

Visages

Migot
Werner
Milhaud
Boulanger
Honegger



ANDREA CAGNIN
PATRICIA PAGNY

Alto
Piano



VISAGES

Georges Migot (1891-1976)

1. Introduction pour alto et piano (1928) * 02'29"

Jean-Jacques Werner (1935-2017)

2. "Kirchberg" pour alto et piano (2014) 05'11"

Darius Milhaud (1892-1974)

Quatre Visages pour alto et piano Op. 238 (1943)

3. La Californienne 02'11"
4. The Wisconsinian 01'28"
5. La Bruxelloise 03'20"
6. La Parisienne 02'36"

Georges Migot

Sonate pour alto seul (1958) *

7. Prélude 06'41"
8. Andante 06'00"
9. Allègrement 03'50"
10. Conclusion 07'24"

Lili Boulanger (1893-1918)

Deux Morceaux pour alto et piano **

11. Nocturne (1911) 02'39"

12. Cortège (1914) 01'53"

Georges Migot

13. Estampe pour alto et piano (1925) * 06'16"

Arthur Honegger (1892-1955)

Sonate pour alto et piano H 28 (1920)

14. Andante – Vivace 07'36"

15. Allegretto molto moderato 05'03"

16. Allegro non troppo 04'03"

* World Premiere CD Recording

** World Premiere CD Recording for Viola and Piano

ANDREA CAGNIN Alto/viola

PATRICIA PAGNY Piano/pianoforte

Volte del modernismo francese

Alberto Napoli

“Oggi abbiamo voltato pagina. Una gioventù brutale ci propone un altro ideale e impiega ogni mezzo per affermarlo. Una lotta feroce si sta consumando attorno ad Akela alla Rocca del Consiglio”. Con tono marcatamente polemico, il mordace critico Émile Vuillermoz ricorreva alle immagini del *Libro della giungla* per descrivere, nel febbraio 1921, l'emergere di nuove voci di rottura nel panorama musicale francese. Il corpo di Akela, autorevole e saggio capobranco predato dagli sciacalli nei racconti di Kipling, altro non era che quello di Claude Debussy, venuto a mancare appena tre anni prima. Il vuoto creato dalla scomparsa del maestro del simbolismo si sommava a una più ampia crisi che traeva origine dalla traumatica frattura della Grande Guerra. Per i compositori più giovani, in particolare per gli appartenenti al Gruppo dei Sei, la tragedia bellica sembrava infatti aver vanificato l'eredità musicale delle generazioni precedenti, di compositori come Debussy, ma anche come Gabriel Fauré e Maurice Ravel.

I volti che danno il titolo a questo disco sono dunque quelli di alcuni protagonisti del momento esplosivo, caotico, che ebbe luogo nel primo dopoguerra e che segnò le traiettorie dei compositori che vi presero parte. Le opere qui presentate, tra prime registrazioni assolute e brani oggi presenti nel canone concertistico, mettono al centro la viola, strumento per lungo tempo trascurato, ma riscoperto nel corso del Novecento. Da un lato, i compositori la predilessero per le atmosfere intime che è in grado di evocare. Dall'altro, approfittarono delle possibilità offerte da uno strumento privo della pesante eredità di repertorio e virtuosismi che ingombrava il suo più noto fratello nella famiglia degli archi, il violino.

Il primo incontro in questo percorso è con Georges Migot (1891–1976), intellettuale parigino che si formò al conservatorio della capitale francese e che sviluppò la propria poetica muovendosi tra filosofia, pittura e musica. Si tratta di uno dei compositori che proprio il già citato critico Vuillermoz segnalò nella sua raccolta di saggi *Musiques d'aujourd'hui* del 1923 come uno dei pochi autori in grado di esprimere un'arte innovativa pur senza rigettare il legame con il passato musicale francese, dal Medioevo alla polifonia del Rinascimento, e da Rameau a Debussy.

Un evidente omaggio a Debussy si trova proprio nell'*Introduction* per viola e pianoforte, breve pagina composta nel 1928 come prova di lettura da sottoporre ai candidati per il concorso di viola a Reims e tutt'oggi inedita. È qui proposta in prima incisione assoluta, come le altre opere di Migot presenti in questo disco. Il brano risulta semplice grazie alla sua forma bipartita, ma suggestivo all'ascolto. Su un tappeto di arpeggi delicati come gocce e concatenazioni di accordi paralleli dal sapore impressionista si libra la melodia della viola, una linea di puro lirismo che crea combinazioni sempre cangianti con il più strutturato accompagnamento al pianoforte.

