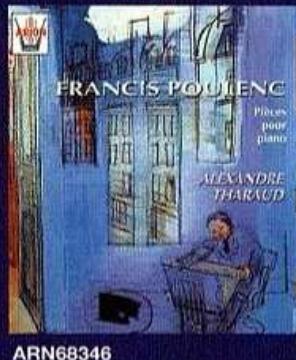


Discographie d'Alexandre Tharaud

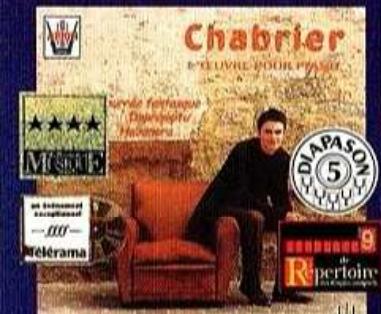


ARN68346

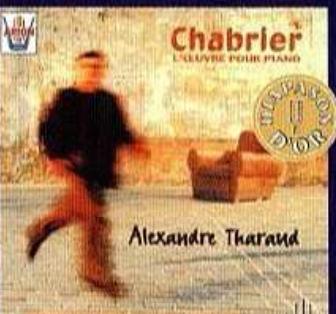


ARN68496

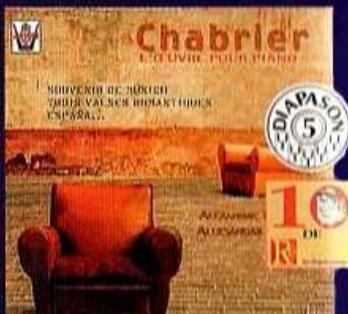
Intégrale Chabrier



ARN68430



ARN68446



ARN68450

Photo recto : Eric Manas

© & © ARION PARIS 2000 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68508 - Copyright reserved in all countries.

ARION

Franz SCHUBERT

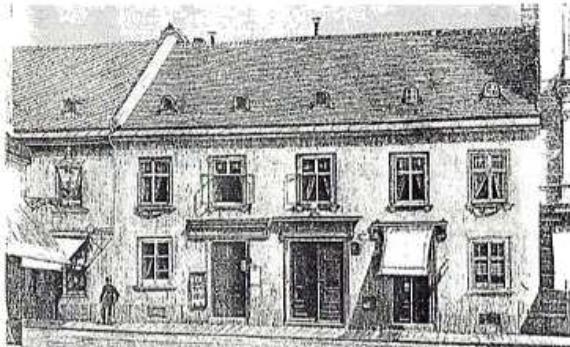
Moments musicaux

Sonate D 664 - Deutsche D 783

Alexandre THARAUD
piano



Dn est toujours embarrassé à la pensée que Schubert et Beethoven furent contemporains. Voisins même, en cette ville de Vienne où l'un et l'autre menèrent à bien des œuvres si caractéristiques de leur temps et pourtant si différentes. Si différentes que les dimensions prises par le mythe beethovenien allaient reléguer Schubert dans une sorte de



pénombre. Mais, n'est-il pas plus gratifiant d'isoler leurs musiques plutôt que les opposer ? Leur mérite initial ne fut-il pas d'assumer un difficile passage du classicisme haydnien à l'aventure romantique ? Beethoven va s'évertuer à structurer et à bâtir tandis que, sans bruit, Schubert se préoccupera de libérations harmoniques et formelles dont on ne pouvait prévoir l'issue. À ce point de la comparaison, on

peut se demander si le constructivisme résolu de Beethoven ne fut pas, en fin de compte, moins risqué que la quête schubertienne, l'un et l'autre se rejoignant dans l'affirmation d'un discours évolutif (alors que chez Haydn et Mozart, les mouvements sont *idéalement* équivalents). Dès lors tout les oppose : chez Schubert, l'accent sera mis sur les deux premiers mouvements (il lui arrive même de s'en tenir là : 8^e Symphonie), ensuite de quoi, les deux autres, plus brefs, apparaissent comme des excuses pour ce qui précède et une aimable invitation à réapprécier les normes. Chez Beethoven, au contraire, c'est la péroration qui tendra à être la plus significative... Il se trouve que jusqu'à une date récente l'urbanité foncière de Schubert a moins captivé que les injonctions péremptoires de son contemporain... À titres divers les trois types de musiques schubertiennes proposées par ce disque illustrent cette permanente dissemblance.

