

Rachel Kolly d'Alba
Christian Chamorel

Spektral Quartet Chicago

Fin de siècle

Chausson · Franck



Rachel Kolly d'Alba
Christian Chamorel

Spektral Quartet Chicago

Fin de siècle

César Franck (1822-1890)

1-4. Sonata in A major for violin and piano
Sonate en la majeur pour violon et piano
FWV 8 (1886)

- Allegretto ben moderato
- Allegro
- Recitativo-Fantasia (ben moderato)
- Allegretto poco mosso

Ernest Chausson (1855-1899)

5-8. Concert for violin, piano & string quartet
Concert pour violon, piano & quatuor
à cordes
op. 21 (1889-91)

- Décidé
- Sicilienne
- Grave
- Finale: Très animé

9. *Interlude*
extrait de/from: Poème de l'Amour
et de la Mer

Total: 68'51



Enregistré les 9 avril, 24 et 25 novembre 2013 à L'Heure Bleue,
La Chaux-de-Fonds (CH)
Direction artistique, prise de son et mixage : Hugues Deschaux

Couverture © Raphael Zubler
English translation © Mary Pardoe

Aparté · Little Tribeca
1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France
AP102 © Little Tribeca © Rachel Kolly d'Alba
Fabriqué en Europe

www.apartemusic.com



Fin de siècle

Two major chamber works, 1886-1891

The setting: France at the close of the nineteenth century. Amongst artists and writers the *fin de siècle* was perceptible—a sense of the old order coming to an end and new, radical departures; an impression of degeneration, and at the same time hope for better things to come. The *fin de siècle* “spirit” was prominent in France in the 1880s and 1890s, and it spread virally to many European countries. In the last decades of the century, over two hundred essays were written in English alone concerning the general pessimism of the time.

The Germans used the term “Weltschmerz”—the “spirit of the age” or “spirit of the time”—with reference to the prevailing mood known in France as *le mal du siècle*. It implied ennui, disillusionment, discouragement, sadness, melancholy, mutability, beauty and decay, torment and reassurance... The two masterpieces presented on this recording reflect that spirit.

While the Romantics encouraged physical traits to be viewed as indicative of the inner self, the *fin de siècle* artists saw value even in the unconventionally beautiful. The famous painting *The Scream* by Edvard Munch (1893) is typical of that period, as is *At the Moulin Rouge* by Toulouse-Lautrec (1892/95). That belief in beauty in the abstract led to the obsession with symbolism, through which artists could evoke sentiments and ideas in their audience without having to rely on an infallible general understanding of the world or of different trends. Chausson and Franck in their use of a cyclical form (in which thematic material is carried over from one movement to the others) transferred

that to music: themes are used as symbols, phrases shift, emotions fluctuate, while the thematic material often remains the same from one movement to another without the listener at first being aware of the fact, the aim being to give the work greater unity in its form and dramatic content and confer a semantic value on the themes. The emotional state of the initial interval of a third, which is used throughout Franck's A-major Sonata, changes constantly, as composer and organist Charles Tournemire observed.

Du côté de chez Franck

César Franck's Sonata for violin and piano is striking, first of all, in the richness of its expression. Written in just three weeks in the summer of 1886, it is one of the most frequently recorded of all chamber works and one of the most representative of the violin-piano combination. Although Franck produced only three chamber compositions (this work and his Quintet and Quartet), they inspired his contemporaries, earned him the respect of his elders and changed the musical landscape in France.

In *Du côté de chez Swann* (volume 1 of the famous *À la recherche du temps perdu*) we read: "How charming the dialogue which Swann

now heard between piano and violin at the beginning of the last passage! ... At first the piano complained alone, like a bird deserted by its mate; the violin heard and answered it, as from a neighbouring tree. [...] It was as at the very beginning of the world, as if as yet there were none but these two upon the earth, or rather in this world closed against all the rest, so fashioned by the logic of its creator that in it there should never be any but themselves; the world of this sonata." Marcel Proust tells us more in these lines than any musicologist could do about the essence of this sonata, and especially its last movement.

Hitherto in French chamber music only the violin sonatas of Lalo (1855), Saint-Saëns (1872) and the first sonata of Fauré (1876) had made their mark. It was the latter that inspired Franck to compose his own such work—and what perfection from the start, the "crowning achievement of the genre" (Robert Jardillier, 1929)! Typical of the *fin de siècle* spirit, Franck's sonata became a milestone in the history of chamber music, hugely successful through the support of the great violinist Eugène Ysaÿe, who kept the masterpiece, dedicated to him as a wedding present by the composer, in his repertoire for the next forty years, promoting and popularising it on

his highly acclaimed tours. It gave the violin new lyricism; even the most sceptical lovers of Classicism were struck by its originality and force of emotion. Often performed in concert, taken into the core repertoire of major violinists, it became a model.

Analysis shows that the work follows Beethoven's Opus 101 Piano Sonata quite closely: same keys, same metre, same four-movement structure. A "rather lively" movement in A major and in triple time, short, with no repeats, precedes a highly developed, bi-thematic and symmetrical *allegro* (D minor/F major), followed by a slow third movement (no key signature) marked "Quasi recitativo" (referring to the voice), then finally a fast movement (A major) in canonic imitation.

Franck originally marked the opening movement *Allegro moderato*, but Ysaÿe, feeling that a slightly slower tempo would be better, convinced him to change it to *Allegretto ben moderato*. Franck's humble reply, to a friend taken aback by the violinist's tempo, was: "His rendering is so beautiful that I leave him free to do as he wishes; furthermore, I think he is right." Ysaÿe played the work through on his wedding day (26 September 1886). In a letter to Franck, Ysaÿe described the first

movement as "one long caress, like a delightful awakening on a summer's morning". There is still controversy over the tempo that should be adopted for this movement.

