



AMBROISIE - NICOLAS BARTHOLOMÉE  
23, rue du Surlélin  
75020 Paris

tél/fax + 33 1 40 30 56 96  
ambroisie@wanadoo.fr



*benjamin britten*

Remerciements

Mathilde Ferrer-Jeanclos  
Isabelle Tabin-Darbellay  
Curdin Ebnetter  
Paul Dombrecht  
Famille Lauransan  
Fonds Instrumental Français

Enregistrement réalisé en mars 2001,  
au Studio Varga, Sion

Premastering : Digipro

Directeur artistique : Nicolas Bartholomé

Instruments

Hautbois Buffet Crampon  
Violoncelle Bernadel-Père  
Piano Steinway, modèle D  
Violon Gennaro Gagliano  
Alto Tinel



CONTRASTES

éric speller  
*hautbois*  
ophélie gaillard  
*violoncelle*  
olivier peyrebrune  
*piano*

\* Avec la participation de  
agathe blondel et  
stéphanie-marie degand.

Temporal Variations

*hautbois et piano*

1. Theme : *andante rubato* 1'48
2. Oration : *lento quasi recitativo* 1'44
3. March : *alla marcia* 1'13
4. Exercises : *allegro molto e con fuoco* 0'51
5. Commination : *adagio con fuoco* 1'20
6. Chorale : *molto lento* 2'17
7. Waltz : *allegretto rubato* 1'38
8. Polka : *tempo di polka-allegro* 1'25
9. Resolution : *maestoso (non troppo lento)* 1'59

Six Metamorphoses after Ovid op.49

*hautbois solo*

10. Pan : *senza misura* 2'13
11. Phaeton : *vivace ritmico* 1'22
12. Niobe : *andante* 2'41
13. Bacchus : *allegro pesante* 2'12
14. Narcissus : *lento piacevole* 3'18
15. Arethusa : *largamente* 2'40

Phantasy Quartet op.2\*

*hautbois et trio à cordes*

16. *andante alla marcia – allegro giusto – andante – sempre piu agitato – tempo* 1° 13'06

Two Insect Pieces

*hautbois et piano*

17. The Grasshopper : *allegretto leggero* 3'30
18. The Wasp : *allegro molto e con fuoco* 2'01

Suite n°1 op.72

*violoncelle solo*

19. Canto primo : *sostenuto e largamente* 3'05
20. Fuga : *andante moderato* 3'58
21. Lamento : *lento rubato* 3'35
22. Canto secondo : *sostenuto* 1'46
23. Serenata : *allegretto (pizzicato)* 2'42
24. Marcia : *alla marcia moderato* 4'03
25. Canto terzo : *sostenuto* 2'54
26. Bordone : *moderato quasi recitativo* 4'02
27. Moto perpetuo e Canto quarto : *presto* 3'34

[...] Britten montre, avec d'autres – je songe à Chostakovitch, par exemple –, qu'on peut encore créer et ne pas se contenter d'ajouter du nihilisme à la fureur des hommes : il oppose la culture à la barbarie, la civilisation à la sauvagerie, l'humain à l'inhumain. Il résiste au pire par le meilleur : l'art. Cette résistance exige ce que j'appelle le principe de délicatesse, la volonté d'opposer au réel délétère, contre vents et marées, malgré tout, l'élégance et la beauté, même au milieu des ruines. Loin de l'affliction convenue, du relâchement et de la compassion bruyante, des facilités qui séduisent, Britten aspire, là encore, à l'estime, au sentiment durable desti-

né à celui qui a montré de la grâce et de la grandeur. Le principe de délicatesse est ce qui fait le fond du style de Britten : la tenue et le désir d'opposer sans fin le céleste au terrestre, l'angélique à l'inférial, l'élégance à l'épaisseur [...] Dans la logique des éléments, loin du feu et de la terre, Britten aurait pu être l'eau s'il n'avait été l'air. Eau claire et printanière, eau courante et amoureuse, « rire des eaux » pour le dire comme Bachelard, si d'aventure le liquide avait été son élément ; mais constellation, nuage, nébuleuse, vent et « clarté intuitive », puisque l'air exprime mieux Britten et paraît plus finement lui correspondre. Sa musique est toute entière variation sur le thème de l'ange, forme ailée du principe de délicatesse – dont l'étymologie nous enseigne, comme une récurrence, la parenté avec ce qui rend liquide, fluidifie, vaporise jusqu'à l'éther. Le style de Britten magnifie le raffinement sans l'excès d'appât, la recherche sans la complexion maniérée, l'élégance sans l'affectation, la grâce et la subtilité sans l'inconsistance. Si les anges avaient un langage, c'est vraisemblablement la langue du contre-ténor de Britten qui serait la leur. Mais, si l'on en croit le Pseudo-Denys l'Aréopagite, pour communiquer, les créatures ailées se contentent d'« impulsion de direction volontaire ».

Délicatesse, politesse, bonne distance entre un réel apocalyptique et l'illusion célébrée, entretenue, la musique de Britten restaure l'ange nécessaire au beau milieu d'une époque qui semble échappée d'un chaudron de sorcière. Elle apparaît comme ce qu'elle ne devrait jamais cesser d'être : une consolation, la consolation.

**Michel Onfray** : *Le principe de délicatesse, chapitre 5 du Journal hédoniste, Le désir d'être un volcan. Editions Grasset & Fasquelle, 1996.*



L'apport essentiel de Britten réside dans ses opéras et son œuvre vocale. Sa production de musique de chambre est cependant non négligeable. Sa contribution dans ce domaine porte le sceau inimitable de l'une des plus fortes personnalités de la musique britannique. Il démontra un intérêt constant pour ce type d'œuvre, ainsi qu'en témoigne un important corpus de pages régulièrement échelonnées au long de sa carrière. Certainement, cet intérêt fut éveillé et encouragé par son maître Frank Bridge (1879-1941), lui-même altiste de renom et l'un des initiateurs les plus illustres du renouveau de la musique britannique à l'orée du XX<sup>ème</sup> siècle, dont les quatre quatuors à corde constituent un monument incontournable du répertoire – si riche par ailleurs – de la musique de chambre Outre-Manche.

Cette anthologie propose un échantillon représentatif de la production de Britten dans ce domaine : une page de jeunesse (*Phantasy Quartet*), deux pages de la première maturité (*Temporal Variations, Two Insect Pieces*), une pièce coinci-

dant avec l'apogée de la carrière créatrice (*Six Metamorphoses after Ovid*) et enfin une œuvre tardive (*Suite N°1 pour violoncelle seul*).

**Phantasy Quartet pour hautbois, violon, alto et violoncelle** (1933)

La production musicale de musique de chambre fut notablement stimulée par l'instauration en 1905 du célèbre Cobbett Prize. Walter Willson Cobbett (1847-1937) était un homme d'affaires, joignant à ses talents financiers une excellente compétence de chambriste amateur. Mécène éclairé, il avait institué un concours annuel pour récompenser les compositeurs anglais contribuant à son domaine de prédilection. Il imposa aux concurrents une forme lointainement inspirée des maîtres de l'époque élisabéthaine : la « Phantasy ». En fait ce schéma imposé renouvelait les anciennes formes cultivées par Orlando Gibbons ou John Ward au moyen de l'apport des structures cycliques de la sonate lisztienne ou du francisme ayant alors cours en France – avec un souci de concision répondant à la tradition héritée des maîtres du XVI<sup>ème</sup> et du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Frank Bridge avait remporté le Cobbett Prize avec son *Phantasy Piano Quartet* (1910). Son élève suivrait brillamment ses traces : le *Phantasy Oboe Quartet* l'emporta haut la main, et eut les honneurs de la radio le 6 août 1933, contribuant ainsi à asseoir la réputation d'un débutant d'une rare maîtrise. L'œuvre répondait exactement aux indications fournies par Cobbett : elle affirmait également les traits distinctifs de la forte personnalité de son auteur, le mystère et l'atmosphère crépusculaire de l'*Andante alla marcia* initial reposant déjà sur des oppositions de biconnalité, et les mélismes du hautbois anticipant sur les procédés vocaux plus tard chers au musicien. La fragmentation du discours, en figures hachées, la saveur douce-amère, le silence et le mystère nocturne dans lesquels se fondent peu à peu les mesures conclusives : tout Britten se trouve déjà en germe dans cette page

étonnante de maturité, écrite pour le célèbre hautboïste Léon Goossens (frère du compositeur Eugen Goossens).

**Two Insect Pieces pour hautbois et piano** (1935)

La fascination pour l'univers nocturne, perceptible au travers du *Phantasy Quartet*, trouvera plus tard dans le *Nocturne*, et dans les opéras (*Viol de Lucrèce, Songe d'une nuit d'été*) son plus haut achèvement. La nuit brittenienne est frémissante de bruits et de rumeurs : de mystérieuses créatures s'agitent dans les ténébères. Le cri des oiseaux de nuit, le crissement des grillons troublent la moite torpeur nocturne, au premier acte du *Rape of Lucretia*. De semblables murmures traversent le *Night Piece* pour piano de 1963. A l'instar de Bartók et de ses musiques nocturnes, Britten excelle à transposer en figures sonores d'une saisissante justesse les bruissements et les mouvements qui troublent le calme de la nuit. Un avant-goût de ces qualités d'entomologiste est fourni par les deux *Insect Pieces*. C'est ici le geste et l'attitude même qui se trouvent saisis en des symboles sonores d'un étonnant réalisme : peut-être les remarquables *Fireflies (Noctuelles)* pour piano de Bridge ont-elles pu lui servir d'exemple (N°4 *Four Characteristic Pieces* pour piano). Et Holbrooke avait déjà donné un concerto pour violon intitulé : *Grasshopper (La Sauterelle)*. C'est précisément d'une sauterelle qu'il s'agit dans la première des deux *Insect Pieces*, composées pour la hautboïste Sylvia Spenser. Sauts de l'insecte, déhanchements et brusques écarts : on demeure confondu devant le réalisme du tableau. *The Wasp (La Guêpe)* serait un lointain avatar du « Vol du bourdon » de Rimski-Korsakov. Le hautbois traduit en des assauts d'une redoutable virtuosité le vol capricieux de l'insecte, avec ses attaques en piqué et ses rétablissements imprévisibles, tandis qu'un bourdonnement furieux règne en trémolos au clavier. Ces deux pièces adoptent une simple coupe ternaire. Elles furent créées à Londres, en 1935, par la dédicataire.

### Temporal Variations pour hautbois et piano (1936)

Les *Variations sur un thème de Frank Bridge* (1937) pour orchestre à cordes valurent à Britten son premier succès international. *Passacaglia* de Peter Grimes, *Variations sur un thème de Purcell* (*The Young Persons Guide to the Orchestra*) ou *Suite pour violoncelle seul* témoignent par la suite de l'intérêt prolongé de l'auteur pour une forme qu'il renouvelle par la concision et la densité du traitement. Les *Temporal Variations* en fournissent une précoce illustration. Avec Britten, la variation atteint souvent un degré obsessionnel matérialisé par la récurrence systématique d'un fragment du thème initial. Ici, deux notes (do dièse, ré) assument ce rôle de leitmotiv par leur retour lancinant dans les huit variations suivant l'exposition de la courte phrase tenant lieu de thème. A l'instar de Frank Bridge, Britten ressentait alors intensément le climat d'angoisse engendré par les tensions internationales. Il est possible que le titre énigmatique fasse référence à ce contexte : ce qui expliquerait le sentiment tour à tour indigné, accablé ou tragique de ces variations, prémonitoire de la *Sinfonia da Requiem*. La gaieté factice de *March*, *Walk* et *Polka* retient quelque chose de l'humour grinçant de Prokofiev, et contraste avec les glas funèbres du final (*Resolution*). Le titre de chaque pièce parle par lui-même. Ces pages épigrammatiques et corrosives sacrifient à l'esthétique provocatrice de l'Entre-deux-guerres : provocation née de l'angoisse devant les menaces pesant sur le monde, et ce n'est peut-être pas un hasard si la première variation porte le même titre (*Oration : Prière*) que le sombre *Poème pour violoncelle et orchestre* venu quelques années auparavant sous la plume pessimiste et désabusée de Frank Bridge.

### Six Metamorphoses after Ovid, op. 49 (1951)

Les deux œuvres complétant cette anthologie ressortissent de l'un des genres les plus difficiles, tant pour l'auteur que pour le compositeur (et l'interprète) : celui de la monodie, ou

mélodie à l'état pur, sans accompagnement. Ici le compositeur travaille sans filet, car il doit soutenir l'attention de l'auditeur sans les artifices offerts par la polyphonie et les accords. Beaucoup de monodies écrites par des compositeurs du XX<sup>ème</sup> siècle, pour des instruments à anche, s'attachent à faire revivre des figures de la mythologie ou de la poésie de l'Antiquité.