La fascinazione di Migot per la viola era già apparsa nelle sue prime composizioni da camera risalenti agli anni Dieci, con i "cinque acquerelli" *Au bord de l'Eure* (1914) e con il Trio dedicato alla memoria di Lili Boulanger (1918). Unita al violino e al pianoforte, la viola sostituiva qui il violoncello, discostandosi dalla tipica formazione del trio romantico. È però soprattutto con la Sonata per viola sola, dedicata alla violista parigina Marie-Thérèse Chailley e composta a Parigi nel maggio 1958, che Migot si impegnò a sfruttare tutte le possibilità offerte dallo strumento.

Nella Sonata si ritrovano molti dei principi estetici della produzione di Migot: la centralità della melodia, la sovrapposizione di più piani melodici che prediligono la dimensione orizzontale a quella verticale armonica, realizzando, secondo le parole del suo autore, una "contro-linea" più che un contrappunto.

Il *Prélude* iniziale è interamente composto sulla scala di Mi minore naturale, o meglio in modo eolio, ricordando le atmosfere solenni dei *prosodia* che accompagnavano le processioni rituali nella Grecia antica. Le due idee tematiche, presentate all'inizio del brano e poi alla fine in ordine invertito, sono divise in segmenti ripetuti in eco, in modo che la variabile pressione dell'arco possa mettere in luce degli armonici ogni volta differenti. Anche le numerose appoggiature ornamentali illuminano di sonorità inattese la melodia. Ispirate dalle ornamentazioni tipiche del barocco francese, esse spalancano uno spazio lontano dalle note principali, rendendo l'ascoltatore consapevole della coesistenza di diverse dimensioni sonore.

Una strategia simile compare anche nell'*Andante*, introdotto in modo perentorio da una melodia ben declamata ma ambigua sul piano modale. Qui i frequenti inserti sempre più lunghi e ricolmi di arabeschi di terzine interrompono le ricorrenze della melodia principale. Il terzo movimento, *Allègrement*, è più articolato dal punto di vista tematico. Nel tema si riconoscono tre elementi: uno ritmico ripetuto, uno melodico e, sorprendentemente, una chiusa di natura più accordale. Queste componenti vengono ricombinate in modo sempre più libero per poi sfociare in un corale, che ricorda l'ampia produzione di Migot nel campo della musica sacra. Infine, la *Conclusion* presenta un tema vivace ricorrente come in un rondò, alternato a inserti più liberi e a un secondo tema lento e solenne, composto da due melodie sempre rinnovate.

Una struttura che giustappone in modo ancor più definito episodi diversi si trova nell'*Estampie*, trascrizione di Migot di un suo brano del 1925 originariamente composto per clarinetto e arpa. La forma trae ispirazione dall'eponimo genere medievale e rappresenta nuovamente un collegamento con il passato non solo musicale, ma anche poetico francese. Proprio nella sintesi di stimoli provenienti da diversi campi artistici si può leggere lo sforzo estetico di Migot, profondamente umanista e intriso di frequenti riferimenti al sacro.

Un percorso affine, caratterizzato da un forte sincretismo religioso, è quello di Lili



Darius Milhaud



Georges Migot



Arthur Honegger



Jean-Jacques Werner



Lili Boulanger

Boulanger (1893–1918), autrice di titoli come *Hymne au soleil* o *Vieille prière bouddhique*, e di una breve serie di tre salmi. Della giovanissima compositrice, prematuramente scomparsa, sono qui eseguiti *Nocturne* (1911) e *Cortège* (1914), originariamente scritti per violino o flauto e pianoforte: alle atmosfere rarefatte del primo segue, nel secondo, il carattere festante di un innocuo corteo carnevalesco.

Una direzione molto diversa, più mondana, fu quella espressa da Darius Milhaud (1892–1974), compositore appartenente al Gruppo dei Sei e caratterizzato da sonorità più spigolose anche grazie al ricorso ad armonie politonalità. I suoi *Quatre visages* (1943) furono scritti durante i sette anni che trascorse negli Stati Uniti, paese in cui, essendo di origine ebraica, aveva trovato rifugio dalla persecuzione nazista. I brani che compongono questo piccolo ciclo sono brevi e ricordano le *pièces de caractère* barocche. Ognuno di essi si contraddistingue per dei temi semplici e la rappresentazione sonora di paesaggi o personaggi della modernità. Se *La Californienne* appare serena e distesa, forse come l'assolato stato di cui porta il nome, in *The Wisconsinian* prevale il passo frenetico di un moto perpetuo. *La Bruxelloise* lascia poi spazio a un intimo lirismo, mentre *La Parisienne* costituisce il brano più neoclassico e vivace del ciclo, e si chiude con un *rallentando* forse nostalgico della capitale francese.