In the *Allegro* the piano part is expanded and the violin (an idealised substitute for the human voice) unfolds a broad, tense melody. Franck, a pianist himself, wrote the piano part straightaway in ink in one session; however, the violin part proved more difficult: it took him time to find the right voice, register and melodic pattern. But that is undetectable in the end result, with its very rich piano part and a violin that is transcendent, inspired.

The original third movement, again clearly influenced by the voice, hence the title *Recitativo-Fantasia*, posed the composer no particular problems. Note the ending, like a cry, which resolves the theme previously stated in various forms in the second movement (Franck's famous cyclical process).

The whole structure of the sonata boils down to a simple interval of a third and three main themes. But what does that tell us about the essence of the work? Not as much in fact as Swann's "little phrase" — the first phrase of the final *Allegretto poco mosso*, heard in canonic imitation between the instruments — which

helps Swann in *À la recherche du temps perdu* to recover the fusional intensity of his love for Odette. For Proust, as for Franck, the music speaks for itself. This “*little phrase*” has the power to define the time of happiness, the time of suffering. And the same could be said of the whole work. Again, we notice the reappearance of the “cry” heard in the two previous movements, which reaches its climax before the repeat of the canon.

Finally, let me just quote the words of the composer Louis Vierne, relating his impression at the age of eleven when he attended mass for the first time at the church of Ste Clotilde in Paris and heard César Franck play: “*Faint premonitions of the true meaning of music arose in me. I could not express it in precise terms, but when my uncle asked me what I had felt and what it had done to me, I replied, ‘It is beautiful because it is beautiful; I do not know why, but it is so beautiful that I would like to play such music and die immediately afterwards.’*”

À la recherche de Chausson

Love, torment, fever, ecstasy... Ernest Chausson, be it in his *Concert* or his famous *Poème* for violin and orchestra, and also in his devotion to absolute standards, repre-

sents a link between Wagner’s music, which he loved, and the French spirit. He was influenced by Massenet and Franck, and also by the Impressionist painters with whom he often rubbed shoulders. With César Franck he shares the cyclical form and the fact that his music “*goes straight to the depths of the soul, seeking out the sorrow that is eating away at us*”, to borrow Stendhal’s definition of “*la bonne musique*”.

Chausson’s body of compositions is small, covering the years 1878 to his death in 1899. He turned to music only after qualifying as a barrister to please his parents, and he died prematurely in a freak bicycle accident at the age of forty-four. He began to compose on discovering the music of Wagner, Schumann and Beethoven, and in that, he is unique among French composers of his time. Rather than the simple transparency that is (sometimes wrongly) associated with certain French composers, he seems to inspire a deeper, more complex interpretation.

Coming from a comfortably well-off family, he was freed from the constraint of having to live by his music and was thus able to focus on his quest for an ideal. His works, as a result, are masterpieces. Bold in his orchestration; inspired by the Russian Symbolists or by the

poets and painters who attended his salon; enjoying an extraordinarily stimulating artistic and intellectual terrain; working slowly (nine years for his opera *Le Roi Arthus*), he produced works that are accomplished, structurally unique, strong in their ideas and unparalleled in their emotional impact.

His *Concert* immediately received unanimous praise and was considered the most perfect chamber work of the French *fin de siècle*, imposing a new standard for composers that was admired but, paradoxically, not imitated. The composer closely combines a Franckist world with cyclical thematic recurrence, light rhythms à la Fauré and Wagnerian strained harmonies with colours and audacities that are his alone.

Unlike the Franck Sonata, Chausson’s *Concert* was long in its gestation: it took him two years to complete. But as Jean Gallois points out in his biography of the composer, the sketches prove beyond doubt that all the themes were written within the month of May 1889, hence the work’s perfect cohesion. The crossings out, alterations and erasures are merely a sign of the composer’s endless quest for perfection, a work without superfluity, free and dense in its discourse. Knowing exactly where he was taking the listener, he succee-

ded in putting across a message which is all the more forceful for that reason.

The title chosen by the composer was “**Concert**” (not “Sextuor”—and certainly not “Concerto”, as it is sometimes misnamed). Possibly referring to Couperin’s *Concerts royaux*, which he knew well, Chausson intended it to be a “musical conversation” for the unusual combination of solo violin, string quartet and piano. The work is also related structurally to César Franck’s Piano Quintet, composed ten years previously. The use of three violins makes for strongly moving lyricism in the climaxes of each movement.

Eugène Ysaÿe was the obvious choice of dedicatee for the work. Chausson found the rehearsals with him a delight, as we learn from his correspondence, in which he refers to that as the most satisfying period in his life; he was deeply moved by the joy and energy that the violinist and his friends brought to his home. The work, premiered in Brussels in 1892, was a huge success from the start. “*Without you, it is unlikely that I would ever have written it,*” he told Ysaÿe.

The first movement, *Décidé*, is full of passion and torment. The severe three-note generative cell that is heard at the beginning

reappears cyclically, by turns anxious or agitated, linking the movements; it also forms the basis of the first theme. The second theme is heard in full only after having been hinted at twice, a process that was dear to César Franck.