La flûte, le hautbois ou le cor anglais traités en épigrammes monodiques offraient dans cette perspective les ressources d'une nouvelle économie de moyen, contrastant avec l'opulence des fresques orchestrales païennes de l'époque symboliste telles que *Daphnis et Chloé* (Ravel) ou *Springfire* (Bax). Et ces instruments proposaient une version moderne, stylisée, du chalumeau ou de la Syrinx chers aux Anciens : ce qu'avait parfaitement compris Britten lorsqu'il proposa dans ses *Six Metamorphoses after Ovid* six « vignettes antiques » malicieusement dépeuplées des formules romantico-impresionnistes quelque peu emphatiques de ses aînés. Parmi les 246 fables du poète latin, le musicien en a extrait six : six figures de la mythologie, prêteuse d'esquisser en traits ironiques et incisifs des silhouettes confondantes par leur justesse expressive et l'adéquation des gestes musicaux au caractère des personnages. Non exemptes de persiflages, ces miniatures illustrent une fois encore la capacité du musicien à résumer en quelques dessins sonores l'essentiel d'un caractère ou d'une situation. Le hautbois est, tout autant que la flûte, l'interprète privilégié des effusions sensuelles du dieu Pan, dont le chant sinueux circonscrit l'émoi éveillé en lui par la nymphe Syrinx, bientôt métamorphosée en roseaux (dont le dieu tira la fameuse flûte...). Des phrases agitées traduisent ensuite l'effolement de Phaeton, dont l'attelage remorquant l'astre du jour s'emballa avant que le téméraire cocher ne soit précipité dans les eaux de l'Eridan par la foudre de Jupiter. Niobé osa défier Léo en comparant ses douze enfants à Apollon et Diane, issus de la vénérable déesse : ils succombèrent bientôt sous les traits de la divine progéniture de celle-ci, et la malheureuse supplia Zeus d'être

changée en rocher. Le hautbois pleure, se lamente, et sa déploration se pétrifie peu à peu, s'amenuisant jusqu'à une seule note dans le registre élevé. Les ébats fantasques du soliste se révèlent ensuite capables de circonscire les extravagances du cortège de Bacchus en une étonnante concision, tout aussi évocatrice que la rutilance de l'Orchestre gigantesque et débridé de Bax dans *Springfire*.

On sait que Narcisse fut changé en la fleur qui porte encore son nom pour s'être épris de son propre reflet, et avoir repoussé l'amour de la nymphe Echo qui s'en consuma de chagrin – et dont la voix, depuis, répond toujours à ceux qui l'appellent. Britten joue sur les deux registres à la fois : écho ou reflet, le chant alterne les nuances *forte* et *piano*, et mêle la voix de l'amante éconduite à l'évocation trouble et déformée de l'adolescent fasciné par sa propre image. Une similitude ambiguë marque la dernière pièce, *Aréthuse*, où une nymphe est changée en source pour se soustraire à l'amour du fleuve Alphée. Au-delà de l'ironie du propos, Britten joue avec une remarquable pénétration sur les données psychologiques de chaque tableau : cela confère une portée humaine intense à ce cycle de moins de quinze minutes, au terme duquel l'auditeur ne sait plus très bien s'il doit rire ou pleurer – une ambivalence fréquente de la personnalité tourmentée et foncièrement inquiète du musicien. Ces *Six Metamorphoses* ont été écrites pour Joy Boughton et créées à Thorpeness Meare, en même temps que l'adaptation de *Didō and Aeneas* de Purcell (1951). Les deux œuvres ont été reprises au Festival d'Aldeburgh de la même année.

### Suite N°1 pour violoncelle seul, op.72 (1964)

Plus que tout autre, l'activité créatrice de Britten fut infléchie par sa rencontre avec certains interprètes que l'on aurait pu croire prédestinés pour sa musique. Dans cette configuration exceptionnelle (on pense ici aux précédents de Mozart et du clarinetiste Anton Stadler, de Meyerbeer et de Pauline Viardot créatrice de Fidès dans *Le Prophète*), une interaction

subtile s'instaure entre l'auteur et l'interprète : elle s'exerce aussi bien au niveau de la *technique* infléchie par les particularités et les exigences propres à l'exécutant, qu'à celui d'une émulation entre la pensée de deux frères en art, liés par les liens mystérieux des affinités électives. Les relations idéales que Britten entretint avec le ténor Peter Pears occupent évidemment ici le premier rang. Celles avec Rostropovitch se situent sur un plan presque équivalent. Les trois *Suites pour violoncelle seul* (1964, 1967 et 1971) attestent d'une symbiose étonnante entre les deux artistes. Certainement, ils se rejoignaient par leur vision sans illusion du tragique de la condition humaine, fruit d'expériences personnelles fort différentes, mais tout aussi stigmatisantes. En témoignent les sombres nuances et le labyrinthe tourmenté de la première de ces suites – également la plus complexe – enregistrée ici. L'ombre de Bach plane sur ces pages : à l'instar du Cantor de Leipzig, Britten et Rostropovitch avaient d'ailleurs programmé six *Suites*. La maladie qui assombrit les dernières années du compositeur explique l'ajournement des trois dernières, malheureusement définitif après sa disparition prématurée en 1976.

Certainement, l'écriture pour violoncelle seul n'est pas sans parenté avec la simple monodie, malgré l'usage occasionnel de la polyphonie autorisé par les quatre cordes de l'instrument : ce qui souligne l'austérité foncière d'un genre auquel il ne fut donné qu'aux plus grands de s'attaquer. La *Suite N°1* combine l'esprit de Bach avec celui de la grande variation : elle se compose de six sections regroupées par paire, chacune précédée d'un *Canto* tenant lieu de motif conducteur. Celui-ci est un thème ascendant de cinq notes (mi, fa dièse, sol, la, si), marqué *sostenuto*, interrogation lancinante et pathétique devant les tribulations de la destinée humaine. Ce personnage, caché derrière des déguisements parfois inattendus, déterminera en ses avatars successifs le cours de chacun des six mouvements. Il s'agit bien là de six variations, de six « métamorphoses », mais le propos, lourd et chargé de menaces, contraste avec les masques narquois

tirés d'Ovide. L'exposition du *Canto primo* est suivi d'une *Fuga* riche de contrastes, tumultueuse humoresque conduisant à un *Lamento* s'élevant graduellement vers l'espoir pour retomber dans le gouffre insondable d'une morne désespérance. Le *Canto secondo* s'efface devant une *serenata* grotesque, en pizzicati, s'enchaînant avec une *Marcia* derrière laquelle se profilent d'inquiétantes silhouettes que l'on croirait sorties des casernes malhériennes (une allégeance délibérée à un autre frère spirituel du compositeur anglais). Le *Canto terzo* propose une version encore plus sombre du leitmotiv. Cette orientation est confirmée par les vertiges cauchemardesques du *Bordone*, construits autour d'une note-pivot (ré), axe quasi obsessionnel projetant de ténébreux appendices dans le registre grave au terme d'agressives attaques en pizzicati. Le finale (*Moto perpetuo*) s'enferme en une anxieuse giration sur lui-même, jusqu'à la chute abrupte de la conclusion, telle une noctuelle morte de s'être brûlé les ailes, expiant ainsi son impudente insistance à interpellier les lampes incandescentes du destin. Cette véritable *Insect Piece* N°3 laisse le soin à l'auditeur de trouver en lui-même les réponses aux questions soulevées par les résonances métaphysiques de l'œuvre : malgré une réussite sociale amplement méritée, Britten était resté un solitaire, un « loup des steppes » peu porté aux compromis avec l'optimisme béat distillé par les médias au grand public, conscient plus que tout autre qu'il était en permanence démenti par la triste réalité des êtres et des choses.

Composée à la fin de 1964, cette œuvre fut créée par Rostropovitch le 27 juin 1965 au Festival d'Aldeburgh.

Michel Fleury, avril 2001

## CONTRASTES

L'ensemble Contrastes est né sous l'impulsion de trois jeunes interprètes lauréats de concours internationaux et déjà riches comme solistes de multiples expériences musicales.

Le répertoire de ces musiciens diplômés des Conservatoires Nationaux Supérieurs de Lyon et de Paris s'étend des périodes classique et romantique jusqu'aux compositions les plus récentes.

Contrastes de timbres - l'ensemble se décline au gré des œuvres à partir et autour d'un trio hautbois, violoncelle et piano -, contrastes de styles et de sensibilités, correspondances inattendues, esprit de découverte enfin, président aux choix des programmes.

Leur premier disque consacré à l'œuvre de Robert Schumann pour hautbois, violoncelle et piano, paru sous le label Ambroisie, a été chaleureusement salué par la critique française et internationale.

L'ensemble se produit régulièrement en France et à l'étranger (Belgique, Suisse et Amérique latine) On peut l'entendre sur France Musiques, Radio 3 ainsi que sur les chaînes Mezzo et Arte.

Olivier Peyrebrune, piano

Eric Speller, hautbois

Ophélie Gaillard, violoncelle



### Eric Speller, hautbois

Après des études de hautbois dans la classe de Claude Maisonneuve au CNR de Rueil-Malmaison, il poursuit sa formation auprès de Jean-Christophe Gayot et Guy Laroche au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et y obtient un premier prix à l'unanimité. Il est ensuite admis au Conservatoire Supérieur de Genève dans la classe de Maurice Bourgue et obtient, en 1995, le Prix de perfectionnement. Il intègre la même année l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo et y occupe la place de co-soliste pendant deux ans avant de rejoindre, en 1997, l'Orchestre Royal Philharmonique des Flandres au poste de hautbois solo. Eric Speller est lauréat de la Fondation Naxos. Il s'est produit en soliste avec les orchestres de Monte-Carlo, d'Anvers, de Padoue, ainsi qu'avec d'autres formations, en Europe et au Japon, sous la direction notamment de Marek Janowski, Philippe Herreweghe, Yutaka Sado, Michael Schoenwandt, Fabio Biondi, Lothar Zagrosek. Il a enregistré pour France Musiques, pour Radio 3 Belgique, Arte et Mezzo. Il est régulièrement invité à donner des master classes en France et en Belgique, dans le cadre des académies internationales de Flaine, d'Evian et de Libramont. Il est également lauréat du Concours International de hautbois de Prague en 1996 et remporte l'année suivante le Troisième Prix du Concours International de Tokyo. Il a enregistré Les Chants d'Auvergne de Canteloube avec l'Orchestre de Chambre d'Auvergne. Il a par ailleurs publié par chez Ambroisie un disque chaleureusement salué par la critique (Le Monde de la Musique, Diapason...), consacré à la musique de chambre de Schumann pour hautbois, violoncelle et piano.



Eric Speller joue sur un hautbois Buffet Crampon

### Ophélie Gaillard, violoncelle

La violoncelliste Ophélie Gaillard pratique avec la même passion la musique baroque, classique, romantique et contemporaine. Lauréate de plusieurs concours internationaux, aussi bien en soliste que comme partenaire de musique de chambre, elle s'est très tôt distinguée comme une musicienne aux multiples facettes. Son répertoire solo s'étend des suites de Bach aux œuvres de Britten,

Dutilleux, Crumb, jusqu'aux compositeurs de la jeune génération. Ses enregistrements pour le label Ambroisie de l'œuvre pour violoncelle et piano de Schumann et des suites 1, 2 et 6 de Bach ont été chaleureusement salués par la critique. Lors de sa formation au CNSM de Paris, Ophélie Gaillard obtient trois premiers prix : en musique de chambre dans la classe de Maurice Bourgue, en violoncelle dans la classe de Philippe Muller, où elle est ensuite admise en cycle de perfectionnement, et en violoncelle baroque dans la classe de Christophe Coin. Titulaire du CA de violoncelle et de la licence de musicologie de la Sorbonne, elle remporte en 1998 le Troisième Prix du Concours International de violoncelle de Leipzig. Elle est invitée aux festivals de Manchester et de Ravinia (Etats-Unis), se produit également en soliste avec les ensembles Jean-Walter Audoli, Les Solistes de Paris, Harmonia Nova et l'Orchestre des Concerts Lamoureux. Elle fait partie des révélations classiques de l'Adami 1999. Qui dit répertoires différents dit partenaires différents. Ophélie Gaillard pratique la musique baroque en musique de chambre aux côtés de Christophe Rousset et avec Amarillis, dont elle est membre fondateur et avec lequel elle a remporté trois premiers prix internationaux et réalisé quatre disques : *Furioso ma non troppo*, *Amour et mascarade*, *Jeux de dames à la cour* et *Aria*. Elle enregistre pour France Musiques, la BBC, Radio 3, Mezzo et Arte. Elle donne des récitals et des concerts de musique de chambre en Europe (Musée de l'armée, Théâtre Grévin, Théâtre du Palais Royal, Flâneries musicales de Reims, Concertgebouw d'Amsterdam, Mozartsaal à Vienne, Théâtre de Séville, St James Church à Londres, festivals de Montreux, Sablé-sur Sarthe, Evian...) au Maroc, aux Etats-Unis (Alice Tully Hall, N.Y., Ravinia festival), au Japon et en Amérique latine.

### Olivier Peyrebrune, piano

Olivier Peyrebrune débute ses études musicales au Conservatoire National de Région de Bordeaux où il fréquente les classes de piano, violon, formation musicale et écriture. Il entre au CNSM de Paris dans la classe de Dominique Merlet où il obtient un premier prix de piano à l'unanimité avec les félicitations du jury, ainsi que deux pre-

miers prix en musique de chambre, dans les classes de Christian Ivaldi et Alain Planès (trio avec piano) et Bruno Pasquier (sonate avec violoncelle). Il entre ensuite en cycle de perfectionnement dans la classe de Jacques Rouvier et se distingue dans plusieurs concours : il obtient notamment le Deuxième Prix au Concours européen Claude Kahn, est demi-finaliste aux concours Busoni et Tchaïkovski... Parallèlement il suit des études de musicologie et obtient au CNSM de Paris le certificat d'aptitude de professeur de piano dans la classe de pédagogie de Marie-Françoise Bucquet. Il se produit en France et à l'étranger en soliste et sous la direction de différents chefs : I. Kataiev, J.J. Kantorow, J. Schröder entre autres, et participe à de nombreux festivals : Les Arcs, Piano en Saintonge, Festival du jeune soliste d'Antibes, Festival de Radio France Montpellier, Flâneries musicales de Reims... Il consacre une place particulière à la musique de chambre et notamment à la formation de sonate avec violoncelle qu'il pratique avec la violoncelliste Ophélie Gaillard. Il joue également régulièrement avec le hautboïste Eric Speller. Il a enregistré pour France Musiques, France Culture, les chaînes de télévision Mezzo et La Cinquième, et pour le label Ambroisie, un disque unanimement salué par la critique, consacré à l'œuvre de Schumann pour violoncelle et piano ainsi que pour hautbois et piano.