Di tutt'altra austerità è il compositore svizzero Arthur Honegger (1892–1955). Anche egli appartenente al Gruppo dei Sei, Honegger fu chiaramente interessato alle opportunità offerte dal progresso e dalla mondanità, come testimoniano i noti titoli sinfonici *Pacific 231* e *Rugby*. Al tempo stesso, però, Honegger si distingue nella Sonata per viola e pianoforte qui presentata (1920) per la capacità di sintetizzare forme e tecniche compositive proprie di diverse tradizioni e correnti musicali, senza mai dimenticare il rigore contrappuntistico.

Il primo movimento della Sonata si articola in una tripla successione di *Andante* e *Vivace*, una curiosa struttura che ha portato Harry Halbreich, il più scrupoloso esecutore di Honegger, a paragonare questo movimento ai *dúmky* slavi, ad esempio al Trio op. 90 di

Dvorák. Il materiale tematico è prevalentemente atonale e le prime 36 misure, in cui viola e pianoforte si confrontano guardinghi senza mai suonare assieme, contribuiscono a conferire un carattere drammatico e misterioso all'intero movimento.

Segue un *Allegretto moderato* più conciso, in forma tripartita, che costituisce un momento di respiro nell'economia della Sonata. Le sezioni esterne sono dominate da un tema semplice, costruito sulla scala di La minore naturale delicatamente armonizzato dal pianoforte. La melodia è ripetitiva come un carillon che va scaricandosi, ed è in contrasto con la sezione di mezzo, spalancata su un sereno La maggiore in cui i due strumenti intrecciano melodia e controcanto.

Infine, dopo il secondo movimento dai toni tenui, l'ascoltatore è colto di sorpresa dall'esplosione in Do maggiore che apre l'*Allegro ma non troppo* finale. Per parafrasare Halbreich, il movimento si apre in un'atmosfera festante, di campane pasquali, che ricorda certe pagine dell'opera *Le roi David* che il compositore avrebbe prodotto proprio l'anno seguente. Come spesso nella musica di Honegger, il finale si dispiega in una rapida forma-sonata nella cui ripresa i due temi si presentano in ordine invertito, chiudendo il brano in modo trionfale.

Per concludere, la presenza dell'alsaziano Jean-Jacques Werner (1935–2017) costituisce un considerevole salto cronologico rispetto agli autori sin qui presentati. Direttore d'orchestra e compositore prolifico, anche egli ispirato da ideali umanisti, Werner include nel suo *Kirchberg* (2014) anche un lato edonistico. Il brano ha un carattere improvvisativo e crea sonorità cangianti che vengono prescritte in partitura facendo ricorso anche alla terminologia enologica (*perlé, minéral*), in omaggio alle vigne della campagna alsaziana da cui la composizione trae il nome. Lontana dall'ombra delle guerre che sovrastava i brani precedenti, questa pagina rappresenta un grazioso pendant per omaggiare ancora nuove possibilità timbriche nate dal connubio tra viola e pianoforte.



Faces of French Modernism

Alberto Napoli

“Today we have turned the page. A brutal youth proposes a new ideal and employs every means to affirm it. A fierce struggle is taking place around Akela at the Council Rock”. In a markedly polemical tone, the biting critic Émile Vuillermoz used images from *The Jungle Book* to describe, in February 1921, the emergence of new breakaway voices on the French musical scene. The body of Akela, the authoritative leader preyed upon by jackals in Kipling’s tales, was none other than that of Claude Debussy, who had died just three years earlier. The void created by the disappearance of this master of symbolism was added to the broader crisis emanating from the Great War. For younger composers, particularly those belonging to the Group of Six, the war seemed to have rid older composers’ musical legacy of meaning, for example the likes of Debussy, Gabriel Fauré and Maurice Ravel.