The *Sicilienne* (A minor) provides a bright, poetic moment between two sombre movements: “*After this bitter confession the admirable Sicilienne—one of the loveliest French pieces ever written—appears rather like a pure rainbow in a stormy sky; the colours are unreal, curving elegantly in their crystal-line iridescence and dispelling the most vivid anxieties.*” (Jean Gallois, *Ernest Chausson*)

The slow movement, *Grave*, is the masterpiece of the score. It was the first movement completed, in May 1889 (the *Sicilienne* followed in October/November 1890, then the first movement in June 1891 and the last one in July 1891). Grief-stricken, sombre, tragic, it has the obsessional nature of a lamentation, with its long, stark chromatic line (piano) beneath agonisingly painful strains from the violin. The second, choleric theme offers no hope. In its pervasive, morbid pessimism, this movement is one of Chausson’s darkest creations.

After that bleakness, the *Finale* shines forth with limpidity and eloquence. The second theme takes us back to the bright key of D major. Elements from earlier movements return cyclically—most prominently the now bolder and livelier second theme of the *Grave*. The movement ends in an apotheosis typical of Chausson.

Finally, just a few words about the short *Interlude*, recorded here for the first time and presented in the hope that it will encourage listeners to get to know the whole of the work from which it is taken: the powerful and rarely heard *Poème de l’Amour et de la Mer*, a half-hour orchestral piece in two parts that took Chausson ten years to complete. It was first performed in a version for piano and voice, with an orchestral interlude including a solo violin part.

Ernest Chausson died prematurely, just as his career was taking off, leaving us to imagine what his future output might have been. To all who knew him—family, friends, fellow artists (musicians, painters, poets)—he was a man of noble mind, exquisite sensitivity and fine intelligence. His melancholy *œuvre* contains works of great refinement, without the slightest trace of vulgarity. The *Concert* is a fine expression of that man, with his

hopes and doubts, his passing disillusion, his aspirations to an ideal.

In 1888 the critic Pierre Lalo exclaimed: “*This is one of the most important and most interesting chamber works written in recent years!*” An opinion we may endorse today, while changing the last four words to “*ever written*”.

To record these two masterpieces was my childhood dream and they influenced my decision to become a violinist. To share my love of them was the motivation behind this album. My partners in this adventure are the Swiss pianist **Christian Chamorel**—I have been playing with this accomplished musician, exploring the repertoire for our two instruments, since I was twelve; musically speaking, he knows me better than anyone else—and Chicago’s **Spektral Quartet**, whom I have had the pleasure of hearing in a wide diversity of works; with their keen interest in twentieth-century music, their class and their professionalism, they seemed to me ideal for this project. I would like to express my thanks to all of these musicians for their participation.

Rachel Kolly d’Alba

Fin de siècle

Deux œuvres majeures de musique de chambre - 1886 -1891

Installons notre décor... En cette « *fin de siècle* » en France, en filigrane de nombreuses œuvres artistiques ou d'essais, nous sentons l'achèvement d'une période et le commencement d'une autre. En d'autres termes, une impression de dégénérescence et l'espoir que ce qui adviendra sera meilleur. L'esprit « *fin de siècle* » fut considéré comme prédominant dans les années 1880 et 1890. Cette expression, utilisée telle quelle dans d'autres langues et caractérisant un sentiment plus qu'un mouvement, s'appliquait aux artistes français et à leurs créations et se propagea en Europe de façon virale : en témoignent les quelque 250 essais en langue anglaise ayant pour thème le pessimisme ambiant.

Schopenhauer parle de cet état d'esprit comme du « mal du siècle » : « *Sentiment mêlant mélancolie et espoirs, dépression, puissance perdue, mysticisme, désillusion de grandeur, originalité voire excentricité* ». Ces sentiments se retrouvent dans les deux opus de notre album : par la mélancolie inhérente au discours mélodique, ou encore par cette douleur sombre, voire morbide, dans leurs mouvements lents. De par leurs tourments, fièvres et espoirs, peu d'œuvres sont aussi complètes : la pensée de la mort donne à l'humanité son désir de rendre la terre habitable et nourrit son rêve d'immortalité. Ainsi, c'est notre finitude et les angoisses que celle-ci génère en nous qui sont un moteur de la culture, qui font vivre et penser, aimer et agir les humains. Beauté et déliquescence semblent durant cette époque se donner la main. Et tourments et apaisements ne sont jamais loin les uns des autres dans les deux chefs-d'œuvre de cet album. Si je comprends ces œuvres aujourd'hui différemment, avec

mon expérience et mes connaissances, elles firent une si grande impression sur mon âme d'enfant qu'elles ont participé à ma décision de devenir violoniste : j'y ai vu la possibilité de tout exprimer et y ai reconnu quelque chose qui me dépassait.

Le romantisme voulait que l'aspect extérieur des caractères traduisît leurs qualités intérieures, alors que l'esprit *fin de siècle* voit la beauté même dans ce qui n'est pas conventionnel. La fameuse peinture du *Cri* (1893) d'Edvard Munch est typique de cette époque, tout comme *Au Moulin rouge* (1892/95) de Toulouse-Lautrec. Cette impulsion pour trouver la beauté dans toutes ses formes engendre l'obsession du symbolisme. À travers le symbolisme, les artistes peuvent susciter de profondes émotions chez le public, sans pour autant leur demander d'avoir une compréhension générale du monde ou des modes. Ainsi, Chausson et Franck, de par leur usage de formes cycliques (sorte de leitmotiv ou de résurgences musicales), savaient traduire cela en musique. Les thèmes deviennent symboles, les phrases mouvantes, les émotions fluctuantes alors que le matériel thématique est souvent le même d'un mouvement à l'autre sans que l'auditeur ne s'en aperçoive au premier abord. L'objectif recherché est

de renforcer l'unité de l'œuvre, tant formelle que dramatique, et de donner aux thèmes une valeur sémantique. On notera, par exemple, que la tierce initiale est utilisée tout au long de l'œuvre de Franck et se métamorphose sans cesse, passant par de nombreux états émotionnels.