### Stéphanie-Marie Degand, violon

Après avoir obtenu trois premiers prix de musique de chambre et le premier prix de violon au CNSM de Paris dans la classe de Jacques Ghestem, Stéphanie-Marie Degand poursuit ses études dans le cadre du CNSM en cycle de perfectionnement de violon et en cycle de formation supérieure de Musique Ancienne auprès de Patrick Bismuth. Elle se perfectionne également auprès de Philippe Hirschhorn, Schlomo Mintz et Hermann Krebbers. Lauréate du concours "Le violon de l'Adami" en 1995, invitée en soliste au Midem en 1996, elle y est en 1998 "Révélation classique de l'année". Deuxième grand Prix du Concours International Ferras-Barbizet, finaliste du Concours international ARD de Munich, elle

est également lauréate de la Fondation Naxos. Stéphanie-Marie Degand mène une double carrière, en violon baroque et en violon moderne : elle joue au sein d'ensembles baroques européens, en particulier les Talens Lyriques, Le Concert d'Astrée, et en musique de chambre aux côtés de Christophe Rousset et de Christophe Coin. Par ailleurs, elle donne des récitals et des concerts avec des artistes tels que François-Frédéric Guy, Nicholas Angelich, Henri Demarquette, Gérard Causse... Elle se produit en France, notamment à la Cité de la Musique et au Théâtre du Châtelet, aux Festivals de Deauville, Radio France, Reims, Prades, Saint Riquier, ainsi qu'à l'étranger : Concertgebouw (Amsterdam), Alice Tully Hall (New York), Queen Elizabeth Hall (Londres).

### Agathe Blondel, alto

Après avoir obtenu le Premier prix d'alto et suivi le cycle de perfectionnement au CNSM de Lyon, Agathe Blondel est reçue en 1996 au CNSM de Paris dans la classe de Bruno Pasquier, puis en cycle de perfectionnement de musique de chambre. Elle poursuit enfin ses études en cycle de virtuosité avec Tabea Zimmermann à la Musikhochschule de Francfort. Deuxième Prix et prix de la meilleure interprétation de l'œuvre contemporaine au Concours International d'alto Lionel Tertis (Royaume-Uni), lauréate des Concours Internationaux d'alto Maurice Vieux (Paris) en 2000, Premio Valentino Bucchi (Rome) en 1997, Premier Prix du Concours International d'alto Jean Françaix en 1998, Agathe Blondel est également lauréate de la Fondation Naxos. La jeune altiste se produit dans diverses formations prestigieuses en France et à l'étranger, notamment avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre de l'Opéra de Paris. Invitée par différents festivals français et étrangers, en qualité de soliste et de chamberiste (Hugo Wolf Akademie de Stuttgart, Musicales de Lyon, Rencontres musicales de Haute Provence, Chypre, Bulgarie...), elle joue en outre au Musée d'Orsay et à la Cité de la musique.



[...] Britten shows, as do others (Shostakovich, for example), that it is still possible to be a creative artist and not to content oneself with adding nihilism to man's cholera: against barbarity he sets culture, against savagery civilisation, against the inhuman the human. He resists the worst through the best: art. This resistance requires what I call the principle of delicacy, the desire to fight harmful reality with elegance and beauty, come hell and high water, in spite of everything, even in the midst of the ruins. Far from polite affliction, an easing up, and

ostentatious compassion - those seductive cop-outs, Britten aspires, here also, to the esteem, to the durable feelings reserved for someone who has shown grace and grandeur.

The principle of delicacy forms the basis of Britten's style: restraint, and the ever-present desire to oppose the celestial to the terrestrial, the angelic to the infernal, elegance to bulk [...]

In the logic of the elements, Britten would have been water (certainly not fire or earth), if he had not been air. Clear springtime water, running, amorous water, "the water's laugh" as Bachelard might have said, if such had possibly been his element; instead, constellation, cloud, nebula, wind and "intuitive clarity", since air better expresses Britten and portrays a more subtle correspondence. His music consists entirely of variations on the theme of the angel, the winged form of the principle of delicacy - the etymology of which reveals to us, in recursive manner, the relationship with that which makes liquid, that fluidifies, that vaporises to ether. Britten's style magnifies refinement while avoiding affectation; it is meticulous without mannerism, elegant without stiffness, graceful and subtle without wanting substance. If angels had a language, it would probably be that of Britten's counter-tenor. Yet, if Pseudo-Denis the Areopagite is to be believed, in order to communicate, these winged creatures make do with the "thrust of willed direction". Delicacy, politeness, a healthy distance between an apocalyptic real

and celebrated, maintained illusion, Britten's music puts back the angel necessary at the heart of a period which seems to have escaped from a witch's cauldron. It appears as what it should never cease to be: a consolation, the consolation.

Michel Onfray : "Le principe de délicatesse", chapter 5 of *Journal hédoniste, Le désir d'être un volcan*. Editions Grasset & Fasquelle, 1996.



Though the essence of Britten's output lies in his operas and his vocal music, his chamber music is by no means negligible and bears the inimitable seal of one of British music's strongest personalities. He evinced continual interest in the genre as witnessed by a considerable body of works that occur regularly throughout his career. This interest was certainly awoken and encouraged by his teacher Frank Bridge (1879-1941), a distinguished viola player and one of the most illustrious builders of the renewal of British music in the early 20th century, his four string quartets constituting a crucial monument of the genre - already so varied - of British chamber music.

This anthology presents a representative selection of Britten's works in this area: an early work (*Phantasy Quartet*), two from his first maturity (*Temporal Variations*, *Two Insect Pieces*), a piece from the high-point of his creative career (*Six Metamorphoses after Ovid*) and finally a late work (*Suite n° 1 for solo cello*).

#### *Phantasy Quartet for oboe, violin, viola and cello* (1933)

The production of chamber music was stimulated to a remarkable degree by the founding in 1905 of the celebrated

Cobbett Prize. Walter Wilson Cobbett (1847-1937) was a business man who combined a financial talent with great competence as an amateur chamber musician. An enlightened patron, he founded an annual competition in order to reward English composers who contributed to his favourite genre. He imposed on competitors a form distantly inspired by the Elizabethan masters: the 'phantasy'. This imposed form indeed marked a renewal with the old forms developed by Orlando Gibbons and John Ward with the contribution of the cyclical structures of the Lisztian or Franckian sonata then current in France - with a care for concision corresponding to the tradition inherited from the masters of the sixteenth and seventeenth centuries.

Frank Bridge had won the Cobbett Prize with his *Phantasy Piano Quartet* (1910). His pupil followed brilliantly in his footsteps: the *Phantasy Oboe Quartet* won hands down, and had the honour of being broadcast on the radio on 6 August 1933, thus contributing to the establishment of the reputation of a beginner of rare mastery. The work responded exactly to Cobbett's requirements: it was also the affirmation of the characteristic traits of the composer's strong personality, the mystery and twilight atmosphere of the opening *Andante alla marcia already* featuring the contrasts of bitonality, and the oboe melismas are an anticipation of Britten's later vocal writing. The fragmentation of the textures, the choppy figures, the bitter-sweet savour, the silence and the nocturnal mystery in which the closing bars gradually dissolve: all Britten can already be found in embryonic form in this astonishingly mature work composed for the famous oboist Leon Goossens (brother of the composer Eugene Goossens).

#### *Two Insect Pieces for oboe and piano* (1935)

Britten's fascination for the night world, seen in the *Phantasy Quartet*, found its apogee later on, in the *Nocturne* and some of the operas (*The Rape of Lucretia*, *A Midsummer Night*

*Dream*). Britten's night world shimmers with noises and murmuring: mysterious creatures rustle in the shadows. The cry of night birds, the chirping of the crickets trouble the dank lethargy of the night in the first act of *The Rape of Lucretia*. Similar murmurs run through the *Night Piece* for piano of 1963. Like Bartók and his night music, Britten excels in transposing into sounds of striking realism the noises and movements that disturb the calm of the night. A foretaste of these entomological qualities is provided by the *Two Insect Pieces*. Here, gesture and attitude themselves are grasped in sound symbols of astonishing realism: perhaps Bridge's remarkable *Fireflies* for piano served as an example (n° 4 of *Four Characteristic Pieces* for piano). Joseph Holbrooke had already entitled a violin concerto 'Grasshopper'. It is indeed a grasshopper that is featured in the first of the *Insect Pieces*, composed for the oboist Sylvia Spenser. Insect jumps, twisting and abrupt veering: one is amazed at the realism of the portrait. 'The Wasp' would seem to be a distant relative of Rimsky-Korsakov's *Flight of the Bumble-Bee*. The oboe translates the insect's capricious flight in assaults of fearsome virtuosity, with its dive-bomb attacks and unpredictable surges, while a furious drone is kept up with keyboard tremolos. Both pieces are in straightforward ternary form. They were first performed in London, in 1935, by the dedicatee.

#### *Temporal Variations for oboe and piano* (1936)

The *Variations on a theme of Frank Bridge* (1937) for string orchestra gave Britten his first international success. The *Passacaglia* from *Peter Grimes*, the *Variations on a theme by Purcell* (*The Young Person's Guide to the Orchestra*) or the *Suite for cello solo* later showed the composer's continued interest in a form he renewed through concision and density of treatment. The *Temporal Variations* are a precocious illustration of this. With Britten, the variation often reached an obsessive level marked by the systematic recurrence of a fragment of the initial theme. Here, two notes (C sharp, D) take on the

role of a leitmotiv through their haunting return in the eight variations following the exposition of the short phrase that serves as theme. Like Frank Bridge, Britten was intensely receptive to the climate of anguish created by international tensions. It is possible that the enigmatic title refers to this context, and this would explain the mood by turns indignant, overwhelmed or tragic of these variations, a premonition of the *Sinfonia da Requiem*. The forced gaiety of *March, Walk and Polka* have something of Prokofiev's caustic humour, and contrast with the funereal tolling of the finale (*Resolution*). The title of each piece speaks for itself. This epigrammatic and corrosive work indulges in the aesthetic of provocation of the inter-war years, a provocation born of the anguish at the threats bearing down on the world, and it is perhaps no mere chance that the first variation bears the same title (*Oration*) as the sombre *Poem for cello and orchestra* composed a few years before by the pessimistic and disillusioned pen of Frank Bridge.

#### *Six Metamorphoses after Ovid, op. 49* (1951)

The two works that complete this anthology belong to one of the most difficult genres, difficult just as much for the listener as for the composer (and performer): that of the *monody*, or pure melody, without accompaniment. Here the composer works without a safety net, for he must hold the listener's attention without the devices offered by polyphony and harmony. Many monodies written by 20th century composers for wind instruments seek to portray figures of mythology or from the poets of the Ancient World.

The flute, the oboe or the cor anglais in epigrammatic monodies offered resources in this regard marked by a new economy of means, contrasting with the opulence of the pagan orchestral frescos of the symbolist period such as *Daphnis et Chloé* (Ravel) or *Springfire* (Bax). And these instruments offered a modern, stylised version of the chalumeau or the Syrinx dear to the Ancients: something that Britten

understood perfectly when he constructed in these *Six Metamorphoses after Ovid* six "ancient vignettes" mischievously cleaned of the rather overdone romantic-impressionist formulae of his elders. Among the 246 fables of the Latin poet, the composer selected six: six mythological figures, the pretext for sketching out with incisive irony some profiles that are astounding in their expressive rightness and in the adequation of musical gesture with a character's personality. Not without mockery, these miniatures once more illustrate the composer's ability to sum up in a few sound figures the essence of a character or situation. The oboe as much as the flute is the favoured performer of the god Pan's sensual effusions, the sinuous melody of which circumscribes the trouble woken in his breast by the nymph Syrinx, soon to be metamorphosed into reeds (from which the god will make his famous pipes). Agitated phrases then convey the panic of Phaethon, whose horses, pulling the day star along, become over-excited, before the audacious driver is thrown down into the waters of the Eridanus by Jupiter's lightning bolts. Niobe dared to defy Leto by comparing her twelve children to Apollo and Diana, progeny of the venerable goddess: they soon succumbed to the arrows of the latter's divine offspring, and the unhappy woman begged Zeus to be changed into a rock. The oboe weeps, laments, and its lamentation becomes gradually petrified, thinning out to just a single note in the high register. The soloist's fantastical writing then shows itself capable of portraying Bacchus's extravagant procession with astonishing concision, just as evocative as the fiery blaze unleashed by the gigantic orchestra of Bax's *Springfire*.

Narcissus was changed into the flower that still bears his name for being captivated by his own reflection and for having rejected the love of the nymph Echo who perished from chagrin – and whose voice, ever since, unfaithfully replies to those who call on it. Britten plays on two levels at once: echo or reflection, the song alternates the dynamics *forte* and *piano*, and blends the voice of the spurned lover with the

unsettled, distorted evocation of the young lad preoccupied by his own image. A similar ambiguity marks the last piece, *Arethusa*, in which a nymph is transformed into a spring for rejecting the love of the river Alpheus. Over and beyond the irony of the situation, Britten plays with remarkable penetration on the psychological basis of each scene, and this lends an intense human aspect to this cycle that lasts less than fifteen minutes, at the end of which the listener does not properly know whether to laugh or to cry – a frequent ambivalence in the composer's tormented and fundamentally unsettled personality. These *Six Metamorphoses* were written for Joy Boughton and first performed at Thorpeness Meare at the same time as the adaptation of Purcell's *Dido and Æneas* (1951). Both works were later performed at the Aldeburgh Festival in the same year.

