to be found in the writing, brilliant to the point of creating the illusion that we are listening to three, or even four, instruments. Above all, the combination of this brilliance with a spontaneous and tender melodic inspiration, produces the most delectable music, to which we may listen again and again without ever becoming tired, in spite of its lack of pretention. The Offenbach we know was fired with a different electrical charge, but was to retain the same constant feature of good spirits apparent here. The reflection of a lovable personality, these good spirits, were always to contrast with romantic desperation, as if to invite Offenbach's contemporaries (and ourselves as well) to take life less seriously, to take our heads between our hands less often, and to listen to music rather as something which must flow straightforwardly. Is this not a perfectly classical lesson ?

DAVID RISSIN
translated by Charles Whitfield



Photo Claude Morel

ALAIN MEUNIER

Si, d'un seul mot, il fallait définir Alain Meunier, c'est "éclectisme" qui s'imposerait. Mais aussi curiosité, liberté, ouverture d'esprit ... Témoin passionné de la création musicale — nombre de contemporains majeurs (Aperghis, Bancquart, Donatoni, Dusapin, Finzi, Koering, Monnet, Ohana ...) ont composé pour lui — il n'en demeure pas moins l'interprète attentif du patrimoine classique et romantique. Et, si longtemps il a semblé marquer une certaine prédilection pour la musique de chambre, il puise aujourd'hui dans cette expérience le goût de mieux servir le répertoire soliste.

Né en 1942, Alain Meunier a reçu sa formation au Conservatoire National Supérieur de Mu-

sique de Paris, où il a obtenu quatre Premiers Prix : Violoncelle, Ensemble Instrumental, Musique de Chambre et Esthétique Musicale. Fidèle depuis 1964 de l'Académie Chigiana de Sienna (d'abord étudiant, ensuite assistant, maintenant professeur), longtemps habitué du Festival de Marlboro, "pilier" pendant des années du groupe Contrastes et, avec Salvatore Accardo, des Semaines Internationales de Naples, ainsi que des Rencontres Internationales d'Asolo, membre du Quatuor Ivaldi depuis sa création, enseignant de la première heure au Conservatoire de Lyon, Directeur du Concours International de Quatuor à cordes d'Evian et des Musicades de Lyon, professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 1989, on le retrouve partout où la musique d'hier et d'aujourd'hui se fait, bouge, vit ...

ALAIN MEUNIER

If Alain Meunier were to be defined in a single word, that word would have to be "eclectic". But also curiosity, liberty, openness ... Although he is an ardent enthusiast where musical creativity is concerned — many of the main contemporary composers (Aperghis, Bancquart, Donatoni, Dusapin, Finzi, Koering, Monnet, Ohana ...) have written works for him — he is no less attentive as a performer to the classical and romantic heritage. The partiality he showed for so long towards chamber music now serves his desire to give of his best in the solo repertoire.

Alain Meunier who was born in 1942 studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, where he was awarded with four first prizes, for Cello, Instrumental Ensemble, Chamber Music and the Aesthetics of Music. Since 1964 he has been faithful to the Accademia Chigiana in Sienna (first as a student, then

as an assistant, now as a teacher), a regular at the Marlboro Festival, a "pillar" of the Contrastes group for many years, and at the International Weeks in Naples with Salvatore Accardo. He has attended the International Encounter in Asolo, has been a member of the Quatuor Ivaldi since its formation, and from the first, a teacher



Photo Laurence Beaugregard

PHILIPPE MULLER

Né en Alsace en 1946, Philippe Muller a été marqué par les traditions musicales à la fois françaises et allemandes qui sont propres à sa région. Il en a gardé un esprit ouvert aux différentes cultures, qui trouve aujourd'hui à s'exprimer dans une carrière aux facettes multiples.

Interprète tout d'abord, il se produit en soliste, mais aussi dans des formations diverses, et dans

at the Conservatoire in Lyon, the Director of the International String Quartet contest in Evian and "Musicades" in Lyon. He has taught at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris since 1989, and he is to be found wherever the music of today or yesterday is performed, moves, is alive ...

un répertoire allant du baroque au contemporain. Le trio qu'il a formé en 1970 avec Jean-Jacques Kantorow et Jacques Rouvier continue à soulever l'enthousiasme de la critique.

Depuis 1979, il enseigne le violoncelle au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, succédant à son maître André Navarra. Invité à donner des "master-classes" dans le monde entier, il partage son temps entre l'enseignement et les concerts.

PHILIPPE MULLER

Philippe Muller, who was born in Alsace in 1946, has been marked by both the French and German musical traditions of that region. He has retained an open attitude towards different cultures, which expresses itself in the many facets of his career.

He is above all a performance artist, playing as a soloist and also in various ensembles, with a repertoire that extends from Baroque music to contemporary works. The trio which he founded in 1970 with Jean-Jacques Kantorow and Jacques Rouvier continues to arouse the enthusiasm of the critics.

Since 1979, he has taught the cello at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, taking over the position of his own teacher, André Navarra. He is invited to give master classes throughout the world, and divides his time between teaching and giving concerts.