Du côté de chez Franck :

La Sonate pour violon et piano de César Franck nous étonne d'emblée par sa richesse de propos. Composée facilement en à peine trois semaines de l'été 1886, elle est l'une des œuvres de musique de chambre les plus enregistrées, les plus emblématiques pour ces deux instruments. César Franck n'écrivit que trois œuvres de musique de chambre – le Quintette, la Sonate et son Quatuor – mais avec elles, il changea le paysage musical en France, inspirant ses contemporains, et gagnant le respect de ses aînés. Proust, par la bouche de Swann, nous renseigne mieux qu'un musicologue sur l'essence de cette sonate, et notamment sur son dernier mouvement : « *Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau! (...) D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au*

commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux: cette sonate.»

Jusqu'à-là, la musique de chambre française n'avait imposé que les sonates pour violon et piano de Lalo (1855), Saint-Saëns (1872) et celles de Fauré (1876). Ce furent ces dernières, justement, qui inspirèrent Franck à se lancer dans l'écriture de sa propre version. Et d'emblée, quelle perfection de la part du maître. L'écrivain Robert Jardillier parle de « couronnement du genre » par Franck. Son immense succès, par le patronage du grand violoniste Ysaÿe, qui en était le dédicataire, allait poser un jalon dans la musique de chambre. Elle mit du temps à s'imposer au public, mais elle ne se délogea plus de sa place de modèle : jouée par de nombreux violonistes, programmée par de nombreuses sociétés de musique contemporaine de l'époque et, bien sûr, lors des tournées triomphales d'Ysaÿe qui tenait à jouer « son » chef-d'œuvre - son cadeau de mariage. Elle donnait un nouveau lyrisme au violon. Même les plus sceptiques, les amateurs des grâces classiques furent frappés par la puissance émotionnelle de l'œuvre et par son originalité.

Si on analyse sa structure, nous remarquons qu'elle est calquée étonnamment sur la Sonate opus 101 de Beethoven pour piano. Les rapprochements sont clairs : mêmes tonalités, mêmes battues rythmiques, même structure : quatre mouvements se succèdent. Un « Allegretto » (en *la* majeur), à mesure ternaire, qui est une pièce courte sans reprises, suivi d'un « Vivace » en *ré* mineur/fa majeur, une pièce très développée à deux thèmes, symétrique. Puis vient un troisième mouvement « Quasi recitativo », qui n'a rien à la clef et fait référence à la voix, avant un « Allegro », en *la* majeur, avec ses canons.

Quelques anecdotes encore pour une écoute plus détaillée : le premier mouvement, initialement *Allegro moderato*, devint *Allegretto ben moderato* par l'apport d'Ysaÿe, alors que Franck l'imaginait plus rapide. Il dira avec humilité à un ami interloqué par le tempo lent de l'interprète : « *Son interprétation est si belle que je le laisse libre. Et même mieux, je crois que c'est lui qui a raison.* ». Ysaÿe écrira à Franck, après qu'il en fit une lecture le jour même de son mariage, qu'il ressentait ce premier mouvement « *comme une longue caresse, un bienfaisant réveil en un matin d'été.* ». La controverse demeure encore autour du tempo plus ou moins lent du premier mouvement.

Dans le second mouvement, *Allegro*, le rôle hypertrophié du piano impose au violon de déployer un chant large, tendu et d'apparaître comme un substitut idéalisé de la voix humaine. Il est intéressant de noter que Franck écrivit à l'encre la partie du piano, d'un seul jet (!), et que par contre, il éprouva plus de difficultés à trouver la voix juste du violon, son registre, ou son dessin. Le résultat ne nous permet pas d'imaginer cela, tant le violon semble transcédé ou inspiré, et tant la partie de piano est riche.

Peu de tâtonnements, par contre, pour l'original troisième mouvement, là aussi très clairement inspiré par la voix de par son titre, *Recitativo-Fantasia*. Notons sa fin qui, tel un cri, offre une résolution au thème exposé sous diverses formes au mouvement précédent (cette fameuse façon de présenter des thèmes de façon cyclique, dont Franck a le génie).

Lorsque l'on aborde le dernier mouvement, l'analyse se heurte plus que jamais à l'emprise immédiate du musical. Si je dis que toute l'architecture de la sonate est réductible à un simple intervalle de tierce et à trois thèmes principaux, qu'aura-t-on dit de son essence ? Beaucoup moins de choses, finalement, que ce que dit « *la petite phrase* » de Swann, cette phrase initiale du quatrième

mouvement, qui est exposée en canon, et qui aide Swann dans *À la recherche du temps perdu* à retrouver l'intensité fusionnelle de son amour pour Odette. L'évidence de la musique suffit à Proust, comme à Franck. Cette petite phrase possède le pouvoir de régler le temps du bonheur et celui de la souffrance. Ainsi pourrait-on dire pour l'ensemble de la sonate. Là aussi, nous sommes attentifs à la réapparition de ce « cri » exposé dans les deux mouvements précédents, et qui atteint son apogée avant la reprise de notre canon.