#### *Suite n° 1 for solo cello, op. 72* (1964)

More than is the case with any other, Britten's creative activity was influenced by his encounters with certain performers that one might have thought predestined for his music. In such exceptional circumstances (one thinks of the precedents of Mozart and the clarinetist Anton Stadler, of Meyerbeer and Pauline Viardot, the first singer of Fidès in *Le Prophète*), a subtle interaction is set up between composer and performer: it operates at the level of both *technique*, conditioned by the individuality and particular demands of the latter, and the *emulation* between two brothers in art, bound by the mysterious ties of elective affinity. The ideal relation that Britten had with the tenor Peter Pears is obviously the main instance of this. That with Rostropovich is almost as important. The three *Suites for solo cello* (1964, 1967 and 1971) reveal an astonishing symbiosis between the two artists. To be sure, they had a common disillusioned vision of the tragedy of the human condition, the result of personal experiences that were very different though equally stigmatising. This can be seen in the dark tones and the tormented labyrinth of the first of the suites

recorded here – which is also the most complex.

The shade of Bach hovers over these pages: indeed, like the Cantor of Leipzig, Britten and Rostropovich had planned six *Suites*. The illness that darkened the composer's last years explains the postponement of the last three, a postponement that became unhappily definitive after the composer's premature death in 1976.

The writing for solo cello is certainly not without links with simple monody, despite the occasional use of polyphony authorised by the four strings of the instrument, a feature that underlines the fundamental austerity of a genre open to only the greatest.

The *Suite n° 1* combines the spirit of Bach with that of large-scale variation: it comprises six sections grouped in pairs, each preceded by a *Canto* that acts as a guiding thread. This latter is a rising theme of five notes (E, F sharp, G, A, B), marked *sostenuto*, a haunting interrogation full of pathos at the tribulations of human destiny. The successive forms of this figure, hidden behind sometimes unexpected disguises, determines the course of each of the six movements. These are indeed six variations, six 'metamorphoses', though the matter, heavy with menace, contrasts with the wry masks from Ovid. The exposition of *Canto primo* is followed by a *Fuga* full of contrasts, a turbulent humoresque that leads to a *Lamento* that gradually rises to hope before falling into the fathomless abyss of bleak despair. The *Canto secondo* gives way to a grotesque *serenata*, in pizzicati, and then a *Marcia* behind which can be perceived unsettling silhouettes that seem to have come from some Mahlerian barracks (a deliberate mark of allegiance to another of Britten's spiritual brothers). The *Canto terzo* presents a still more sombre version of the leitmotiv. This orientation is confirmed by the nightmarish dizziness of *Bordone*, constructed around a pivotal D, an almost obsessive axis that projects dark tentacles into the lower register after some aggressive pizzicato attacks. The finale (*Moto perpetuo*) turns anxiously about itself up to the sudden arrival of the conclusion, like a firefly



that has burned its wings, thus expiating its imprudent insistence in importuning the incandescent lamps of destiny. This veritable *Insect Piece n° 3* lets the listener find within himself the responses to the questions raised by the work's meta-physical resonance: despite an amply merited social success, Britten remained a solitary figure, a 'wolf of the steps' little inclined to compromise with the bland optimism distilled by the media for the benefit of the general public, conscious more than any other of the fact that it was for ever contradicted by the sad reality of human beings and of affairs. Composed in late 1964, this work was first performed by Rostropovich on 27 June 1965 at the Aldeburgh Festival.

Michel Fleury, April 2001

## CONTRASTES

The ensemble Contrastes was created through the initiative of three young performers, laureates of international competitions and already richly experienced soloists.

The repertory of these musicians, all graduates of the Paris and Lyons Conservatories, ranges from classical and romantic works to the most recent compositions.

Contrastes: contrasts of tone-colour - the ensemble is centred on the trio formation of oboe, cello and piano; contrasts of style and taste, unexpected correspondences - a spirit of discovery animates the programming.

Their first CD, of works by Robert Schumann for oboe, cello and piano for the label Ambroisie was warmly hailed by the French and the international press.

The ensemble appears regularly in France and abroad (Belgium, Switzerland, Latin America). It has been heard on France Musiques, Radio 3 (Belgium) and on the TV stations Mezzo and Arte.

### Eric Speller

After studying the oboe in the class of Claude Maisonneuve and the Regional Rueil-Malmaison Conservatory, he continued his studies with Jean-Christophe Gayot and Guy Laroche at the Lyons Conservatory where he won a unanimously awarded First Prize. He then studied at the Geneva Conservatory in the class of Maurice Bourgue, winning an Advanced Prize in 1995. That same year he joined the Monte-Carlo Philharmonic Orchestra, holding the position of co-soloist for two years before joining, in 1997, the Royal Flanders Philharmonic Orchestra with the position of oboe solo. Eric Speller is a laureate of the Natexis Foundation. He has appeared as soloist with the orchestras of Monte-Carlo, Antwerp, Padua, as well as with other formations, in Europe and Japan, under the direction notably of Marek Janowski, Philippe Herreweghe, Yutaka Sado, Michael Schoenwandt, Fabio Biondi, Lothar Zagrosek. He has recorded for France Musiques, for Radio 3 (Belgium), Arte and Mezzo. He is regularly invited to give master-classes in France and Belgium at the international academies of Flaine, Evian and Libramont. He was also laureate of the Prague International Oboe Competition in 1996 and the following year won Third Prize in the Tokyo International Competition. He has recorded Canteloube's *Les Chants d'Auvergne* with the Orchestre de Chambre d'Auvergne, and has made a record of works by Schumann for oboe, cello and piano for Ambroisie that was warmly hailed by the press (*Le Monde de la Musique*, *Diapason*, etc.).



### Ophélie Gaillard, cello

The cellist Ophélie Gaillard performs baroque, classical, romantic and contemporary music with equal passion. The laureate of several international competitions, both as soloist and as partner in chamber music, she very early on distinguished herself as a multi-faceted musician. Her solo repertory ranges from the suites of Bach to the works of Britten, Dutilleux, Crumb and the composers of the younger generation. Her recordings for Ambroisie of Schumann's cello and piano works and of the Suites 1, 2 and 6 by Bach were warmly hailed by the press. Ophélie



Gaillard won three First Prizes at the Paris Conservatory: for chamber music in the class of Maurice Bourgue, for cello in the class of Philippe Muller (with whom she subsequently followed a series of advanced classes), and for baroque cello in the class of Christophe Coin. The holder of the 'Aptitude Certificate' (CA) for cello and a musicology diploma from the Sorbonne, she won Third Prize at the Leipzig International Cello Competition in 1998. She has been invited to the festivals of Manchester and Ravinia (USA), and appears regularly as a soloist with the ensembles 'Jean-Walter Audoli', Les Solistes de Paris, Harmonia Nova and with the Orchestre des Concerts Lamoureux. She was one of the 'Classical Revelations' of the Adami in 1999. Having different repertoires implies having different partners. Ophélie Gaillard performs baroque chamber music with Christophe Rousset and with Amarillis, of which she is a founder member and with which she has won three international first prizes and made four records: *Furioso ma non troppo*, *Amour et mascarade*, *Jeux de dames à la cour* and *Aria*. She has recorded for France Musiques, the BBC, Radio 3, Mezzo and Arte. She gives recitals and chamber music concerts in Europe (Musée de l'Armée, Théâtre Grévin, Théâtre du Palais Royal in Paris; Flâneries musicales, Reims; Concertgebouw, Amsterdam; the Mozartsaal, Vienna; the Municipal Theatre, Seville; St James' Church, London; the festivals of Montreux, Sablé-sur-Sarthe, Evian, etc.), in Morocco, the USA (Alice Tully Hall, N.Y., Ravinia Festival), in Japan and Latin America.

### Olivier Peyrebrune

Olivier Peyrebrune started to study music at the Regional Bordeaux Conservatory where he attended classes for the piano, the violin, musical training, and harmony and counterpoint. He entered the Paris Conservatory in the class of Dominique Merlet where he won a First Prize for piano unanimously and with the congratulations of the jury, together with two First Prizes for chamber music, in the classes of Christian Ivaldi and Alain Planès (piano trio) and Bruno Pasquier (cello sonata). He then followed advanced classes with Jacques Rouvier and distinguished himself in various international competitions, winning, notably, Second Prize in the Claude Kahn Competition, and was semi-finalist in the Busoni





and Tchaikovsky competitions. At the same time, he studied musicology, obtaining an 'Aptitude Certificate' (CA) as piano teacher at the Paris Conservatory in the pedagogy class of Marie-Françoise Bucquet. He has appeared in France and abroad as a soloist with various conductors: I. Kataiev, J.J. Kantorow, J. Schröder among others, and has taken part in numerous festivals : Les Arcs, Piano en Saintonge, Festival du Jeune Soliste in Antibes, Festival de Radio France Montpellier, Flâneries musicales de Reims, etc. He is a particular devotee of chamber music, in particular of cello sonatas with the cellist Ophélie Gaillard. He also regularly plays with the oboist Eric Speller. He has recorded for France Musiques, France Culture, the Mezzo and La Cinquième TV stations. For Ambroisie he made a record, unanimously hailed by the press, of works by Schumann for cello and piano and oboe and piano.

#### *Stéphanie-Marie Degand, violin*

After winning three first prizes for chamber music and a first prize for violin at the Paris Conservatory in the class of Jacques Ghestem, Stéphanie-Marie Degand followed advanced violin classes at the same conservatory as well as a series of advanced early music classes with Patrick Bismuth. She also studied with Philippe Hirschhorn, Schlomo Mintz and Hermann Krebbers. A laureate of the Adami "Violin Competition" in 1995, she was guest soloist of the Midem in 1996, where she was hailed "Classical Revelation of the Year" in 1998. Winner of the Second Grand Prix of the Ferras-Barbizet International Competition, a finalist of the Munich International ARD Competition, she is also a laureate of the Natexis Foundation.



Stéphanie-Marie Degand leads a double career as a player of the baroque and modern violins: she performs with leading European ensembles, in particular Les Talens Lyriques, *Le Concert d'Astrée*, and in chamber music with Christophe Rousset and Christophe Coin.

She also gives recitals with artists such as François-Frédéric Guy, Nicholas Angelich, Henri Demarquette, Gérard Caussé, etc. She has appeared in France notably at the Cité de la Musique and the Théâtre du Châtelet, at the festivals of Deauville, Radio France, Reims, Prades, Saint Riquier, as well as abroad: the Concertgebouw

(Amsterdam), the Alice Tully Hall (New York), the Queen Elizabeth Hall (London).

#### *Agathe Blondel*

After winning a First Prize for viola, and having followed advanced classes at the Lyons Conservatory, Agathe Blondel entered the class of Bruno Pasquier at the Paris Conservatory in 1996, followed by a series of advanced classes in chamber music. She followed virtuoso classes with Tabea Zimmermann at the Frankfurt Musikhochschule. She won Second Prize and Prize for Best Performance of a Contemporary Work at the Lionel Tertis International Competition (UK) and was a laureate of the Maurice Vieux International Viola Competition (Paris) in 2000, the Premio Valentino Bucchi (Rome) in 1997, and won First Prize at the Jean Françaix International Viola Competition in 1998. Agathe Blondel is also a laureate of the Natexis Foundation. This young viola player appears with various prestigious ensembles in France and abroad, notably the Ensemble Intercontemporain and the Paris Opera Orchestra. A guest of various French and foreign festivals as both soloist and chamber musician (Hugo Wolf Akademie in Stuttgart, the Musicales in Lyons, the Rencontres Musicales de Haute Provence, Cyprus, Bulgaria, etc.), she has also played at the Musée d'Orsay and the Cité de la Musique in Paris.



[...] Britten beweist, wie einige andere auch - ich denke beispielsweise an Schostakowitsch -, dass es möglich ist, ein schöpferischer Künstler zu sein, ohne durch Nihilismus den Wahnsinn der Menschheit zu fördern: er setzt Kultiviertheit gegen Barbarei, der Zivilisation gegen Wildheit, der Menschlichkeit gegen Unmenschlichkeit. Dem Allerschlimmsten leistet er mit dem Allerbesten Widerstand: mit der Kunst. Dieser Widerstand bewirkt das, was ich das Prinzip Empfindsamkeit nenne: die Entschlossenheit, der tödlichen Wirklichkeit gegen alle Umstände Eleganz und Schönheit entgegenzusetzen, selbst mitten unter Ruinen. Weit entfernt von den verführerischen Bequemlichkeiten der gewöhnlichen Trauer, Abstumpfung oder brennendem Engagement, geht es Britten auch hier um Anerkennung, um jenes bleibende Gefühl, das demjenigen zuteil wird, der Anmut und Größe gezeigt hat. Das Prinzip Empfindsamkeit liegt dem Stil Brittens zugrunde: seiner Haltung und seinem Verlangen, dem Irdischen unablässig das Himmlische vorzuhalten, dem Teuflichen das Engelsgleiche, dem Plumpen das Elegante [...]