The faces that give this disc its title are some of the protagonists of this explosive, chaotic moment in the early post-war period that so impacted the trajectories of these composers. The works presented here, which range from first recordings of relatively unknown pieces to staples of the concert canon, focus on the viola, an instrument long neglected but rediscovered during the 20th century. On the one hand, composers favoured the viola for the intimate atmosphere it evokes. On the other hand, they took advantage of the possibilities offered by an instrument that didn’t bear the heavy legacy of repertoire and virtuosity that weighs down the viola’s better-known string family sibling, the violin.

The first encounter on this journey is with Georges Migot (1891-1976), a Parisian intellectual who trained at the conservatoire in the French capital and developed his own poetic, which he expressed through philosophy, painting and music. Vuillermoz praised

him in his collection of essays *Musiques d'aujourd'hui* of 1923 as one of the few composers capable of expressing an innovative art without rejecting the link with France's musical past, from the Middle Ages to Renaissance polyphony and from Rameau to Debussy.

An obvious homage to Debussy is found in the *Introduction for viola and piano*, a short piece composed in 1928 as a sight-reading test for the viola competition in Reims, still unpublished today. Here it is recorded for the first time, as with the other Migot works on this disc. The piece is simple thanks to its bipartite form, but suggestive to the ear. On a carpet of arpeggios as delicate as teardrops and concatenations of parallel chords with an impressionistic flavour, the melody of the viola soars, creating a line of pure lyricism in ever-changing combinations with the more structured piano accompaniment.

Migot's fascination with the viola had already appeared in his early chamber compositions from the 1910's, with the "five watercolours" of *Au bord de l'Eure* (1914) and with the 'Trio' dedicated to the memory of Lili Boulanger (1918). In this piece, playing with the violin and the piano, the viola replaced the cello, marking a departure from the typical romantic trio formation. However, it is with the Sonata for solo viola, dedicated to the Parisian violist Marie-Thérèse Chailley and composed in Paris in May 1958, that Migot sought to exploit all the possibilities offered by the instrument.

In the Sonata we find many of the aesthetic principles of Migot's production: the centrality of the melody, the superimposition of several melodic planes that favour the horizontal dimension rather than the vertical, harmonic one, creating, in the words of its author, a "counter-line" rather than counterpoint.

The initial *Prélude* is composed entirely on the E natural minor scale, or rather in an aeolian mode, recalling the solemn atmospheres of the prosodies that accompanied Ancient Greek ritual processions. The two thematic ideas, presented at the beginning of the piece and then at the end in inverted order, are divided into segments, repeated as

echoes, so that the variable pressure of the bow can highlight different harmonics each time. Also, the numerous ornamental appoggiaturas illuminate the melody with unexpected sonorities. Inspired by the ornamentations typical of the French Baroque, they open up a space far removed from the main notes, making the listener aware of the coexistence of different sound dimensions.

A similar strategy appears in the *Andante*, introduced peremptorily by a melody that is well declaimed but ambiguous in modal terms. Here, the frequent inserts become filled with arabesques of triplets that interrupt the recurrences of the main melody. The third movement, *Allègrement*, is more thematically articulated. In the main theme we can recognize three elements: a repeated rhythmic one, a melodic one and, surprisingly, a more chordal close. These components are recombined in an increasingly free style and then lead to a chorale, reminiscent of Migot's extensive production in the field of sacred music. Finally, the *Conclusion* presents a lively recurring theme like a rondo, alternating with freer inserts and a second slow and solemn theme, composed of constantly renewing melodies.

A structure that juxtaposes different episodes in an even more defined way is found in the *Estampie*, Migot's transcription of a piece of his from 1925, originally composed for clarinet and harp. The form is inspired by the eponymous medieval genre and again represents a link with not only Paris' musical but also with its poetic past.

Migot's aesthetic endeavour can be read as profoundly humanist and imbued with frequent references to the sacred. A similar path, characterised by a strong religious syncretism, is that of Lili Boulanger (1893-1918), author of titles such as *Hymne au soleil* or *Vieille prière bouddhique*, and of a short series of three psalms. Two titles are recorded here from the work of this very young composer, who died prematurely: *Nocturne* (1911) and *Cortège* (1914), originally written for violin or flute and piano. The rarefied atmosphere of the former is followed in the latter by the festive character of a harmless carnival procession.