Je ne résiste pas à partager les mots du compositeur Vierne relatant l'impression que produisirent les harmonies célestes imaginées par Franck depuis son orgue de Sainte-Clotilde et qu'il entendit en étant enfant : « *Alors se leva en moi l'obscur pressentiment du but réel de la musique. Je ne pus l'exprimer en des termes précis, mais, quand mon oncle me demanda ce que j'avais ressenti, ce que cela m'avait fait : C'est beau parce que c'est beau ; je ne sais pas pourquoi, mais c'est si beau que je voudrais en faire autant et mourir tout de suite après...* »

À la recherche de Chausson

Entre amour, tourments, fièvres et extases, Ernest Chausson dans son **Concert**, ou dans

son fameux *Poème* pour violon et orchestre, mais aussi dans toute sa quête musicale d'absolu, incarne le chaînon manquant entre la musique de Wagner, qu'il aima, et l'esprit français. Ses influences viennent d'un Massenet ou d'un Franck, ou encore des peintres impressionnistes qu'il fréquentait. Il a en commun avec César Franck, outre la forme cyclique dans ses compositions, cette capacité de parler à l'âme, de l'élever, et, pour paraphraser Stendhal, par les émotions contenues dans ses harmonies, d'*aller chercher directement le chagrin qui nous dévore*. Chausson composa peu, arrivant tardivement à la composition après des études d'avocat qui le rendaient malheureux. Il mourut d'un accident de bicyclette à quarante-quatre ans. Il se mit à composer en découvrant la musique de Wagner, Schumann ou Beethoven. Il est unique en cela, et semble inspirer une interprétation plus profonde, plus complexe que la simple transparence qu'on associe parfois à tort à certains compositeurs français. Affranchi de la contrainte de devoir vendre sa musique pour vivre, grâce à la fortune de ses parents, il put se concentrer à sa recherche d'idéal, et il nous laisse un héritage de chefs-d'œuvre. Audacieux dans son orchestration, inspiré par les symbolistes russes ou les poètes et peintres évoluant dans son salon, bénéficiant

d'un terreau intellectuel et artistique hors du commun, travaillant lentement – neuf années sur son opéra *Le Roi Arthur* –, il est l'auteur d'un œuvre architecturalement unique et puissant, avec une portée émotionnelle sans pareille. Le *Concert* fut considéré dès sa création comme l'œuvre de musique de chambre la plus parfaite de cette *fin de siècle* française. Un standard pour les compositeurs. Admirée, et, paradoxalement, jamais plus approchée. Le compositeur y opère cette union étroite entre un monde franckiste, une rythmique allégée toute faurénne, des harmonies tendues, wagnériennes, et des couleurs et des audaces que seul lui pouvait imaginer.

Contrairement à la courte gestation de la Sonate de Franck, l'élaboration du *Concert* prit deux années de la vie de Chausson. Mais l'étude des manuscrits est précieuse et nous indique que Chausson écrivit tous les thèmes de l'œuvre au cours du seul mois de mai 1889. Les repentirs, ratures, gommages ultérieurs ne sont que la matérialisation d'une pensée sans cesse en quête de perfection. Cela signifie aussi qu'il a pensé son œuvre comme un tout véritable: point de redites, aucun remplissage dans ce discours d'une liberté totale, d'une densité souveraine: Chausson, par cette vision globale initiale sait exactement ou il

emmène son public et son message y est délivré d'autant plus puissamment.

«*Concert*» et non «*Sextuor*», et encore moins «*Concerto*», comme on l'écrit parfois fallacieusement dans les cultures anglo-saxonnes, est un titre auquel Chausson tenait beaucoup. Une «conversation en musique». On s'est posé beaucoup de questions sur ce titre et sur sa formation particulière incluant un quatuor, une partie de piano solo, ainsi qu'une partie de violon solo. Pouvant faire référence aux «*Concerts Royaux*» de Couperin, conçus au milieu du XVIII^e siècle - musique qu'il connaissait très bien –, cette œuvre s'apparente également de par son architecture au Quintette de Franck, composé dix années plus tôt. Songez aussi que le fait d'avoir trois violons permet une puissance lyrique étonnante lors des climax déchirants atteints dans chaque mouvement.

Les répétitions avec Ysaÿe, incontournable dédicataire de l'œuvre, furent particulièrement heureuses pour Chausson. Il en parle dans ses lettres comme de la période de sa vie la plus épanouie, et la joie et l'énergie qu'apportent le violoniste et ses différents amis dans sa maison le bouleversent. L'œuvre fut créée à Bruxelles et remporte immédiatement un immense succès. «*Sans vous, il est à*

peu près certain que je ne l'eusse pas écrit», dit Chausson à Ysaÿe.

Décidé: Trois notes sévères sont énoncées dans l'introduction du premier mouvement. Elles réapparaîtront de façon cyclique, tour à tour inquiètes ou agitées. C'est ce motif qui servira de lien entre les mouvements. Le second thème, selon un procédé franckiste, ne se fait entendre pleinement qu'après avoir été esquissé ou pressenti par deux fois. Passions et tourments.

Sicilienne (en la mineur): «*après une aussi âpre confession, l'admirable Sicilienne - une des plus belles pages de la musique française - apparaît un peu comme l'écharpe d'Iris, pur arc-en-ciel cintrant un ciel d'orage...*», écrit Jean Gallois, le biographe du compositeur. Et cette image n'est pas vaine littérature: la *Sicilienne* en a les couleurs irréelles, l'élégante courbe, la cristalline immanence. Elle relie deux berges où sourdent les plus cruelles inquiétudes. Echappée lumineuse et poétique entre deux mouvements sombres.