Nach der Lehre von den vier Elementen wäre Britten nicht Feuer oder Erde, sondern Wasser, wenn nicht gar Luft. Er wäre frühlingsklares Wasser, das fließende und liebkosende Wasser, das „lächelnde Wasser“, wie Gaston Bachelard sagt, wenn zufällig das Flüssige sein Element wäre; aber auch die Konstellation am Himmel, die Wolke, der Nebel, der Wind, die „intuitive Durchsichtigkeit“, denn die Luft drückt Brittens Eigenart besser aus und scheint ihm noch genauer zu entsprechen. Seine gesamte Musik ist eine einzige Variation über das Thema des Engels, der geflügelten Gestalt des Prinzips Empfindsamkeit, dessen etymologische Herleitung vom lateinisch-griechischen „angelus = der Bote“ uns oben drein an die Verwandtschaft mit dem Flüssigen, Verflüssigendem, Verdampfenden des Ethers erinnert. Brittens Stil sucht Verfeinerung ohne Ziererei, gewählten Ausdruck ohne Manieriertheit, Eleganz ohne Affektiertheit,

Anmut und Subtilität ohne Leere. Wenn die Engel eine Stimme hätten, wäre es ohne Zweifel die Stimme des Brittenischen Countertenors. Doch beschränken sie ihre Kommunikation, glaubt man dem Kirchenvater Pseudo-Dionisos Areopagites, auf „unmittelbare, zielgerichtete Erleuchtung“. Indem Brittens Musik an Empfindsamkeit, Höflichkeit, einem gesunden Abstand zur apokalyptischen Wirklichkeit wie zu Weltverbesserungs-Illusionen, die gerade im Schwange sind, festhält, gibt sie einer Zeit, die einem Hexenkessel entstieg zu sein scheint, ihren dringend benötigten Engel zurück. Musik wird hier wieder das, was sie niemals aufhören darf zu sein: Trost, der Trost.

**Michel Onfray: Von der Sehnsucht, ein Vulkan zu sein.**  
(aus: *Le principe de délicatesse. Tagebuch eines Hedonisten, Kap. 5; Editions Grasset & Fraguette, Paris 1996*)



Britten hat vor allem Opern und Vokalmusik geschrieben. Aber auch sein Beitrag zur Kammermusik, in der sein unverwechselbarer Charakter als eine der stärksten Persönlichkeiten der britischen Musik zum Ausdruck kommt, ist beträchtlich. Wie es die zahlreichen Seiten, die sich im Laufe seines Wirkens aneinanderreihen, belegen, hat sein Interesse für dieses Genre nie nachgelassen. Geweckt und gefördert wurde es gewiss von seinem Lehrmeister, Frank Bridge (1879-1941), selbst ein renommierter Bratschist und einer der bekanntesten Initiatoren des neuen Aufschwungs der britischen Musik bei Anbruch des 20. Jahrhunderts, dessen vier Streichquartette ein wahres Monument des überaus reichhaltigen Repertoires der britischen Kammermusik verkörpern. Diese Anthologie will einen repräsentativen Querschnitt des Schaffens von Britten auf diesem Gebiet geben: ein

Jugendwerk (*Phantasy Quartet*), zwei Beispiele der frühen Reife (*Temporal Variations, Two Insect Pieces*), ein Stück aus der Zeit des Höhepunkts seines Schaffens (*Metamorphosen nach Ovid*) und schließlich ein Spätwerk (*Suite Nr. 1 für Cello solo*).

*Phantasy Quartet für Oboe, Geige, Bratsche und Cello* (1933)

Die Gattung Kammermusik erhielt einen starken Anstoß im Jahre 1905, als der berühmte Cobbett Prize gestiftet wurde. Walter Willson Cobbett (1847-1937), ein Geschäftsmann, zeigte sein Talent nicht nur als Financier, sondern war auch ein ausgezeichneter Amateurrkammermusiker. Als aufgeklärter Mäzen richtete er einen jährlichen Musikwettbewerb ein, um die Beiträge englischer Komponisten in seinem Lieblingsfach auszuzeichnen. Für die Teilnahme am Wettbewerb schrieb er ein Format vor, das entfernt an die Meister der elisabethanischen Zeit erinnerte: die «Phantasy». Diese Vorgabe führte letztlich zur Erneuerung der alten Formen eines Orlando Gibbons oder John Ward mittels Einflechtung der zyklischen Sonatenstruktur nach dem Vorbild von Liszt und Franck - wie damals in Frankreich en vogue - allerdings in geraffter Form, wie es der von den Meistern des 16. und 17. Jh. überlieferten Tradition entsprach.

Frank Bridge hatte den Cobbett Prize mit seinem *Phantasy Piano Quartet* (1910) gewonnen. Kurz darauf folgte sein Schüler mit einer glänzenden Leistung. Das *Phantasy Oboe Quartet* gewann den Wettbewerb überlegen, und hatte am 6. August 1933 die Ehre, im Rundfunk übertragen zu werden, der den Ruf des Anfängers mit einem meisterhaften Talent, wie man es selten sieht, mitbegründen sollte. Das Werk entsprach exakt den Vorgaben Cobbetts. Zugleich zeigte sich darin schon damals der unverwechselbare Charakter seines Urhebers; das Mysterium und die Untergangsstimmung des einleitenden *Andante alla marcia* beruhten auf bitonalen Gegensätzen und der Melismus der Oboenklänge war bereits ein Vorgriff auf die für den Musiker später so typischen Vokalfolgen. Der fragmentierte Diskurs, die zerhackten

Figuren, der bittersüße Nachklang, die Stille und das Geheimnis der Nacht, in der langsam die Schlusstakte verklingen: der ganze Britten liegt bereits im Keim in diesem Werk von erstaunlicher Reife, das für den bekannten Oboisten Léon Goossens (Bruder des Komponisten Eugen Goossens) geschrieben wurde.

*Two Insect Pieces für Oboe und Klavier* (1935)

Die Faszination für das Reich der Nacht, das im *Phantasy Quartet* zu spüren ist, soll später in *Nocturnal* und in den Opern (*Der Raub der Lucrezia, Ein Mittsommernachtstraum*) zur höchsten Vollendung gebracht werden. Brittens Nacht schwirrt von lauten und leisen Geräuschen, mysteriöse Geschöpfe geistern unruhig durch die Finsternis. Im ersten Akt der Oper *Der Raub der Lucrezia* durchdringt der Schrei von Nachtraubvögeln und das Zirpen der Grillen die betäubende nächtliche Schwüle. Ähnliche Klänge ziehen sich auch durch das *Night Piece* für Klavier aus dem Jahre 1963. Wie Bartók in seinen Nocturnes versteht es auch Britten meisterhaft, die Geräusche und Bewegungen, die die Stille der Nacht durchbrechen, treffsicher in nahezu greifbare Klanggebilde umzusetzen. Einen Vorgesmack auf sein entomologisches Einfühlungsvermögen bieten die beiden *Insect Pieces*. Gesten und sogar Haltungen finden hier ihren ausgesprochen realistischen Ausdruck in Klangsymbolen; vielleicht haben die bemerkenswerten *Fireflies* (*Leuchtkafer*) für Klavier von Bridge dabei eine Vorbildrolle gespielt (*Nr. 4 Four Characteristic Pieces für Klavier*). Auch Holbrooke hatte bereits ein Concerto für Violine mit dem Titel *Grasshoper* (*Grashüpfer*) herausgebracht. Um einen Grashüpfer handelt es sich auch im ersten der beiden *Insect Pieces*, die er für die Oboistin Sylvia Spenser komponiert hat. Die Sprünge, Verrenkungen und plötzlichen Richtungsänderungen des Insekts werden in einem geradezu atemberaubenden Realismus dargestellt. *The Wasp* (*die Wespe*) mag ein entfernter Verwandter des «Hummelflug» von Rimskij-Korsakow sein. Die Oboe akzentuiert mit

außerordentlicher Virtuosität den launenhaften Flug des Insekts mit seinen sturzflugartigen Angriffen und unvorhersehbaren Schleifen, während die Tastatur das wütende Schwirren in rasenden Tremolos wiedergibt. Beide Stücke sind in einfacher Dreigliederung gehalten. Sie entstanden 1935 in London.

#### *Temporal Variations für Oboe und Klavier* (1936)

Die *Variationen eines Themas von Frank Bridge* (1937) für Streicher verhalfen Britten zu seinem ersten internationalen Erfolg. Die *Passacaglia* aus *Peter Grimes, Variationen eines Themas von Purcell (The Young Persons Guide to the Orchestra)* und die *Suite für Cello solo* zeugen vom anhaltenden Interesse des Autors für eine Form, der er durch Straffung und Verdichtung neuen Ausdruck verleiht. Die *Temporal Variations* sind ein früher Vorgeschmack darauf. Bei Britten erfährt die Variation mitunter durch die systematische Wiederholung eines Fragments der Anfangsthematik eine zwanghafte Zuspitzung. Hier sind es zwei Noten (Cis und D), die in den acht Variationen nach dem kurzen einleitenden Satz, der das Thema vorgibt, durch ihre auf- und eindringliche Wiederkehr als Leitmotiv dienen. Wie Frank Bridge empfand auch Britten sehr stark die unterschwellige Angst, die durch die internationalen Spannungen hervorgerufen wurde. Es ist durchaus möglich, dass der rätselhafte Titel darauf anspielt; das würde auch die nacheinander vermittelten Gefühle der Entrüstung, Niedergeschlagenheit und Tragik dieser Variationen als Vorahnung der *Sinfonia da Requiem* erklären. Die künstlerische Fröhlichkeit im «March», «Walk» und in der «Polka» hat etwas vom sarkastischen Humor eines Prokofieff an sich und steht im Kontrast zum Totengelauch des Finale (*Resolution*). Die Titel der einzelnen Stücke sprechen für sich selbst. Diese ätzenden Epigramme sind eine Huldigung der provozierenden Ästhetik der Zwischenkriegszeit, eine Provokation, die angesichts der Bedrohung der Welt der Angst entspringt; und es ist gewiss kein Zufall, dass sich die erste Variation gleich

betitelt (*Oration, Gebet*) wie das düstere *Poem für Cello und Orchester*, das einige Jahre zuvor der pessimistischen illusionslosen Feder von Frank Bridge entfloßen ist.

#### Sechs Metamorphosen nach Ovid, op. 49 (1951)

Die beiden Werke, die diese Anthologie beschließen, gehören wohl zum schwierigsten Genre sowohl für den Zuhörer als auch für den Komponisten (und Interpreten), der *Monodie* oder Melodie in Reinform ohne Begleitung. Hier arbeitet der Komponist ohne Netz und doppelten Boden, um die Aufmerksamkeit des Publikums ohne die Kunstgriffe der Polyphonie und Untermalung durch Akkorde zu fesseln. Viele der von Komponisten des 20. Jahrhunderts geschriebenen Monodien für Holzblasinstrumente sind ein Versuch, die Gestalten der Mythologie oder Lyrik der Antike zu neuem Leben zu erwecken.

In dieser Hinsicht boten Flöte, Oboe und Englischhorn, vor allem als monodische Epigramme, eine neue sparsame Ausdrucksform, die im Gegensatz zur Überfülle der orchestralen heidnischen Fresken wie *Daphnis et Chloé* (Ravel) oder *Springfire* (Bax) stand. Diese Instrumente ergaben eine moderne stilisierte Version der Schalmee oder Syrinx der Antike. Darüber war sich auch Britten vollkommen im Klaren, als er mit seinen *Sechs Metamorphosen nach Ovid* sechs «antike Bilder» zeichnete, die er schalkhaft vom verstaubten romantisch-impressionistischen, etwas schwülstigen Stil seiner Vorfahren befreite. Den 246 Sagen des römischen Dichters entnahm er sechs Gestalten der Mythologie, die als Vorwand dienten, um ihren Charakter in präzisen musikalischen Gesten ironisch-sarkastisch zu umreißen und sie so treffsicher vor unseren Augen entstehen zu lassen. Nicht ganz frei von Spott, zeigen diese Miniaturen erneut das außerordentliche Vermögen des Musikers, einen Charakter oder eine Situation in wenigen Klangbildern auf den Punkt zu bringen. Oboe und Flöte verkörpern gleichermaßen das sinnliche Schwelgen des Gottes Pan, dessen Stimme auf verschlungenen

genen Pfaden das beglückende Gefühl umschreibt, das die Nymphe Syrinx, die bald in ein Schilfrohr verwandelt werden soll (aus dem der Gott die gleichnamige Flöte schnitzt...), in ihm erregt hat. Frenetische Sätze geben die Erregung des Phaethon wider, als sein Gespann mit dem Sonnengestirn im Schlepptau durchgeht und der kühne Reiter, vom Blitz des Jupiter getroffen, in die Fluten des Eridanus geschleudert wird. Niobe wagt es, Leto herauszufordern und ihre zwölf Kinder mit Apoll und Artemis, der Nachkommenschaft der ehrwürdigen Göttin, zu vergleichen, unter deren Pfeilen diese alsbald sterben, worauf die Unglückliche Zeus anruft und darum bittet, sie in einen Fels zu verwandeln. Die Oboe weint und klagt und erstarrt allmählich in einer einzigen Note im hohen Register zu Stein. Kapriziös und ausgelassen beschreibt der Solist dann die Extravaganzen von Bacchus und seinem Gefolge. Die knappe gedrängte Darstellung ist dabei genauso ausdrucksvoll wie der schillernde Glanz des gigantischen entfesselten Orchesters von Bax in *Springfire*.

Narziss wurde bekanntlich in die gleichnamige Blume verwandelt, weil er sich in sein eigenes Spiegelbild verliebte und die Liebe der sich vor Gram verzehrenden Nymphe Echo zurückwies - deren Stimme auch heute noch, allen die sie rufen, zurückhält. Britten zieht hier beide Register, Echo und Spiegelbild; *forte* und *piano* wechseln sich ab und vermischen die Stimme der verschmähten Liebenden mit der Heraufbeschwörung des trüben, verzerrten Bildes des von seinem eigenen Antlitz faszinierten Junglings. Von einer ähnlichen Zweideutigkeit ist auch das letzte Stück, *Arethusa*, geprägt, wo eine Nymphe in eine Quelle verwandelt wird, um sich der Liebe des Flusses Alphios zu entziehen. Über die ironische Zeichnung hinaus gelingt es Britten in jedem Bild mit bemerkenswerter Eindringlichkeit, die psychologischen Momente festzuhalten. Dadurch verleiht er diesem Zyklus von knapp fünfzehn Minuten eine menschliche Tragweite - der Zuhörer weiß nicht mehr, soll er lachen oder weinen - und eine ambivalente Note, die in der gequälten, zutiefst beunruhigten Psyche des Musikers sehr häufig anzutreffen ist.