A very different, more worldly direction was taken by Darius Milhaud (1892-1974), a composer who belonged to the Group of Six and was characterised by harder sonorities thanks also to the use of polytonal harmonies. His *Quatre visages* (1943) were written during the seven years he spent in the United States, where, being of Jewish origin, he had found refuge from Nazi persecution. The pieces that make up this cycle are short and reminiscent of Baroque 'pièces de caractère'. Each of them is characterised by simple themes and the sound representation of landscapes or modern characters. If *La Californienne* appears serene and relaxed, perhaps like the sunny state whose name it bears, in *The Wisconsinan* the frenetic pace of a perpetual motion prevails. *La Bruxelloise* then leaves room for an intimate lyricism, while *La Parisienne* is the most neoclassical and lively piece of the cycle, and closes with a *rallentando* that is perhaps nostalgic for the French capital.

The Swiss composer Arthur Honegger (1892-1955) represents a completely different kind of austerity. Also, a member of the Group of Six, Honegger was clearly interested in the opportunities offered by progress and worldliness, evidence of which we hear in the well-known symphonic titles *Pacific 231* and *Rugby*. At the same time, however, Honegger distinguishes himself in the *Sonata for Viola and Piano* (1920) by his ability to play the viola, and to synthesise forms and compositional techniques from different traditions and musical currents, without ever forgetting the rigour of counterpoint.

The first movement of the Sonata is articulated in a triple succession of *Andante* and *Vivace*, a curious structure that has led Harry Halbreich, Honegger's most scrupulous exegete, to compare this movement to Slavic *dúmký*, for example Dvorák's Trio op. 90. The thematic material is predominantly atonal and the first 36 measures, in which viola and piano confront each other without ever playing together, contribute a dramatic and mysterious character to the whole movement.

This is followed by a more concise *Allegretto moderato*, in tripartite form, which

constitutes a moment of respite in the economy of the Sonata. The outer sections are dominated by a simple melody built on the A natural minor scale and delicately harmonised by the piano. The melody is repetitive, like a music box winding down, and is in contrast to the middle section, which is spread out over the whole of the Sonata, to a serene A major in which the two instruments interweave melody and counter melody.

Finally, after the subdued second movement, the listener is taken by surprise by the explosion in C major that opens the *Allegro ma non troppo* finale. To paraphrase Halbreich, the movement opens in a festive atmosphere of Easter bells, reminiscent of certain pages of the opera *Le Roi David* that the composer would produce the very next year. As is often the case in Honegger's music, the finale unfolds in a rapid sonata-form in which the two themes of the exposition are reprised in inverted order, bringing the piece to a triumphant close.

Finally, the presence of the Alsatian Jean-Jacques Werner (1935-2017) constitutes a considerable chronological leap from the composers presented so far. A prolific conductor and prolific composer, also inspired by humanist ideals, Werner exposes his hedonistic side in *Kirchberg* (2014). The piece has an improvisational character and creates sonorities that are prescribed in the score, also making use of oenological terminology (*perlé, minéral*), in homage to the vineyards of the Alsatian countryside from which the composition takes its name. Far removed from the shadow of war that hangs over the previous pieces presented in the CD, this page is a graceful pendant paying homage to new possibilities of timbre born of the union between viola and piano.

Les visages du modernisme français

Alberto Napoli

« Aujourd'hui, la page est tournée. Une jeunesse brutale nous propose un autre idéal et emploie tous les moyens pour le faire triompher. Une lutte sauvage se livre actuellement autour d'Akela sur le rocher du conseil ». De ce ton incisif et en s'aidant des images du *Livre de la Jungle*, le critique Émile Vuillermoz a délibérément cherché à provoquer en décrivant, en février 1921, l'émergence de nouvelles voix dissidentes sur la scène musicale française. Le corps d'Akela, éminent chef de file dont s'emparent les chacals dans les contes de Kipling, n'est autre que celui de Claude Debussy, décédé trois ans auparavant. Au vide créé par la disparition du maître du symbolisme, s'était ajoutée une crise plus ample générée par la rupture traumatique de la Grande Guerre. Et pour les jeunes compositeurs, en particulier ceux du fameux Groupe des Six, la tragédie de la guerre semblait en effet avoir contrecarré l'héritage musical des générations antérieures, auxquelles appartenaient des compositeurs tels que Debussy, Gabriel Fauré ou Maurice Ravel.