Il est rare que la postérité retienne les pages qui, chez les compositeurs, relèvent de leur laboratoire secret. Quel dommage, par exemple, que l'on connaisse si mal les fascinantes *Bagatelles* dont Beethoven ponctua toute sa création pianistique ! Beethoven, en outre, adapta, comme Haydn, son maître, un très grand nombre de danses ou de chants populaires de divers pays. Chez Beethoven — outre la nécessité de se faire un peu d'argent facile — on



y distingue vite le souci d'unir tous les peuples dans le bonheur d'une illusoire "humanité". Schubert n'a pas ces ambitions planétaires et si toute sa vie il adapta des *Deutsche* (danses allemandes) ce fut sans autre souci que de remodeler des thèmes locaux afin de les rendre utilisables par la musique instituée. Si l'âme n'en est jamais absente, l'"humanisme" de Beethoven n'a donc pas de place ici et, d'ailleurs, le musicien ne se soucia guère de les publier (la plupart de ces pages ne connurent qu'une édition posthume). Il n'y a pourtant rien, ici, d'"improvisé". Au contraire Schubert impose à ces motifs un souci constant de moduler avec hardiesse ou d'exploiter le jeune piano selon ses timbres les plus séduisants. Plus d'une fois il réutilisera ces pages telles quelles dans des ensembles plus ambitieux. Otto Erich Deutsch (indécis quant à la datation du très grand nombre de ces pièces) a réuni sous le numéro 783 une série de *Dances* qui semblent avoir été écrites durant l'été 1818 à Zseliz. Exceptionnellement, une partie d'entre elles, mêlée à des pièces antérieures de même caractère, avait été publiée par Schubert lui-même sous le numéro d'Opus 33 (1825). Toujours brèves, ces *Dances allemandes* séduisent par la variété de leurs climats et leur discrète inventivité : la vigueur du rythme peut nous y catapulter vers les tonalités des plus imprévues tandis qu'au contraire, un discours lisse peut se révéler d'une grande délicatesse

dans le détail. Parfois la mélancolie noie tout le paysage tandis que d'autres rythmes assènent leurs *sforzandi* sur des "temps" imprévisibles (on imagine mal des danseurs s'exécutant ici)... Pages mineures, sans doute, mais si bien écrites qu'elles servirent d'écluses vers les audaces qui s'épanouissent dans les grandes œuvres.

La 13^e Sonate, en *La Majeur*, publiée après la mort du musicien sous le numéro d'opus 120, est généralement datée de juillet 1819. Depuis quatre ans, pourvu d'un piano digne de ce nom, Schubert multipliait les essais infructueux pour trouver son chemin vers un type de sonate qui tiendrait tête à celles de Beethoven (ce dernier vient d'amorcer sa "dernière manière" avec la "petite Hammeklavier" Op 101, quasi répudiation de ses sonates "Pathétique", "Clair de lune", "Aurore", "Tempête" et autres "Appassionata(s)")... Loin du mozartisme appliqué des *quinze* essais précédents, notre ancien maître d'école abandonne maintenant la "discipline" et accepte soudain de s'abandonner à une éloquence moins sanglée, à s'ouvrir au pur lyrisme, à la fluidité rythmique, au chant. On dira plus tard que Schumann et surtout Chopin naquirent de cette décrispation mais l'important est que cette musique se soit isolée d'elle-même dans la chronologie des styles, son appartenance au "romantisme" signalant brusquement une individualité radicale et douce, loin des musiques



hurleuses qui auraient pu monopoliser ce début du XIX^e siècle.

L'*Allegro moderato* initial, introduit par un chant merveilleusement détendu, n'en évole pas moins, imperceptiblement, vers un bref "développement" où se martèlera le rythme d'un quasi-"*motif-du-destin*", nocivité qui n'est pas sans inquiéter. Sans en avoir l'air, l'"allegro de sonate" va s'en trouver désorganisé, toute la "réexposition" s'achevant vers une coda en lambeaux. Nous voici donc de niveau avec la nocturne méditation d'un *Andante interrogatif* — pour ne point dire anxieux. La nuit descendra tout au long sur ce chanteur solitaire (dira-t-on assez la beauté des timbres ?), accentuée par une finale chute en mineur et, à nouveau, un martèlement menaçant dans les basses. Triomphe des "lassitudes humaines" dont ce Schubert de vingt-deux ans se dit déjà accablé ?