Diese *Sechs Metamorphosen* wurden für Joy Boughton komponiert und in Thorpeness Meare gleichzeitig mit der Adaptation von *Dido and Aeneas* von Purcell (1951) uraufgeführt. Beide Werke standen im selben Jahr auch auf dem Programm des Aldeburgh Festivals.

#### *Suite Nr. 1 für Cello solo, op.72* (1964)

Mehr als alles andere wurde das Schaffen von Britten durch seine Begegnung mit bestimmten Interpreten beeinflusst, die für seine Musik geradezu prädestiniert schienen. In dieser außergewöhnlichen Konstellation (man denkt hier an Mozart und den Klarinetten Anton Stadler, an Meyerbeer und Pauline Viardot, die erste Fides in *Der Prophet*) stellt sich ein subtiles Zusammenspiel von Autor und Interpret ein, das durch die Besonderheiten und Anforderungen des ausführenden Künstlers sowohl die *Technik* berührt, als auch zu einem gedanklichen Wettstreit zwischen den beiden durch eine Art mysteriöser Wahlverwandtschaft verbundenen Kunstgefährten führt. An erster Stelle steht hier die ideale Beziehung von Britten zum Tenor Peter Pears. Nahezu denselben Stellenwert hat auch sein enges Verhältnis zu Rostropowitsch. Die drei *Suiten für Cello solo* (1964, 1967 und 1971) zeugen von einer erstaunlichen Symbiose zwischen den beiden Künstlern, die durch sehr unterschiedliche, jedoch gleichermaßen prägende persönliche Erfahrungen dieselbe desillusionierte Sicht vom tragischen Schicksal der Menschheit teilen. Davon zeugen die düsteren Nuancen und das qualvolle Labyrinth der ersten und zugleich komplexesten Suite, die hier aufgezeichnet wurde.

Die Schatten von Bach schweben über diesen Seiten, denn wie der Leipziger Kantor hatten Britten und Rostropowitsch sechs *Suiten* geplant. Dass die drei weiteren Suiten immer wieder aufgeschoben wurden und zuletzt, leider, gar nicht zustande kamen, erklären die Krankheit, die die letzten Lebensjahre des Komponisten trübten, und dessen frühzeitiger Tod im Jahr 1976.

Das Komponieren für Cello solo hat zweifellos einen tiefen Bezug zur einfachen Monodie trotz der gelegentlichen polyphonen Klänge, die die vier Saiten des Instruments zulassen, wodurch die grundlegende karge Strenge dieses Genre, an das sich lediglich die Größten heranwagten, nur noch stärker unterstrichen wurde.

Die *Suite Nr. 1* kombiniert den Bachschen Geist mit dem der großen Variation. Sie gliedert sich paarweise in insgesamt sechs Teile, denen jeweils als Thema ein *Canto* vorausgeht. Fünf Noten, *sostenuto*, in aufsteigender Folge (E, Fis, G, A, H) sind eine eindringliche und aufrührende Fragestellung angesichts der Mühsal und Leiden der Menschheit. Jeder der aufeinanderfolgenden Sätze zeigt sich in anderer Verkleidung mit häufig unerwarteten Verwandlungen. Es handelt sich ganz klar um sechs Variationen, sechs «Metamorphosen», wobei jedoch der schwermütige bedrohliche Unterton in scharfem Kontrast zu den schelmischen, Ovid nachempfundenen Maskaraden steht. Der einleitende *Canto primo*, gefolgt von einer kontrastreichen, stürmischen und launigen *Fuga*, führt über ein *Lamento* nach und nach zu Hoffnung, um zuletzt im abgrundtiefen Schlund dunkler Verzweiflung zu enden. Der *Canto secondo* geht in eine groteske *serenata* in pizzicati über, an die eine *Marcia* anschließt, hinter der sich beunruhigende Gestalten abzeichnen, die den Kasernen Mahlers entsprungen sein könnten (eine bewusste Anspielung auf einen weiteren Seelenverwandten des britischen Komponisten). Im *Canto terzo* tritt das Leitmotiv noch düsterer zu Tage. Diese Stimmung bestätigt sich im schwindelerregenden Alptraum des *Bordone*, der sich nach vehementen Pizzicati-Angriffen als finstere Ausläufe im tiefen Register fast zwanghaft um eine Leitnote (D) aufbaut. Das Finale (*Moto perpetuo*) dreht sich angstvoll im Kreise, bis es steil zum Schlusstakt abstürzt, gleich einem Leuchtkäfer, der sich in seinem schamlosen Beharren, die Glühlichter des Schicksals herauszufordern, die Flügel verbrennt und dafür büßen muss. Dieses wahre *Insect Piece Nr.3* überlässt es dem Zuhörer, die Antworten auf die Fragen zu finden, die durch die meta-

physischen Anklänge des Werkes aufgeworfen werden. Trotz eines wohlverdienten Publikumserfolgs bleibt Britten ein Einzelgänger, ein «Steppenwolf», schwerlich bereit, die Kompromisse zu akzeptieren, die der Öffentlichkeit von den Medien mit einfülgem Optimismus eingeflößt werden; er ist sich mehr als jeder andere bewusst, dass letzterer ständig von der tristen menschlichen und dinglichen Realität widerlegt wird. Das Ende 1964 komponierte Werk wurde von Rostropowitsch am 27. Juni 1965 beim Festival in Aldeburgh uraufgeführt.

Michel Fleury, April 200

## CONTRASTES

Das Ensemble Contrastes wurde von drei international ausgezeichneten Wettbewerbs-Preisträgern gegründet, die als Solisten über reiche Konzert-Erfahrung verfügen. Das Repertoire der Absolventen der Konservatorien von Lyon und Paris erstreckt sich von klassisch-romantischen Werken bis hin zu Kompositionen der jüngsten Gegenwart. Kontrast der Stimmfarben (der Kern des Ensembles besteht aus Oboe, Violoncello und Klavier und wird je nach Programm erweitert), Kontrast der Stile und der Empfindungsweisen, unerwartete Zusammenhänge und schließlich die Lust an Entdeckungen bestimmen die Zusammenstellung der Programme. Die erste Platte beim Label Ambrosie galt Robert Schumanns Kammermusik für Oboe, Violoncello und Klavier und wurde von der französischen und internationalen Kritik mit Begeisterung aufgenommen. Das Ensemble Contrastes tritt regelmäßig in Frankreich, Belgien, der Schweiz und Lateinamerika auf und hat Aufnahmen für mehrere Radio- und Fernsehsender produziert.

### Eric Speller, Oboe

Eric Speller studierte bei Claude Misonneuve in Rueil-Malmaison, bei Jean-Christophe Gayot und Guy Laroche in Lyon, wo ihm einstimmig ein erster Preis zuerkannt wurde, und schlo seine Studien 1995 mit dem Prix de perfectionnement bei Maurice Bourgue in Genf ab. Im selben Jahr wurde er stellvertretender Solist beim Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, 1997 wechselte er als Solooboist zum Orchestre Royal Philharmonique von Flandern. Die Natexis-Stiftung nahm ihn in ihr Stipendiaten-Programm auf. Als Solist war er unter anderem mit den Orchestern von Monte Carlo, Antwerpen und Padua unter Dirigenten wie Marek Janowski, Philippe Herreweghe, Yutaka Sado, Michael Schönwandt, Fabio Biondi und Lothar Zagrosek in Europa und Japan zu hören. France Musiques, Radio 3 Belgique, Arte und Mezzo produzierten Aufnahmen mit ihm. Bei den Internationalen Akademien von Flaine (Savoyen), Evian und Libramont in Frankreich und Belgien gibt er regelmäßig Meisterkurse. 1996 war Eric Speller Preisträger des Internationalen Oboen-Wettbewerbs in Prag, ein Jahr später gewann er den dritten Preis in Tokyo. Eric Speller spielte mit dem Orchestre de Chambre d'Auvergne Canteloubes Chants d'Auvergne und für das Label Ambrosie eine von der Kritik begeistert aufgenommene Platte mit Kammermusik von Robert Schumann ein.



### Ophélie Gaillard, Violoncello

Die Cellistin Ophélie Gaillard interpretiert mit der gleichen Leidenschaft Musik des Barock, der Klassik, der Romantik und der Gegenwart. Als vielseitige Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe hat sie sich als Solistin wie als Kammermusikerin bereits frühzeitig einen Namen gemacht. Ihr Repertoire reicht von den Cello-Suiten Johann Sebastian Bachs über Britten, Dutilleux und Crumb bis hin zu Komponisten der jungen Generation. Ihre Aufnahmen der Cello-Suiten von Schumann und Bach bei Ambrosie wurden von der Kritik mit Begeisterung aufgenommen. Während ihrer Ausbildung am Pariser Konservatorium erhielt Ophélie Gaillard drei Preise: den für



Kammermusik bei Maurice Bourgue, den für Cello bei Philippe Muller, der mit der Zulassung zum Aufbaustudium verbunden war, und den für Barockcello bei Christophe Coin. Nachdem sie ihr Studium mit der Konzertreihe und dem Grad einer Lizentiatin der Musikwissenschaft der Sorbonne abgeschlossen hatte, gewann sie 1998 beim Internationalen Cello-Wettbewerb von Leipzig den dritten Preis. Sie tritt regelmäßig mit den Ensembles Jean-Walter Audoli, Les Solistes de Paris, Harmonia Nova und dem Orchester der Concerts Lamoureux auf und war bei den Festivals von Manchester und Ravinia (USA) zu Gast. 1999 wurde sie im Rahmen der Klassik-Entdeckungen des Adami-Festivals präsentiert. So vielseitig ihr Repertoire ist, so verschiedenartig sind ihre Musikpartner. Auf dem Gebiet der Alten Musik arbeitet Ophélie Gaillard mit Christophe Rousset und dem von ihr selbst gegründeten Kammerensemble Amarillis zusammen, das drei internationale erste Preise gewann und vier Schallplatten einspielte: *Furioso ma non troppo*, *Amour et mascarade*, *Jeux de dames à la cour* und *Aria*. Weitere Aufnahmen entstanden für France Musiques, den BBC, Radio 3, Mezzo und Arte. Solo- und Kammermusik-Konzerte führten sie durch ganz Europa (ins Pariser Armee-Museum, Théâtre Grévin, Théâtre du Palais Royal, zu den Flaneries musicales von Reims, ins Amsterdamer Concertgebouw, in den Wiener Mozartsaal, nach Sevilla und London, sowie zu den Festivals von Montreux, Sablé-sur Sarthe und Evian), nach Marokko, Japan, Nord- (Alice Tully Hall, N.Y., Ravinia-Festival) und Südamerika.

### Olivier Peyrebrune, Klavier

Olivier Peyrebrune studierte Klavier, Violine, Musiktheorie und Komposition am Konservatorium von Bordeaux. Am Pariser Konservatorium gewann er den ersten Preis für Klavier bei Dominique Merlet mit Auszeichnung in einstimmiger Jury-Entscheidung, sowie zwei erste Kammermusik-Preise bei Christian Ivaldi und Alain Planès (Klaviertrio) und Bruno Pasquier (Cellosonaten). Darauf wurde er zum Aufbaustudium bei Jacques Rouvier zugelassen und zeichnete sich in mehreren Wettbewerben aus. Hervorzuheben sind ein Zweiter Preis im Concours Européen Claude Kahn und der Aufstieg in die Halbfinalrunde bei den Busoni-



und Tschaiowsky-Wettbewerben. Daneben studierte er Musikwissenschaft und legte sein Klavierpädagogik-Examen bei Marie-Françoise Bucquet ab. Als Solist trat er unter verschiedenen Dirigenten wie Igor Katajew, J.J. Kantow und Jaap Schröder in Frankreich und im Ausland auf und war bei zahlreichen Festivals, unter anderem bei Les Arcs, Piano en Saintonge, den Festivals du jeune soliste von Antibes und von Radio France in Montpellier sowie den Flâneries musicales in Reims zu Gast. Sein besonderes Interesse gilt der Kammermusik, speziell in der Besetzung für Klavier und Violoncello, der er sich gemeinsam mit Ophélie Gaillard widmet. Ein weiterer regelmä\_iger Kammermusikpartner ist der Oboist Eric Speller. Olivier Peyrebrune hat für verschiedene Radio- und Fernsehstationen Aufnahmen produziert (France Musiques, France Culture, Mezzo, La Cinqüieme) und für das Label Ambrosio eine von der Kritik mit einhelligem Beifall aufgenommene Platte mit Werken für Cello und Klavier bzw. für Oboe und Klavier von Robert Schumann eingespielt.