Les « Visages », titre de cet album, sont donc ceux de certains des protagonistes ayant vécu ce moment explosif et chaotique dès l'après-guerre, et ayant marqué leurs trajectoires. Les œuvres présentées ici, qu'il s'agisse de premiers enregistrements ou d'autres pièces faisant maintenant partie du répertoire donné régulièrement en concert, se concentrent sur l'alto, instrument longtemps négligé et redécouvert au cours du 20^{ème} siècle. Les compositeurs l'ont privilégié pour traduire des atmosphères intimes qu'il peut aisément recréer. Ils ont également su tirer profit des possibilités offertes par cet instrument sans avoir à perpétuer le lourd héritage du répertoire virtuose de son frère, le violon, plus en vue dans la famille des cordes.

La première rencontre de ce cheminement discographique est tracée par la présence de Georges Migot (1891-1976), intellectuel parisien formé au Conservatoire de cette ville qui a développé son propre monde poétique en alliant philosophie, musique et peinture. Il était l'un des compositeurs considérés par le critique Vuillermoz, dans son recueil d'essais de 1923 « Musiques d'aujourd'hui », comme l'un des rares capables d'exprimer un art novateur, sans

rejeter le lien avec le passé musical français, du Moyen Âge à la polyphonie de la Renaissance, et de Rameau à Debussy.

Un hommage évident à Debussy est déjà palpable dans l'*Introduction pour alto et piano*, pièce brève, aujourd'hui encore inédite, composée en 1928 comme épreuve de lecture à soumettre aux candidats du concours d'alto de Reims. Elle fait l'objet d'un premier enregistrement mondial, comme d'ailleurs les autres œuvres de Migot réunies dans cet enregistrement. De forme simple en deux parties, cette pièce est d'emblée évocatrice à l'écoute. Suspendue, grâce à un tapis d'arpèges délicats et d'arabesques, d'accords parallèles au goût impressionniste, la mélodie de l'alto s'envole dans un lyrisme pur aux combinaisons toujours changeantes, soutenue par un accompagnement plus structuré dans la partie du piano.

La fascination de Migot pour l'alto s'était révélée dans ses premières compositions de chambre dans les années 1910, avec les « cinq aquarelles », *Au bord de l'Eure* (1914) et avec le Trio dédié à la mémoire de Lili Boulanger (1918). Uni au violon et au piano, l'alto avait remplacé le violoncelle et permis l'éloignement de la formation typique du trio romantique. C'est cependant avec la *Sonate pour alto seul*, composée à Paris en mai 1958 et dédiée à l'altiste parisienne Marie-Thérèse Chailley que Migot a cherché à exploiter toutes les possibilités offertes par l'instrument.

Dans la Sonate, nous retrouvons plusieurs des principes esthétiques caractéristiques de la production de Migot : la mélodie positionnée au centre de l'œuvre, la superposition de plusieurs plans mélodiques qui favorisent l'idée d'une création « horizontale » plutôt que celle d'une dimension harmonique verticale, créant, selon les mots de son auteur, la formation d'une « contre-ligne » plutôt que d'un contrepoint.

Le *Prélude* initial est composé entièrement sur la gamme naturelle de mi mineur, ou plutôt dans un mode éolien, rappelant les atmosphères solennelles des prosodies qui accompagnaient les processions rituelles dans la Grèce antique. Les deux idées thématiques, présentées au début puis à la fin du mouvement de façon inversée, sont divisées en segments répétés en écho, de façon à ce que la pression variable de l'archet puisse mettre en exergue des harmoniques à

chaque fois différents. Les nombreuses appoggiatures ornementales illuminent la mélodie de sonorités inattendues. Inspirées des ornements typiques du baroque français, elles ouvrent un espace de résonance très éloigné par rapport aux notes principales, rendant l'auditeur conscient de la coexistence de dimensions sonores nuancées.

Une stratégie similaire apparaît dans l'*Andante*, introduit de manière péremptoire par une mélodie amplement déclamée mais ambiguë du point de vue modal. Ici, les inserts, considérablement enrichis d'arabesques de triolets, se font plus insistants et interrompent les nombreux retours de la mélodie principale.

Le troisième mouvement, *Allègrement*, est plus charpenté du point de vue thématique. Trois éléments composent son thème principal, un premier au rythme plusieurs fois répété, un second plus mélodique, et enfin un troisième ouvrant vers une coda construite sur une succession d'accords. Ces composantes sont tissées dans un discours de plus en plus libre et débouchent ensuite sur un choral, qui rappelle l'importante production de Migot dans le domaine de la musique sacrée. Finalement, la *Conclusion* présente un thème récurrent vivant, comme dans une forme de rondo, alternant des motifs libres avec un second thème lent et solennel, composé de deux mélodies sans cesse renouvelées.