La 13^e Sonate n'a que trois mouvements et, sans écluse, le choc sera rude avec le *Finale*. Mais on veut que cette œuvre ombrée ait été écrite pour la fille d'un certain Von Koller, l'hôte de Schubert à Steyr. Einstein précise que cette "Josephine" avait dix huit ans, qu'elle était jolie et qu'elle jouait "gentiment" du piano... Ainsi explique-t-on la luminosité subite de cet *Allegro* aérien, au 6/8 particulièrement dansant... Pourtant Brigitte Massin souligne avec pertinence que, contrairement aux traditions paresseuses, ce *finale* est en forme-sonate. Bien plus : sous un

babil de principe se rebiffent encore des rythmes abrupts qui ne sont pas loin d'évoquer quelques unes des péroraisons piaffantes de Beethoven...

On a émis quantité d'hypothèses quant à la datation des *Six Moments musicaux* (sic, en français), édités au printemps 1828. Très pimpassant, l'actuel n° 3 avait été publié séparément, dès 1823, sous le titre d'*Air russe*. Le n° 6 vit le jour, à part lui aussi, un an plus tard, sous le titre (en français) de *Plainte d'un troubadour*. C'est assez dire que le recueil ne constitue pas un "cycle", comme se sont évertués à le suggérer trop de commentateurs — car on ignore de quand datent les quatre autres pièces (on penche généralement pour l'été 1824).

Dispersées dans le temps, ces pages n'en relèvent pas moins d'une même simplicité, débouchant sur un pouvoir poétique d'autant plus prenant. Indiquée *Moderato*, la première naît de la "décomposition de l'accord parfait d'Ut majeur" (Massin) et va étager ses anxieuses interrogations de part et d'autre d'un épisode médian presque implorant. *Andantino*, la seconde pièce, est plutôt construite en rondo. Ici encore interrogations anxieuses et chant pathétique (en fa dièse mineur, l'un des plus poignants de Schubert), les épisodes alternant jusqu'à l'accablement. C'est alors que l'éditeur eut l'idée de faire surgir l'*Air russe* de jadis, détente relative car nous sommes tout de même dans un



fa mineur bien endeuillé, à peine corrigé par l'épisode central et surtout un passage au majeur, in extremis... *Moderato*, encore de tonalité sinistre (ut dièse mineur) : le quatrième *Moment musical* ne sera pas un instant de bonheur. Sur un babillage évoquant certains préludes de Bach plane on ne sait quelle menace avant que n'intervienne un épisode bizarre (danse ? interrogation haletante ?) modulant on ne peut plus dangereusement avant que ne réapparaissent les doubles croches *legato* héritées de Bach... Il semble que ce *mouvement perpétuel* vise à l'éternité quand un bref rappel, accablé, de l'épisode médian arrête les frais.

Colère, sursaut, hargne, et révolte aussi (il y a de quoi !) : c'est l'*Allegro vivace* en fa mineur (encore !), n°5, très bref, d'un seul tenant... L'éditeur n'a rien trouvé de mieux qu'y accoler la *Plainte du troubadour* de naguère : un *Allegretto* contrit qui contredit la tonalité pourtant plus lumineuse de La bémol majeur. La "plainte" y prend des allures de choral, module avec hardiesse puis se met en retrait le temps d'un épisode central plus confiant mais quelque peu

profane : vite on revient, sans transition, à la morosité des questions sans réponse et tout s'achève d'un seul coup, comme d'un arrêt du cœur. À l'inverse de Beethoven, Schubert ne se berçait pas d'illusions humanitaires : il n'y aura pas romantisme plus noir.

Marcel MARNAT



ILLUSTRATIONS :