#### Stéphanie-Marie Degand, Violine

Nach drei ersten Preisen in Kammermusik und dem ersten Preis für Violine in der Klasse Jacques Ghestem setzte Stéphanie-Marie Degand ihre Studien am Pariser

Konservatorium in den Aufbauklassen für Violine und für Alte Musik bei Patrick Bismuth fort. Zudem hat sie sich bei Philippe Hirschhorn, Shlomo Mintz und Hermann Krebbers perfektioniert. 1995 gewann sie den ersten Preis beim Adami-Violin-Wettbewerb. Sie wurde 1996 als Solistin zur Midem eingeladen und dort 1998 zur "Klassik-Entdeckung des Jahres" gekürt. Beim Internationalen Wettbewerb Ferras-Barbizet gewann sie den zweiten Preis, beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München erreichte sie das Finale, die Natexis-Stiftung nahm sie als Stipendiatin auf. Stéphanie-Marie Degand verfolgt eine doppelte Karriere auf der modernen und auf der Barockvioline. Sie gehört verschiedenen europäischen Barockensembles wie Les Talens Lyriques und Le Concert d'Astrée an, ist Kammermusik-Partnerin von Christophe Rousset und Christophe Coin, konzertiert aber auch mit Musikern wie François-Frédéric Guy, Nicholas Angelich, Henri Demarquette und Gérard

Caussé. Sie trat in Frankreich in der Pariser Cité de la Musique und im Théâtre du Châtelet, sowie bei den Festivals von Deauville, Radio France, Reims, Prades und Saint Riquier auf, war aber auch im Amsterdamer Concertgebouw, in der New Yorker Alice Tully Hall und in der Londoner Queen Elizabeth Hall zu Gast.

#### Agathe Blondel, Bratsche

Nach einem ersten Preis für Bratsche und einem Aufbaustudium am Konservatorium Lyon wurde Agathe Blondel 1996 in die Klasse von Bruno Pasquier am Pariser Konservatorium aufgenommen und zum Aufbaustudium in Kammermusik zugelassen. Schliesslich wurde sie Meisterschülerin von Tabea Zimmermann in Frankfurt am Main. Agathe Blondel erhielt den Zweiten Preis und den Preis für die beste Interpretation eines zeitgenössischen Werks beim Internationalen Bratschen-Wettbewerb Lionel Tertis in England, einen Preis beim Internationalen Bratschen-Wettbewerb Maurice Vieux in Paris, den Premio Valentino Bucchi in Rom, den Ersten Preis beim Internationalen Bratschen-Wettbewerb Jean Françaix und das Stipendium der Natexis-Stiftung. Die junge Bratschistin gehört mehreren renommierten Ensembles in Frankreich und im Ausland an, unter anderem dem Ensemble Intercontemporain und dem Orchester der Pariser Oper, und wurde von verschiedenen Institutionen als Solistin wie als Kammermusikerin eingeladen (Hugo Wolf-Akademie Stuttgart, Musicales de Lyon, Rencontres musicales de Haute Provence, Musée d'Orsay Paris, Cité de la Musique Paris, sowie nach Zypern und Bulgarien).



#### benjamin britten michel onfray

[.] Britten muestra como otros -pienso en Chostakowitch por ejemplo- que todavía es posible crear y no contentarse con añadir nihilismo al furor de los hombres. Opone la cultura a la barbarie, la civilización a la salvajería, lo humano a lo inhumano. Resiste a lo peor con lo mejor: el arte. Esta resistencia exige lo que yo llamo el principio de delicadeza, la voluntad de oponer a la realidad deletérea, contra viento y marea, a pesar de todo, la elegancia y la belleza, aún en medio de las ruinas.

Lejos de la aflicción convenida, del abandono y de la compasión ruidosa, de las facilidades que seducen, Britten aspira, aún ahí, a la estima, al sentimiento duradero destinado al que ha mostrado gracia y grandeza.

El principio de delicadeza es la base del estilo de Britten: los modales y el deseo de oponer sin cesar lo celeste a lo terrestre, lo angélico a lo infernal, la elegancia a lo burdo [.]

En la lógica de los elementos, lejos del fuego y de la tierra, Britten hubiera podido ser el agua si no hubiera sido el aire. Agua clara y primaveral, agua que corre amorosa, "la risa de las aguas" para decirlo como Bachelard, si por ventura el líquido hubiera sido su elemento, pero constelación, nube, nebulosa, viento y "claridad intuitiva", porque el aire expresa mejor a Britten y parece corresponderle más finamente. Su música es toda variación sobre el tema del ángel, forma alada del principio de delicadeza -cuya etimología nos enseña, como una recurrencia, el parentesco con lo que lo hace líquido, lo fluidifica, lo hace éter. El estilo de Britten magnífica el refinamiento sin el exceso de la afectación, la búsqueda sin la complejidad amanerada, la elegancia sin aderezo, la gracia y la sutileza sin la inconsistencia. Si los ángeles tuviesen una lengua, sería sin duda la suya la lengua del contratenor de Britten. Pero, si se cree en el Seudo-Dionisio, el Areopagita, para comunicar, las criaturas aladas se contentan con la "impulsión de dirección voluntaria".

Delicadeza, cortesía, buena distancia entre una realidad apocalíptica y la ilusión celebrada, mantenida, la música de Britten restaura el ángel necesario en pleno centro de una época que parece escaparse de un caldero de brujas. Se presenta como lo que no debería jamás cesar de ser: una consolación, la consolación.

Michel Onfray, "El principio de delicadeza", capítulo 5 del *Journal hédoniste, Le désir d'être un volcan*, éditions Grasset & Fasquelle, 1996



#### benjamin britten michel onfray

El aporte esencial de Britten se halla en sus óperas y su obra vocal. Sin embargo su producción de música de cámara es bastante importante y lleva la marca inimitable de una de las más fuertes personalidades de la música británica. Britten manifestó constante interés por este tipo de obras, como lo demuestra el conjunto importante de páginas que produjo constantemente a lo largo de toda su carrera. Sin duda, este interés fue despertado y avivado por su maestro Frank Bridge (1879-1941), altista renombrado y uno de los iniciadores más ilustres de la renovación de la música británica de principios del siglo XX. Sus cuatro cuartetos para cuerdas constituyen un monumento imprescindible del repertorio, muy rico por lo demás, de la música de cámara del otro lado del Canal de La Mancha. Esta antología propone un muestrario representativo de la producción de Britten en este campo: una página de juventud (*Phantasy Quartet*), dos páginas de su primera madurez

(*Temporal Variations, Two Insect Pieces*), una pieza que coincide con el apogeo de su carrera creadora (*Six metamorphoses after Ovid*) y finalmente una obra tardía (*Suite N°1 para violoncelo solo*).

#### *Phantasy Quartet para oboe, violín alto y violoncelo (1933)*

La instauración en 1905 del célebre premio Cobbett estimuló notablemente la producción de música de cámara. Walter Wilson Cobbett (1847-1937) fue un hombre de negocios que unía a sus talentos financieros una excelente competencia de músico de cámara aficionado. Mecenaz ilustrado, organizó un concurso anual para recompensar a los compositores ingleses que contribuyeran a su campo predilecto. Impuso a los concursantes una forma lejanamente inspirada de los maestros de la época isabelina, la "Phantasy". En realidad, este esquema impuesto renovaba las antiguas formas cultivadas por Orlando Gibbon o John Ward por medio del aporte de las estructuras cíclicas de las sonatas de Liszt o de Franck, entonces en voga en Francia, con una preocupación por la concisión que respondía a la tradición heredada de los maestros de los siglos XVI y XVII.

Frank Bridge ganó el premio Cobbett con su *Phantasy Piano Quartet* en 1910. Su pupilo seguiría brillantemente sus trazas: el *Phantasy Oboe Quartet* se impuso y recibió los honores de la radio el 6 de Agosto 1933 contribuyendo así a afirmar la reputación de un debutante poseedor de una rara maestría. La obra respondía exactamente a las indicaciones fijadas por Cobbett. Afirmaba también las trazas distintivas de la fuerte personalidad de su autor. El misterio y la atmósfera crepuscular del *Andante alla marcia* inicial reposaba ya sobre las oposiciones de bitalidad. Los melismas del oboe se anticipaban a los procedimientos vocales de los que haría gala el músico más adelante. La fragmentación del discurso en figuras entrecortadas, el sabor dulce-amargo, el silencio y el misterio nocturno en los que se funden poco a poco las medidas conclusivas hacen que se encuentre ya en germen todo Britten

en esta página sorprendente por su madurez escrita para el célebre oboísta León Goossens (hermano del compositor Eugen Goossens).

#### *Two Insect Pieces para oboe y piano (1935)*

La fascinación por el universo nocturno perceptible a través del *Phantasy Quartet*, encontrará más tarde en el *Nocturno*, y en las óperas (*Violación de Lucrecia*, *Sueño de una noche de verano*), su más alta perfección. La noche britteniana está poblada de ruidos y rumores, misteriosas criaturas se agitan en las tinieblas. El grito de los pájaros nocturnos, el canto de los grillos perturban el húmedo torpor de la noche en el primer acto de *Rape of Lucretia*. Murmullos similares atraviesan la *Night Piece* para piano de 1963. Como Bartók y sus músicas nocturnas, Britten virtuosamente transpone en figuras sonoras de sorprendente perfección los rumores y los movimientos que alteran la calma de la noche. Una muestra de sus cualidades de entomólogo nos las dan sus dos *Insect Pieces*. Aquí, el gesto y la actitud misma se encuentran transformados en símbolos sonoros de increíble realismo. Quizás las notables *Fireflies (Luciernagas)* para piano de Bridge le sirvieran de ejemplo (N° 4 *Four Characteristic Pieces* para piano). Holbrooke ya había dado un concierto para violín intitulado *Grasshopper (El saltamontes)*. Es justamente de un saltamontes que trata la primera de las dos *Insect Pieces* compuestas para la oboísta Sylvia Spenser. Saltos de insecto, contoneos y esguinces bruscos: queda uno confundido por el realismo del cuadro. *The Wasp (La avispa)* sería un lejano avatar del "Vuelo del moscardón" de Rimski-Korsakov. El oboe traduce en asaltos de temible virtuosidad el vuelo caprichoso del insecto con sus ataques en picada y sus restablecimientos imprevisibles mientras un zumbido furioso reina en trémolos en el teclado. Estas dos piezas adoptan un simple corte ternario. Fueron creadas en Londres en 1935 por la artista a quien están dedicadas.

#### *Temporal Variations para oboe y piano (1936)*

Las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* (1937) para orquesta de cuerdas le valieron a Britten su primer éxito internacional. *Passacaglia* de Peter Grimes, *Variaciones sobre un tema de Purcell (The Young Persons Guide to the Orchestra)* o *Suite* para violoncelo solo darán muestra luego del interés prolongado del autor por una forma que él renueva mediante la concisión y la densidad del tratamiento. Las *Temporal Variations* proporcionan una precoz ilustración. Con Britten, la variación llega a menudo a un grado obsesivo materializado por la recurrencia sistemática de un fragmento del tema inicial. Aquí, dos notas (do sostenido, re) asumen este papel de leitmotiv por su repetición lancinante en las ocho variaciones que siguen la exposición de la corta frase que sirve de tema. Al igual que Frank Bridge, Britten sentía entonces intensamente el clima de angustia creado por las tensiones internacionales. Es posible que el título enigmático se refiera a este contexto lo que explicaría el sentimiento ora indignado, ora agobiado o trágico de estas variaciones, premonitorias de la *Sinfonía de réquiem*. La alegría ficticia de *March, Walk y Polka* contienen algo del humor mordaz de Prokofiev que contrasta con el redoble fúnebre del final de *Resolution*. El título de cada pieza habla por sí mismo. Estas páginas epigramáticas y corrosivas se ajustan a la estética provocadora del período entre las dos guerras: provocación nacida de la angustia ante las amenazas que pesan sobre el mundo. No es quizás por azar que la primera variación lleva el mismo título, *Oration (Oración)* que el sombrío *Poema para violoncelo* y orquesta compuesto unos años antes bajo la pluma pesimista y desengañada de Frank Bridge.

#### *Six metamorphoses after Ovid, op. 49 (1951)*

Las dos obras que completan esta antología pertenecen a uno de los géneros más difíciles tanto para el oyente como para el compositor (y el intérprete), el de la monodía o melodía en

estado puro, sin acompañamiento. Aquí, el compositor trabaja corriendo todos los riesgos ya que debe captar la atención del oyente sin los artificios que ofrecen la polifonía y los acordes. Muchas monodías escritas por compositores del siglo XX para instrumentos a estrangul hacen renacer las figuras de la mitología o de la poesía de la Antigüedad. La flauta, el oboe o el corno inglés tratados como epigramas monódicos ofrecen en esta perspectiva los recursos de una nueva economía de medios que contrasta con la opulencia de los frescos orquestales paganos de la época simbolista, tales como *Dafnis y Chloe* de Ravel o *Springfire* de Bax. Estos instrumentos proponían una versión moderna, estilizada, del caramillo o de la siringa tan preciados en tiempos pasados. Britten lo comprendió perfectamente al proponer en *Six metamorphoses after Ovid*, sus seis "viñetas antiguas" maliciosamente desempolvadas de las fórmulas romántico-impresionistas algo enfáticas de sus antecesores. De las 246 fábulas del poeta latino, el músico escogió seis, seis figuras de la mitología que le sirven de pretexto para esbozar en rasgos irónicos e incisivos siluetas que confunden por su precisión expresiva y la adecuación de los gestos musicales al carácter de los personajes. Estas miniaturas, no exentas de burla, ilustran una vez más la capacidad del músico para resumir en unos cuantos dibujos sonoros lo esencial de un carácter o una situación. El oboe tanto como la flauta son los intérpretes privilegiados de las efusiones sensuales del dios Pan cuyo canto sinuoso recoge la emoción que despierta en él la ninfa Siringa, pronto transformada en la caña de la que el dios hará la famosa flauta. Frases agitadas traducen luego el aturdimiento del temerario cochero Faetón cuando pierde el control del carro que remolcaba al astro del día lo que hace que un rayo de Júpiter lo precipite en las aguas del Eridano. Niobe osó desafiar a Latona al comparar sus doce hijos con Apolo y Diana, hijos de la venerable diosa: los doce sucumbieron pronto bajo los designios de la divina progenitura de esta última y la desdichada rogó a Zeus que la convirtiera en roca. El oboe llora, se lamenta y su lamento se petrifica poco a poco, reducién-

dose a una sola nota en el registro elevado. Los antojadizos retozos del solista son luego capaces de circunscribir las extravagancias del cortejo de Baco con sorprendente concisión, tan evocadora como la rutilancia de la orquesta gigantesca y desencadenada de Bax en *Springfire*.