On retrouve cette structure juxtaposant différents épisodes d'une manière encore plus probante dans l'*Estampie*, transcription par Migot lui-même d'une pièce de 1925, composée à l'origine pour clarinette et harpe. La forme est inspirée du genre médiéval éponyme et représente à nouveau un lien avec le passé français, non seulement musical, mais aussi poétique. Dans la synthèse d'éléments provenant de différents domaines artistiques, on peut lire la démarche esthétique de Migot, profondément humaniste, imprégnée de fréquentes références au sacré.

Lili Boulanger (1893-1918), morte prématurément, autrice de travaux tels *l'Hymne au soleil*, la *Vieille prière bouddhique* et d'une courte série de trois psaumes, a suivi un parcours assez semblable, caractérisé par un fort syncrétisme religieux. *Nocturne* (1911) et *Cortège* (1914), écrits à l'origine pour violon ou flûte et piano, sont interprétés ici dans une version pour l'alto.

À l'atmosphère méditative de la première pièce succède, dans la seconde, le caractère festif et insouciant d'un cortège de carnaval.

Darius Milhaud (1892-1974) a opté, quant à lui, pour une direction stylistique différente, plus mondaine. Membre du Groupe des Six, son style est plus incisif. Les sonorités plus nerveuses sont obtenues par le biais d'harmonies polytonales. Les *Quatre visages* (1943) ont été écrits pendant ses sept années passées aux États-Unis, où, pour échapper aux persécutions, il avait trouvé refuge. Les pièces qui composent ce petit cycle sont courtes et rappellent les œuvres de caractère baroque. Chacune d'entre elles est caractérisée par des thèmes simples et symbolise, par ses sonorités, des paysages ou des personnages de la modernité. Si *La Californienne* semble sereine et détendue, peut-être comme l'État ensoleillé dont elle porte le nom, dans *The Wisconsinian* règne le rythme frénétique d'un mouvement perpétuel. *La Bruxelloise* laisse place à un lyrisme intime, tandis que *La Parisienne* incarne la miniature la plus néoclassique et la plus vivante du cycle, en terminant par un ralentissement qui exprime peut-être l'esprit nostalgique de la capitale française.

Le compositeur suisse Arthur Honegger (1892-1955), qui appartenait également au Groupe des Six, s'est clairement intéressé aux opportunités apportées par le progrès et l'esprit de la mondanité, comme en témoignent les célèbres titres symphoniques *Pacific 231* et *Rugby*. Cependant, Honegger se distingue dans sa *Sonate pour alto et piano* (1920) par sa capacité à synthétiser formes, techniques de composition, traditions et courants musicaux provenant de différents pays, en ayant soin de garder bien présente la rigueur du contrepoint.

Le premier mouvement de la Sonate s'articule en une triple succession d'*Andante* et de *Vivace*, structure curieuse qui a conduit Harry Halbreich, l'exégète le plus scrupuleux de Honegger, à comparer ce mouvement aux *dúmký* slaves, par exemple au Trio op. 90 de Dvorák. L'ingrédient thématique est essentiellement atonal et les 36 premières mesures, dans lesquelles l'alto et le piano se confrontent avec prudence sans jamais jouer ensemble, contribuent au caractère dramatique et mystérieux de l'ensemble du mouvement.

Il est suivi d'un *Allegretto moderato* plus concis, de forme tripartite, qui constitue un moment

de répit dans la Sonate. Les sections extérieures sont dominées par un thème simple, construit sur la gamme naturelle de la mineur et délicatement harmonisé par le piano. La mélodie récurrente, faisant penser à une boîte à musique qui s'essouffle peu à peu, contraste avec la section centrale organisée dans un la majeur serein, où les lignes de chant et contrechant des deux instruments s'entremêlent.

Enfin, après ce deuxième mouvement tranquille, l'auditeur est pris par surprise par l'explosion en do majeur qui ouvre l'*Allegro ma non troppo* final. Pour paraphraser Halbreich, le mouvement s'ouvre dans une atmosphère festive de cloches de Pâques, rappelant certaines pages de l'opéra *Le roi David* que le compositeur écrira l'année suivante. Comme c'est souvent le cas dans la musique d'Honegger, le final défile en une rapide forme sonate présentant les deux thèmes dans un ordre inversé, clôturant ainsi la pièce de manière triomphale.