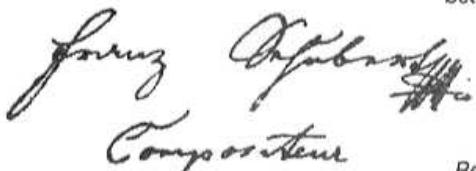
p.2 : Maison natale de Schubert à Vienne. D'après une gravure de Speiser. © ARION

p.5 : Schubert (1797-1828). D'après un dessin original. © ARION

There is something unsettling about the fact that Schubert and Beethoven were contemporaries. Not only that, but they were also neighbours, both living in Vienna, where they composed works that were typical of their time, yet so very different. So different, in fact, that the colossal scale of the Beethoven myth relegated Schubert from the limelight. But surely it is much more rewarding to take their music individually, rather than setting them in opposition? Moreover, does not their initial merit lie in the fact that each assumed the difficult task of taking music from the Classicism of Haydn to the great adventure of Romanticism? Beethoven did his utmost to structure and build, while Schubert quietly got on with the task of freeing harmony and form, with an unforeseeable outcome. At this point in the comparison, perhaps we may wonder whether Beethoven's resolute constructivism was not, all things considered, less hazardous than Schubert's quest. Moreover, both composers came together in their affirmation of an evolutive discourse (whereas in Haydn and Mozart, the movements are ideally equivalent). But from then on, they were different in every way: Schubert laid

emphasis on the first two movements (and sometimes even stopped at that, as in his Eighth Symphony), following which the other two, shorter movements seem to be an apology for what went before and an amiable invitation to reappraise the norms. Beethoven, on the other hand, gave greater importance to the peroration. It happens that, until quite recently, Schubert's fundamental urbanity has been found less captivating than the peremptory injunctions of his contemporary. In various ways, the three types of music by Schubert presented here illustrate this constant difference between the two composers.



Franz Schubert
Compositus

Works from composers' secret laboratories rarely go down to posterity. What a pity, for example, that Beethoven's Bagatelles, written throughout his pianistic career, are so little known to us today. Furthermore, like his master Haydn, Beethoven adapted many dances and folksongs from various countries. Apart from the need to earn a little easy money, such pieces by Beethoven show a desire to bring people together to share in the joys of an illusive 'humanity'. Schubert did not have such universal ambitions, and although, throughout his lifetime, he adapted German dances (Deutsche), his only aim in so doing was to reshape

local themes for use in art music. Although his works are always full of feeling, there is no room in them for 'humanism' à la Beethoven. Furthermore, the composer did not even bother to publish these pieces (most of them were published posthumously). Yet there is nothing 'improvised' about them. On the contrary, Schubert constantly uses bold modulations and brings out the piano's most attractive timbres. Later, on more than one occasion, he used these same compositions for more ambitious works. Otto Erich Deutsch (undecided as to the dates of most of these pieces) brought together as D783 a series of Dances which had apparently been written at Zseliz during the summer of 1818. Exceptionally, some of them had already been published (together with earlier pieces of a similar character) by Schubert himself, as Opus 33 (1825). These German dances, all of them short pieces, present a delightful variety of moods and are charmingly discreet in their inventiveness: the vigour of the rhythm may catapult us towards the most unexpected of keys, while a smooth discourse, on the other hand, may turn out to be full of delicate detail. Sometimes melancholy swamps the landscape, while other rhythms deal their sforzandi on 'beats' that are unpredictable (it is hard to imagine that these parts could actually be danced). These are minor compositions, no doubt, but so well written that they served as a means of

access to the bold innovations that were to flourish in Schubert's greatest works.

The Piano Sonata no. 13 in A major, published posthumously as Opus 120, is generally dated to July 1819. For four years, Schubert (who had a fine piano at his disposal) had been vainly striving to find a type of sonata that was capable of standing up to those of Beethoven (the latter had recently embarked on his 'late-period style' with his 'kleine Hammerklavier' Sonata, Opus 101, more or less turning his back on his earlier sonatas, including the 'Pathétique', the 'Moonlight', the 'Tempest' and the 'Appassionata'). Far from the Mozartian style of his fifteen previous attempts, Schubert suddenly cast 'discipline' to the winds, committing himself to a freer form of eloquence and showing greater awareness of pure lyricism, flowing rhythms and melody. Later, Schumann and, even more so, Chopin were said to have sprung from this détente, but the important thing is that this music naturally stands apart in the chronology of styles, its appurtenance to 'romanticism' suddenly revealing a radical and gentle individuality, far removed from the 'howling music' that could quite easily have monopolised the early nineteenth century.

The opening Allegro moderato, though introduced by a wonderfully relaxed melody, nevertheless moves imperceptibly towards a brief

'development', in which a rhythm somewhat reminiscent of a 'destiny motif' is hammered out with a perniciousness that is quite disturbing. As a result – and despite efforts to prove the contrary – the 'sonata allegro' is disrupted and the whole of the 'recapitulation' heads for a ragged coda. This brings us to the nocturnal meditation of the troubled, not to say fretful, Andante. Throughout the movement, night falls in an atmosphere of solitude, intimacy and poetry – what beauty in the timbres! – emphasised by a final drop to the minor key and, once again, the ominous hammering of the basses. Is this an expression of triumph over the 'mortal weariness' that already burdened Schubert at the tender age of twenty-two?