Grave: Pièce maîtresse de l'œuvre, le troisième mouvement fut achevé en premier en mai 1889, ce qui prouve son importance (il fut suivi par la *Sicilienne*, en 1890). Ce mouvement nous fait vivre le caractère obsessionnel d'une

plainte, avec une longue ligne chromatique et dépouillée qui rampe (piano) sous des lambeaux, un rôle (violon). C'est certainement une des plus noires créations de Chausson, où le pessimisme s'étale dans toute son ampleur, avec morbidité. Un second thème, associé à la rigueur d'une marche funèbre, semble plomber tout espoir.

Finale: le *Grave* s'achevait dans une atmosphère lourde de funestes pressentiments. Mais la réponse que lui oppose le finale respandit d'une éloquence limpide, pour s'articuler plus tard en un clair *ré* majeur. Les principaux thèmes de l'œuvre reviennent, de façon cyclique, et on entend de nouveau le second thème du *Grave*, cette fois vivifié et téméraire, et le mouvement se termine en une apothéose dont Chausson a le secret.

Quelques mots au sujet du court **Interlude** porté ici au disque pour la première fois: je voulais donner l'envie à certains de découvrir une autre œuvre puissante et rare. Il est issu de l'œuvre orchestrale *Poème de l'Amour et de la Mer*, qui dure une trentaine de minutes et à laquelle Chausson travailla pendant dix longues années. Sa première audition eut lieu avec piano et chant; l'interlude en est la pièce purement orchestrale qui sépare les deux parties de l'œuvre et qui possède

un solo de violon dans la version originale.

Nous ne pouvons qu'imaginer ce qu'Amédée-Ernest Chausson aurait pu produire si sa vie eut été plus longue. Sa noblesse d'âme, son exquise sensibilité, sa délicate intelligence ont frappé tous ses proches, famille et contemporains, qu'ils soient musiciens, peintres ou grands poètes. Et l'on serait bien en peine de trouver dans son œuvre mélancolique la moindre trace de vulgarité, tant ses idées musicales sont raffinées. Le **Concert** est une œuvre dans laquelle Chausson apparaît tout entier, avec espoirs et doutes, désenchantements passagers ou aspirations à l'idéal.

En 1898, le critique Pierre Lalo s'exclama: «*C'est l'une des œuvres les plus considérables et les plus intéressantes qu'on ait en ces dernières années écrites pour la musique de chambre*». Un jugement auquel on souscrit encore de nos jours, en remplaçant «ces dernières années» par «de tous les temps».

Enregistrer ces deux chefs-d'œuvre est pour moi un rêve d'enfant qui se réalise. Le partager avec l'auditeur, et lui faire aimer ces œuvres est la motivation qui sous-tend cet album. Je me suis associée au pianiste suisse Christian Chamorel, avec qui je joue depuis l'âge de douze ans, musicien complet, qui me

connaît musicalement mieux que personne et avec lequel j'explore le répertoire de nos instruments, ainsi qu'avec le quatuor *Spektral* de Chicago, que j'ai entendu avec ravissement dans des styles très différents. Leur classe et leur esthétique, notamment dans le son et le vibrato, me les ont présentés comme le partenaire idéal de ce projet. Leur curiosité pour la musique du XX^e siècle n'a d'égale que leur professionnalisme et je les remercie chaleureusement d'avoir participé à ce projet.

Rachel Kolly d'Alba

Rachel Kolly d'Alba

The Swiss soloist Rachel Kolly d'Alba began playing the violin when she was five years old. She is now considered one of the most talented Swiss musicians of her generation with a quality of vibrato that has been compared to great violinists of the past and her matching fire, temperament and musicianship adding colour and life to her playing. These qualities are recognised internationally as with her first concerto recording being voted Best Recording of the Year in 2012 by ICMA and her second concerto nominated for the same award in 2013.

Rachel Kolly d'Alba received her violin teaching diploma from Lausanne Conservatoire when she was 15, continuing her studies in the class of Igor Ozim in Bern and graduated as a soloist whilst also benefiting from lessons and master classes with other masters who have included Franco Gulli, Ivry Gitlis, Boris Kushnir, Hansheinz Schneeberger and Thomas Kakuska.

Rachel Kolly d'Alba made her debut as a concerto soloist when she was 12. She has since played with the Rotterdam Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Seville Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica della RAI of Torino, WDR Rundfunkorchester Köln, Tokyo's NHK Symphony Orchestra, Lausanne Chamber Orchestra, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestra della Toscana, Toulouse Chamber Orchestra, Orchestre Symphonique de Bienne, Orchestra Sinfonica di Milano "G.Verdi", Berner Symphonieorchester, Orchestra della Radio Svizzera Italiana of Lugano, and the Fribourg Chamber Orchestra.

As a recitalist she plays with her duo partner Christian Chamorel at highly regarded festivals like the Menuhin Festival in Gstaad, Schleswig Holstein Festival, Festival de Menton, Festival "Encuentros" and "Mozarteum" at the Teatro Colon in Buenos Aires, the "Sigall" in Chile, the "International Festival of Flanders", Chicago International Beethoven Festival and at Teatro Olimpico through her charity association, CultureALL.

Rachel has won every major Swiss award including the Swiss Paderewski Prize in 1997, 1st Prize in the Execution Musicale "Young Talents" of 1998, the Kiefer Hablitzel Foundation in 2000, Foundation Award Fridl-Wald in 2002 and Leenards Foundation in 2004. She won the 2005 Fifth International Competition "Julio Cardona" where she also received the prize for Best Interpretation of a Contemporary Work. Today she can add the outstanding Supersonic Award 2011 (Pizzicato Magazine) and ICMA Award 2012 to her list of accolades.