Enfin, la présence de Jean-Jacques Werner (1935-2017) constitue un saut chronologique assez considérable par rapport aux compositeurs présentés jusqu'à présent. Chef d'orchestre et compositeur prolifique, inspiré par des idéaux humanistes, Werner inclut également dans son *Kirchberg* (2014) un côté hédoniste. La pièce a un caractère d'improvisation et crée certaines sonorités prescrites dans la partition en référence au vocabulaire œnologique (*perlé, minéral*), en hommage aux vignobles de la campagne alsacienne, d'où la composition tire son nom. Bien loin de l'ombre de la guerre qui planait sur les pièces précédentes, cette page est un pendant gracieux qui rend hommage aux nouvelles possibilités de timbre nées de l'union entre l'alto et le piano.

Traduction française: Patricia Pagny

Il duo nasce nel 2020 su suggerimento dell'associazione Tasti'Era-Projects che promuove artisti in Europa. È formato da Andrea Cagnin, violista (www.andreacagnin.com) e Patricia Pagny, pianista (www.patriciapagny.com).

L'interesse dei due musicisti nasce dall'accostare il repertorio più conosciuto a perle musicali ingiustamente dimenticate o poco eseguite in pubblico. Tra le altre, vanno menzionate le opere di Georges Migot, Lili Boulanger, Jean-Jacques Werner, Heinrich von Herzogenberg.

Il duo si è esibito in Svizzera, in Francia e Germania, tra cui lo Château de Pourtalès a Strasburgo e l'Altes Rathaus di Baden Baden, riscuotendo un ottimo consenso di pubblico e critica che hanno apprezzato la presenza, la perspicacia nella scelta dei programmi e la chiarezza di visione.

L'etichetta Stradivarius, la Klangscheune e l'associazione Tasti'Era-Projects hanno permesso la realizzazione di questo progetto ambizioso con la filosofia di diffondere un più ampio repertorio, creando nuovi legami più solidi tra le scuole compositive europee.

The duo was created in 2020 at the suggestion of the Tasti'Era-Projects association, which promotes artists in Europe. It consists of Andrea Cagnin, violist (www.andreacagnin.com) and Patricia Pagny, pianist (www.patriciapagny.com).

The two musicians are motivated by a desire to present the best-known repertoire along with musical gems that have been unjustly forgotten or little performed in public. Among others, works by Georges Migot, Lili Boulanger, Jean-Jacques Werner and Heinrich von Herzogenberg should be mentioned.

The duo has performed in Switzerland, France and Germany, including at the Château de Pourtalès in Strasbourg and the Altes Rathaus in Baden Baden, gaining great acclaim from audiences and critics alike, who appreciated their stage presence, insightful choice of programmes and clarity of vision.

The Stradivarius label, the Klangscheune and the Tasti'Era-Projects association made it possible to realise this ambitious project with the philosophy of disseminating a broader repertoire, creating new, stronger links between European compositional schools.

Le duo a été créé en 2020 sur proposition de l'association Tasti'Era-Projects, qui promeut les artistes en Europe. Il est composé de l'altiste Andrea Cagnin (www.andreacagnin.com) et de la pianiste Patricia Pagny (www.patriciapagny.com).

L'intérêt des deux musiciens est de réunir le répertoire le plus connu avec des bijoux musicaux injustement oubliés ou peu joués en public. Il convient de mentionner, entre autres, les œuvres de Georges Migot, Lili Boulanger, Jean-Jacques Werner et Heinrich von Herzogenberg.

Le duo s'est produit en Suisse, en France et en Allemagne, notamment au Château de Pourtalès à Strasbourg et à l'Altes Rathaus de Baden Baden, remportant un vif succès auprès du public et des critiques qui ont apprécié leur présence, le choix judicieux de leurs programmes et la clarté de leur approche.

La maison de disques Stradivarius, la Klangscheune et l'association Tasti'Era-Projects ont permis ainsi la réalisation de cet ambitieux projet dont la philosophie est de diffuser un répertoire plus large, en créant des liens nouveaux et plus forts entre les écoles de composition européennes.



Recorded February 17/18 2022

At the Klangscheune, Lottstetten-Nack (Germany) www.klangscheune-nack.de

Recording Engineer: Jan Žáček

Editing: Richard M. Jackman www.acustica-studio.de

Digitally recorded 96 KHz/ 24 bit

Piano: YAMAHA CFX

Text: original in Italian by Alberto Napoli

Photographs: Paola Lepori

STR 37185