The finale, Allegro, comes as a shock. Some say this piece was written for the daughter of a man named Von Koller, with whom Schubert stayed in Steyr: Einstein tells us that Josephine was eighteen and pretty, and that she played the piano 'nicely'. Which would explain the sudden brightness of this airy movement, with its very dance-like 6/8. However, as Brigitte Massin pertinently points out, this finale – contrary to lazy tradition – is in sonata form. Furthermore, beneath its cheerful babble one finds abrupt and irrepressible rhythms that are not so distantly reminiscent of some of the prancing perorations written by Beethoven...

Many different possibilities have been put forward as to the dates of composition of the six *Momens* musicals [sic], which were published in spring 1828. The very fresh and elegant no. 3 had been published separately in 1823, under the title *Air russe*, and no. 2 likewise, a year later, under the French title *Plainte d'un troubadour*. As for the other four, it is not known when they were composed, although there is a general inclination to believe they date from the summer of 1824. It is very unlikely, therefore, that the six pieces were conceived as a 'cycle', as so many commentators have claimed.

Although they were written at different times, these pieces all show the same simplicity, which gives rise to a fascinating poetic quality. Marked *Moderato*, the first piece, based on the 'decomposition of the common C-major chord' (Massin), sets its anxious questionings on either side of an almost imploring middle episode. The second piece, *Andantino*, comes closer to rondo form. We find the same anxious questionings and pathetic melody (in F sharp minor, one of the most poignant Schubert ever wrote), and the episodes alternate to the point of utter despondency. It was at this point that the publisher decided to insert the former *Air russe*, thus providing a moment of relative ease – I say relative, because we are nevertheless in the doleful, sorrowful key of F minor, which is slightly offset by the central episode and particularly by a

move, in extremis, to the major key. The sinister key, C sharp minor, of the fourth *Moment* musical, *Moderato*, suggests that this piece is not intended to be entirely joyful either. A mysterious threat seems to hover over a babble evocative of certain Bach preludes; then we come to a strange episode (is it a dance, or some sort of breathless questioning?), which modulates most perilously, before the return, *legato*, of the semiquavers inherited from Bach. Just as this *moto perpetuo* seems to be set to go on for ever, a brief and forlorn reminder of the middle episode brings the piece to an end.

The *Allegro vivace* – again in F minor – of the very short *Moment* no. 5 expresses anger, fury, indignation and revolt. The publisher found no better

than to follow it with the piece originally entitled *Plainte du troubadour*: a *contrite Allegretto*, in contradiction with the bright key of A flat major. The 'lament' takes on the appearance of a chorale, modulates with boldness, then gives way to a more confident but somewhat secular middle episode, before returning without transition to the gloom of the unanswered questions, and the piece ends suddenly, as if from cardiac arrest. Unlike Beethoven, Schubert had no illusions about mankind: no Romantic composer wrote works more despondent.

Marcel MARNAT
Translation: mrp

Merci à Noël Lee, Cyril,
Sébastien pour «sa» sonate,
et Jean-François.

à Michèle et Daniel Tharaud
la bande des premiers Guilets...
A.T.

ALEXANDRE THARAUD

Diapason d'Or de l'année 1997 et Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour son disque de pièces pour piano de Francis Poulenc (Arion), Alexandre Tharaud a récemment enregistré deux intégrales : l'œuvre pour piano d'Emmanuel Chabrier (Diapason d'Or) toujours chez Arion, ainsi que la musique de chambre de Poulenc parue en cinq CDs chez Naxos (Choc du Monde de la Musique). C'est aussi pour célébrer le centenaire de la naissance de Poulenc que Georges Prêtre choisit Alexandre pour interpréter le concerto pour piano du compositeur français avec l'Orchestre National de France au Théâtre des Champs Elysées en janvier 1999.

Après avoir reçu un brillant Premier prix du Conservatoire Supérieur de Musique de Paris, Alexandre Tharaud est lauréat du Concours international Maria Canals à Barcelone et remporte le Premier Prix du Concours International Città di Senigallia en Italie, ainsi que le 2^e Prix du Concours International de Munich qui le révèle au public. Alexandre Tharaud est lauréat de la fondation C.N. Ledoux/Conseil de l'Europe.