Rachel's first cd release in 2010 of the six sonatas by composer Eugène Ysaÿe, "Passion Ysaÿe", burst onto the musical scene receiving unanimously high praise from international press. Her next CD, "French Impressions" of 2011, was with orchestras conducted by

Jean-Jacques Kantorow and John Axelrod in French music by Saint-Saëns, Chausson, Ravel and Ysaÿe. "American Serenade" (2012) features works by American composers Gershwin, Bernstein and Waxman with L'Orchestre National des Pays de la Loire conducted by John Axelrod.

Her interests extend into the worlds of contemporary music, analysis and composition and she continually studies in those areas creating her own new work alongside collaborations with composers such as Tristan Murail, Eric Gaudibert and Jürg Wyttenbach.

Rachel Kolly d'Alba became an Ambassador for Handicap International and her first work for the charity was in Cambodia in February 2013. Since then, she organized concerts for the organisation. She is a devoted mother to her daughter and she also writes short stories and novels. Rachel has been privileged to play on a magnificent Stradivarius violin made in 1732 since April 2011.

www.racheldalba.com

Christian Chamorel

Pianist Christian Chamorel, born in Lausanne in 1979, is remarkable for the diversity of his repertoire and his exacting artistic approach.

He has been invited to play at major festivals, including the Beethoven Festival of Chicago, the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern and Klavierfestival Ruhr in Germany, as well as French festivals such as Les Musicales du Golfe, Lisztomanias and Les Solistes des Serres d'Auteuil. His performances include concerts at the Musashino Hall, Tokyo, the Konzerthaus in Berlin, Munich's Prinzregententheater, the Tonhalle in Zurich, the Wigmore Hall in London and the Palau de la Musica of Valencia. He plays with orchestras including the Orchestre de Chambre Fribourgeois, the Berner Symphonieorchester and the Sinfonietta de Genève, among many others.

Chamorel began studying the piano at the Lausanne Conservatory, obtaining a soloist diploma with distinction in Christian Favre's class at the age of 17. He furthered his training under Gerhard Oppitz at the Munich Hochschule für Musik und Theater, where he obtained another soloist diploma in 2004 before continuing at the Zurich Musikhochschule under Homero Francesch.

Chamorel is equally at ease playing a highly virtuosic solo repertoire, as is attested by his critically acclaimed recordings of Liszt and Schumann, as in intimate chamber music and lieder, which he studied under Helmut Deutsch in Munich. He strives to facilitate the interchange between genres, and with this objective has founded a festival

of lied and chamber music at Mont-sur-Lausanne, Switzerland, the Mont Musical, whose focus immediately won over an enthusiastic following.

Chamorel also accompanies many internationally renowned instrumentalists and singers. He is the partner of choice of Swiss violinist Rachel Kolly d'Alba.

An all-round musician and thorough perfectionist, Christian Chamorel is one of Switzerland's most widely feted pianists of his generation as a prize-winner of many international competitions, including the Gian Battista Viotti in Vercelli, the Premio Iturbi in Valencia, the Beethoven in Vienna, the Konzertgesellschaft in Munich and the Société des Arts of Geneva. He has also been awarded many Swiss prizes including the Yamaha, the Leenaards Foundation and Kiefer Hablitzel prizes, as well as the first prize for Virtuoso of the Future at the international competition in Crans-Montana.

www.christian-chamorel.ch

Spektral Quartet

Aurelien Fort Pederzoli,
Austin Wulliman
violin

Doyle Armbrust
viola

Russell Rolan
cello

Founded in 2010, the Spektral Quartet is widely regarded as one of Chicago's most magnetic and forward-thinking chamber ensembles. The group's inclusive approach to concert format, shifting the role of audience member from spectator to ally, has earned it a loyal following within and far beyond the city limits.

Since its inception, the Spektral Quartet has sought out the discourse between the masterworks of the traditional canon and those written this decade, this year, or this week. The group offers listeners an elastic and absorbing experience through its Sampler Pack concert format, in which shorter works and single movements are curated in a setlist containing a menagerie of musical styles, spanning centuries. Recent albums include *Chambers* (Parlour Tapes+), *From This Point Forward* (Azica Records), and *Mobile Miniatures* (a collection of downloadable ringtones, written by over forty composers).

The Spektral Quartet serves as ensemble-in-residence at the University of Chicago and was invited in 2013 to join the Rush Hour Series's Back-of-the-Yards project, which offers year-long music education and outreach in one of Chicago's most under-served neighborhoods.

www.spektralquartet.com



Rachel Kolly d'Alba

La soliste suisse Rachel Kolly d'Alba est aujourd'hui considérée comme l'une des musiciennes les plus talentueuses de sa génération, souvent comparée aux grands violonistes du passé. Ses qualités sont mondialement reconnues, notamment ses deux premiers enregistrements de concertos, le premier élu « Meilleur enregistrement de l'année » en 2012 par l'International Classical Music Awards, le deuxième nommé dans la même catégorie l'année suivante.

Artiste précoce, Rachel Kolly d'Alba a reçu son diplôme du conservatoire de Lausanne à l'âge de quinze ans, avant de se perfectionner dans la classe d'Igor Ozim à Bern, puis avec Franco Gulli, Ivry Gitlis, Boris Kuschnir, Hansheinz Schneeberger et Thomas Kakuska. Elle a fait ses débuts en tant que soliste à l'âge de douze ans. Depuis, elle s'est produite avec les Rotterdam Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Seville Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica della RAI de Turin, WDR Rundfunkorchester Köln, NHK Symphony Orchestra, Lausanne Chamber Orchestra, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestra della Toscana, Orchestre de chambre de Toulouse, Orchestre symphonique de Bienne, Orchestra Sinfonica di Milano «G.Verdi», Berner Symphonieorchester, Orchestra della Radio Svizzera Italiana de Lugano, et Fribourg Chamber Orchestra.