Il se produit alors dans les plus prestigieuses salles internationales en Allemagne, Autriche, Italie, Espagne, Suisse, Japon, Etats-Unis et Canada parmi lesquelles la Herkulesaal de Munich, Mozarteum de Salzbourg, Palau de la Musica de Barcelone, Carnegie Hall de New York et Suntory Hall de Tokyo, et joue en soliste avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Münchner Rundfunkorchester, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre des Collegium Musicum de Bâle, le Japan Philharmonic Orchestra et le Tohyo Metropolitan Orchestra.

Parmi ses récentes activités, Alexandre est l'invité de l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de Yukata Sado, l'Orchestre National d'Ile de France, l'Orchestre National de Lille, l'Ensemble Orchestral de Paris et des festivals de Saint-Denis, La Roque d'Anthéron, Auvers-sur-Oise, Piano à Riom, Louisiana Concerts au Danemark, Mitte Europa en Allemagne et Al Bustan au Liban. Après un premier succès au Wigmore Hall en novembre 1998, Alexandre Tharaud a été invité à clôturer la saison de la prestigieuse salle de concert britannique en formation de trio avec le violoncelliste Jean-Guihen Queyras, et le clarinettiste Ronald Van Spaendonck. C'est avec ce dernier qu'il effectue une tournée dans le cadre de la série Rising Stars dans cinq des plus grandes salles de concerts européennes telles que le Musikverein de Vienne et le Concertgebouw d'Amsterdam.

Alexandre est conseiller musical des concerts organisés à la Bibliothèque Nationale de France et qu'il a inaugurés en novembre 1997.

Winner of the Diapason Record of the Year Award 1997 and the Grand Prix de l'Académie Charles Cros for his recording of piano pieces by Francis Poulenc (Arion), Alexandre Tharaud has recently recorded two sets of complete works: the complete piano works of Emmanuel Chabrier, again for Arion (Diapason d'Or), and the complete chamber works of Francis Poulenc, five CDs on the Naxos label (Choc du Monde de la Musique). Also in celebration of the centenary of the birth of Poulenc, Georges Prêtre chose Alexandre Tharaud to perform the French composer's Piano Concerto with the Orchestre National de France at the Théâtre des Champs Elysées, Paris, in January 1999.

After receiving a brilliant First Prize at the Paris Conservatoire (CNSM), Alexandre Tharaud went on to win first prizes in the Maria Canals International Competition in Barcelona and in the City of Senigallia International Competition in Italy. He also won second prize in the International Competition in Munich, which brought him to public fame. Alexandre Tharaud is also winner of the C.N. Ledoux/Council of Europe award.

He has appeared at the most prestigious concert halls in Germany, Austria, Italy, Spain, Switzerland, Japan, the United States and Canada, including the Herkulesaal in Munich, the Mozarteum in Salzburg, the Palau de la Musica in Barcelona, Carnegie Hall, New York and Suntory Hall, Tokyo. He appears as soloist with the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Münchner Rundfunkorchester, the Orchestre Philharmonique de Radio-France, the Orchestra of the Collegium Musicum, Basle, the Japan Philharmonic Orchestra and the Tokyo Metropolitan Orchestra.

Alexandre Tharaud's recent activities include guest appearances with the Orchestre des Concerts Lamoureux, conducted by Yukata Sado, and with the Orchestre National d'Ile-de-France, the Orchestre National de Lille and the Ensemble Orchestral de Paris, and appearances at several festivals, including Saint-Denis, La Roque d'Anthéron, Auvers-sur-Oise, Riom Piano Festival, Louisiana Concerts (Denmark), Mitte Europa (Germany) and Al Bustan (Lebanon). After his success at the Wigmore Hall, London, in November 1998, Alexandre Tharaud was invited to give the final performance of the famous British concert hall's season, in trio with the cellist Jean-Guihen Queyras and the clarinettist Ronald Van Spaendonck. With the latter he toured ('Rising Stars') to five of the greatest European concert halls, including the Musikverein in Vienna and the Concertgebouw in Amsterdam.

Alexandre Tharaud is musical adviser for the concerts given at the Bibliothèque Nationale de France, which he inaugurated in November 1997.