En récital, elle forme un duo avec Christian Chamorel avec lequel elle est invitée dans de prestigieux festivals tels que les Menuhin Festival de Gstaad, Schleswig Holstein Festival, festival de Menton, festival « Encuentros » et « Mozarteum » du Teatro Colon de Buenos Aires, le « Sigall »

au Chili, festival international des Flandres, Chicago International Beethoven Festival et au Teatro Olimpico avec son association caritative, CultureALL.

Rachel a remporté les principales distinctions suisses y compris le Swiss Paderewski Prize en 1997, le Premier prix au Young Talents de 1998, la Kiefer Hablitzel Foundation en 2000, la Foundation Award Fridl-Wald en 2002 et la Leenards Foundation en 2004. Elle a remporté, en 2005, le concours Julia Cardona en 2005 où elle a reçu le prix de la meilleure interprétation de l'œuvre contemporaine. En 2011, elle s'est vue attribué le Supersonic Award 2011 (Pizzicato Magazine).

Son premier enregistrement, sorti en 2010, des six sonates d'Eugène Ysaÿe (*Passion Ysaÿe*), a reçu un accueil très chaleureux et unanime de la presse internationale. Ont suivi, deux enregistrements avec orchestres: *French Impressions*, en 2011, dirigé par Jean-Jacques Kantorow et John Axelrod, et *American Serenade*, en 2012, avec l'Orchestre des Pays de la Loire sous la direction de John Axelrod.

Ses centres d'intérêts s'étendent à la musique contemporaine, l'analyse, la composition, et elle poursuit inlassablement ses études

pour créer son propre univers parallèlement à des collaborations avec des artistes tels que Tristan Murail, Eric Gaudibert et Jürg Wytttenbach. Rachel Kolly d'Alba est ambassadrice de Handicap International. Elle joue un Stradivarius de 1732 depuis avril 2011.

www.racheldalba.com

Christian Chamorel

Né à Lausanne, le jeune pianiste Christian Chamorel se distingue par la diversité et l'exigence de sa démarche artistique.

Invité de festivals prestigieux (Beethoven Festival de Chicago, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Klavierfestival Ruhr en Allemagne, Musicales du Golfe, Lisztomanias, Serres d'Auteuil en France), il se produit également au Musashino Hall de Tokyo, au Konzerthaus de Berlin, au Prinzregententheater de Munich, à la Tonhalle de Zurich, au Wigmore Hall de Londres et au Palau de la Musica de Valencia. De plus, il joue avec de nombreux orchestres suisses (Orchestre de Chambre Fribourgeois, Orchestre Symphonique de Berne, Sinfonietta de Lausanne et Genève) et étrangers.

Christian Chamorel entreprend ses études au Conservatoire de Lausanne où il obtient à 17 ans une «Virtuosité» avec félicitations du jury dans la classe de Christian Favre, avant de compléter sa formation à la Hochschule für Musik und Theater de Munich auprès de Gerhard Oppitz, obtenant un diplôme de soliste en 2004. En Mai 2006, il obtient un second diplôme de soliste à la Musikhochschule de Zurich auprès de Homero Francesch.

Christian Chamorel se montre aussi à l'aise dans un répertoire soliste d'une grande virtuosité (ses enregistrements dédiés à Liszt et Schumann, salués par la presse internationale, en témoignent) que dans l'intimité de la musique de chambre et du Lied qu'il a étudié auprès de Helmut Deutsch à Munich. Il souhaite favoriser le dialogue des

genres musicaux et crée à cet effet au Mont-sur-Lausanne (Suisse) le «Mont Musical», un festival de Lied et de musique de chambre dont les thématiques fortes ont immédiatement séduit un public enthousiaste. Christian Chamorel accompagne en outre de nombreux instrumentistes et chanteurs de renommée internationale. Il est le partenaire privilégié de la jeune violoniste suisse Rachel Kolly d'Alba.

Musicien complet et perfectionniste, Christian Chamorel est l'un des pianistes suisses les plus primés de sa génération. Lauréat de plusieurs concours internationaux (Concours «Gian Battista Viotti» à Vercelli, «Premio Iturbi» de Valencia, Beethoven de Vienne, Konzertgesellschaft München, Société des Arts de Genève), il remporte également de nombreux prix suisses dont les prix Yamaha, Leenaards et Kiefer Hablitzel, ainsi que le premier prix du concours international «Virtuose du futur» à Crans-Montana.

www.christian-chamorel.ch

Spektral Quartet

Aurelien Fort Pederzoli,
Austin Wulliman
violon

Doyle Armbrust
alto

Russell Rolan
violoncelle

Constitué en 2010, le Spektral Quartet est considéré comme un ensemble de musique de chambre magnétique et avant-gardiste à travers son engagement tant dans le grand répertoire que dans la musique nouvelle. Lors de leurs concerts « Sampler Pack », le quatuor mélange des samples d'œuvres de différentes époques, associant le public à leurs performances.

Ils ont récemment enregistré *Chambers*, dédié aux compositeurs contemporains vivant à Chicago, et *From This Point Forwards*, sur un thème latino américain avec le bandonéoniste et accordéoniste Julien Labro.

Le Spektral Quartet est en résidence à l'université de Chicago et fut invité en 2013 à intégrer le projet Rush Hour Serie's Back-of-the-Yards, qui permet de donner une éducation musicale d'un an aux populations les plus démunies de Chicago.

www.spektralquartet.com