Sabemos que Narciso fue metamorfoseado en la flor que lleva aún su nombre por haberse prendado de su propio reflejo y por haber rechazado el amor de la ninfa Eco que se consumió de pena y cuya voz, desde entonces, responde siempre a los que la llaman. Britten juega sobre los dos registros a la vez: eco o reflejo, el canto alterna los matices *forte* y *piano*, y combina la voz de la amante desdeñada a la evocación turbia y deformada del adolescente fascinado por su propia imagen. Una ambigüedad similar marca la última pieza, *Aretusa*, en la que una ninfa se vuelve fuente para sustraerse al amor del río Alfeo. Más allá de la ironía del propósito, Britten juega de manera notablemente penetrante con los datos psicológicos de cada cuadro. Esto le confiere una intensa calidad humana a este ciclo de menos de quince minutos al cabo de los cuales el oyente no sabe ya muy bien si debe reír o llorar, ambivalencia frecuente de la personalidad atormentada y profundamente inquieta del músico. Estas *Six metamorphoses* fueron escritas para Joy Boughton y creadas en Thorpeness Meare, al mismo tiempo (1951) que la adaptación de *Dido* y *Eneas* de Purcell. Las dos obras fueron tocadas en el Festival de Aldeburgh de ese año.

#### *Suite N° 1 para violoncelo solo, op. 72 (1964)*

Más que de cualquier otra cosa, la actividad creadora de Britten recibió la benéfica influencia del encuentro con ciertos intérpretes que se hubiera dicho que estaban predestinados para su música. En esta configuración excepcional (pensamos aquí en los precedentes de Mozart y el clarinetista Anton Stadler, de Meyerbeer y Pauline Viardot, creadora de Fides en *El Profeta*), una interacción sutil se instala entre el autor y el intérprete. Ésta se ejerce tanto en la técnica que se adapta a

las particularidades y las exigencias propias del ejecutante como en la emulación del pensamiento de dos hermanos en las artes, ligados por los lazos misteriosos de las afinidades electivas. Las relaciones ideales que Britten mantuvo con el tenor Peter Pears ocupa aquí el primer lugar. Las que estableció con Rostropovitch se sitúan en un plano casi equivalente. Las tres *Suites para violoncelo solo* (1964, 1967 y 1971) son muestra de una simbiosis sorprendente entre los dos artistas. Por cierto, coinciden en su visión sin ilusiones de la trágica condición humana, fruto de experiencias personales bastante distintas pero igualmente estigmatizantes. Son prueba de ello los sombríos matices y el laberinto atormentado de la primera de estas suites -también la más complejagrabada aquí.

La sombra de Bach planea sobre estas páginas. Como el Cantor de Leipzig, Britten y Rostropovitch programaron seis *Suites*. La enfermedad que ensombreció los últimos años del compositor explica el aplazamiento de las tres últimas que lamentablemente resultó definitivo al desaparecer éste prematuramente en 1976.

Es claro que la escritura para violoncelo solo no deja de establecer un parentesco con la simple monodia, a pesar del uso ocasional de la polifonía autorizada por las cuatro cuerdas del instrumento que recalca la austeridad intrínseca de un género que solamente los muy grandes abordaron.

La *Suite N° 1* combina el espíritu de Bach con el de la gran variación. Se compone de seis secciones agrupadas por pares, cada una de ellas está precedida por un *Canto* que sirve de motivo conductor. En este caso es un tema ascendente de cinco notas (mi, fa sostenido, sol, la si), marcado *sostenuto*, interrogación lancinante y patética ante las tribulaciones del destino humano. Este personaje escondido tras disfraces a veces inimaginables determinará en sus avatares sucesivos el curso de cada uno de los seis movimientos. Se trata en realidad de seis variaciones, de seis "metamorfosis", pero el propósito, pesado y cargado de amenazas, contrasta con las máscaras socarronas tomadas de Ovidio. A la exposición del

*Canto primo* sigue una *Fuga* rica en contrastes, tumultuosa humorada que conduce a un *Lamento* que se eleva gradualmente hacia la esperanza para recaer en el abismo insondable de una sombría desesperanza. El *Canto secondo* se difumina ante una *serenata* grotesca, en pizzicati, que se encadenan con una *Marcia* tras la cual se perfilan inquietantes siluetas que parecerían salidas de cuarteles malherianos (alusión deliberada a la fidelidad con otro hermano espiritual del compositor inglés). El *Canto terzo* propone una versión aún más sombría del leitmotiv. Esta orientación queda confirmada por los vértigos de pesadilla del *Bordone*, contruidos en torno a una nota pivote (re), eje casi obsesivo que proyecta tenebrosos apéndices en el registro grave al cabo de agresivos ataques en pizzicati. El final (*Moto perpetuo*), se encierra en un ansioso girar sobre sí mismo hasta la caída abrupta de la conclusión, tal como una luciérnaga cae muerta al quemarse sus alas. Así expía su impudente insistencia en interpelar las lámparas incandescentes del destino. Esta verdadera *Insect Piece N° 3* hace que el oyente tenga que encontrar en sí mismo las respuestas a las preguntas planteadas por las resonancias metafísicas de la obra. A pesar de un éxito social ampliamente merecido, Britten era un solitario, un "lobo estepario" poco inclinado al compromiso con el optimismo beato destilado por la prensa al gran público, consciente más que nadie de que éste era permanentemente desmentido por la triste realidad de los seres y las cosas.

Compuesta a fines de 1964, esta obra fue creada por Rostropovitch el 27 de Junio de 1965 en el Festival de Aldeburgh.

*Michel Fleury, Abril 2001*

## CONTRASTES

El conjunto Contrastes nació bajo el impulso de tres jóvenes intérpretes laureados en concursos internacionales que habían acumulado una rica experiencia musical como solistas. El repertorio de estos músicos diplomados en los Conservatorios Nacionales Superiores de Lyon y de París va de los períodos clásico y romántico hasta las composiciones más recientes. Contrastes de timbres -según las obras, el conjunto se declina a partir de o en torno al trío compuesto por oboe, violoncelo y piano-, contrastes de estilos y de sensibilidades, correspondencias inesperadas, ánimo de descubrimiento, todo ello gobierna la elección de los programas. Su primer disco dedicado a la obra de Robert Schumann para oboe, violoncelo y piano apareció bajo el sello Ambroisie y fue recibido muy elogiosamente por la crítica francesa e internacional. El conjunto se presenta en Francia y en el extranjero (Bélgica, Suiza y América Latina) y se le escucha en las ondas de France Musiques, Radio 3 y en las cadenas Mezzo y Arte.



### Eric Speller, oboe

Luego de estudios de oboe en la clase de Claude Maisonneuve en el Conservatorio Nacional Regional de Rueil-Malmaison, continúa su formación con Jean-Christophe Gayot y Guy Laroche en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon y obtiene el primer premio por unanimidad. Es admitido entonces al conservatorio Superior de Ginebra en la clase de Maurice Bourgue y obtiene en 1995 el premio de perfeccionamiento. Se incorpora ese mismo año a la Orquesta Filarmónica de Monte-Carlo y ocupa la plaza de co-solista durante dos años antes de pasar en 1997 a la Orquesta Real Filarmónica de Flandes en el puesto de oboe solo. Eric Speller es laureado de la Fundación Natexis. Se presenta como solista con las orquestas de Monte-Carlo, de Amberes, de Padua, así como con otras formaciones en Europa y el Japón bajo la dirección, en particular, de Marek Janowski, Philippe Herreweghe, Yutaka Sado, Michel Schoenwandt, Fabio Biondi, Lothar Zagrosek. Ha grabado para France Musiques, Radio 3 Bélgica, Arte y Mezzo. Es constantemente invitado a dar master classes en Francia y Bélgica, dentro del marco de las academias internacionales de Flaine, Evian y Libramont. Fue laureado en el Concurso internacional de oboe de Praga en 1996. Gana al año siguiente el tercer premio en el Concurso internacional de Tokio. Ha grabado Los Cantos de Auvernia de Canteloube con la Orquesta de Cámara de Auvernia. También ha publicado en Ambroisie un disco, muy bien acogido por la crítica (Le Monde de la Musique, Diapason), dedicado a la música de cámara de Schumann para oboe, violoncelo y piano.



### Ophélie Gaillard, violoncelo

La violoncelista Ophélie Gaillard practica con la misma pasión la música barroca, clásica, romántica y contemporánea. Laureada en varios concursos internacionales, como solista y como miembro de conjuntos de música de cámara, se distinguió muy rápidamente como música de múltiples facetas. Su repertorio de solista va de las suites de Bach a obras de Britten, Dutilleux, Crumb y compositores de la joven generación. Sus grabaciones para el sello Ambroisie de la obra para violoncelo y



piano de Schumann y de las suites 1, 2 y 6 de Bach han sido muy calurosamente acogidas por la crítica. Durante su formación en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, Ophélie Gaillard obtuvo tres primeros premios: en música de cámara en la clase Maurice Bourgue, en violoncelo en la clase de Philippe Muller que luego la admitió en el ciclo de perfeccionamiento y de violoncelo barroco en la clase de Christophe Coin. Obtuvo el certificado de aptitud de violoncelo y la licencia de musicología de la Sorbona. En 1998 ganó el tercer premio en el Concurso Internacional de violoncelo de Leipzig. Es invitada a los festivales de Manchester y de Ravinia (Estados Unidos). Se presenta también como solista con los conjuntos Jean-Walter Audoli, Les Solistes de Paris, Harmonia Nova y la Orquesta de Conciertos Lamoureux. Es una de las revelaciones clásicas de la Adami 1999. Quien dice repertorios diferentes dice compañeros diferentes. Ophélie Gaillard practica la música barroca en música de cámara al lado de Christophe Rousset y con el grupo Amarillis del que es miembro fundadora y con quien ha ganado tres primeros premios internacionales y realizado cuatro discos: Furioso ma non troppo, Amour et mascarade, Jeux de dames à la cour y Aria. Graba para France Musiques, la BBC, Radio 3, Mezzo y Arte. Da recitales y conciertos de música de cámara en Europa (Museo del Ejército, Teatro Grévin, Teatro del Palais Royal, Flâneries musicales de Reims, Concertgebouw de Amsterdam, Mozartsaal de Viena, Teatro de Sevilla, St. James Church de Londres, festivales de Montreux, Sablé-sur-Sarthe, Evian), en Marruecos, en Estados Unidos (Alice Tully Hall, N.Y., Ravinia festival), en Japón y América Latina.

### Olivier Peyrebrune, piano

Olivier Peyrebrune inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de la Región de Burdeos donde asiste a las clases de piano, de violín y de formación musical y escritura. Ingresó en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París a la clase de Dominique Merlet donde obtiene el primer premio de piano por unanimidad con las felicitaciones del jurado, así como los dos primeros premios de música de cámara en las clases de Christian Ivaldi y Alain Planès (trío con piano) y Bruno Pasquier (sonata con violoncelo).



Entra luego al ciclo de perfeccionamiento en la clase de Jacques Rouvier y se distingue en varios concursos. Obtiene, muy en especial, el segundo premio en el Concurso europeo Claude Kahn y resulta semifinalista en los concursos Basoni y Tchaikovski. Paralelamente sigue estudios de musicología y obtiene en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París el certificado de aptitud de profesor de piano en la clase de pedagogía de Marie-Françoise Bucquet. Se presenta en Francia y en el extranjero como solista y bajo la dirección de varios jefes: I. Kataiev, J.J. Kantarow, J. Shróder, entre otros, y participa en numerosos festivales: Les Arcs, Piano en Saintonge, Festival del joven solista en Antibes, Festival de Radio France Montpellier, Flâneries musicales de Reims. Dedicó un lugar muy especial a la música de cámara y sobre todo a la formación de sonata con violoncelo que practica con la violoncelista Ophélie Gaillard. Toca también con el oboísta Eric Speller.



### Stéphanie-Marie Degand, violín

Luego de haber obtenido tres primeros premios de música de cámara y el primer premio de violín en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París en la clase de Jacques Ghestem, Stéphanie-Marie Degand continúa sus estudios en el Conservatorio Nacional Superior de Música siguiendo el ciclo de perfeccionamiento de violín y el ciclo de formación superior de música antigua con Patrick Bismuth. Se perfecciona con Philippe Hirshhorn, Schlomo Mintz y Hermann Krebbers. Es laureada en el concurso de "Violín de la Adami" en 1995, es invitada como solista al Midem en 1996, y en 1998 es declarada la "Revelación clásica del año". Obtiene el segundo gran premio en el concurso internacional Ferras-Barbizet, y resulta finalista en el concurso internacional ARD de Munich. Es también laureada de la Fundación Natexis. Stéphanie-Marie desempeña una carrera doble, en violín barroco y en violín moderno. Toca en conjuntos barrocos europeos, en particular, Les Talens Lyriques, Le Concert d'Astrée, y en música de cámara al lado de Christophe Rousset y Christophe Coin. Da, además, recitales y conciertos con artistas tales como François-Frédéric Guy, Nicholas Angelich, Henri Demarquette, Gérard Caussé. Se presenta en Francia sobre todo en la Cité de la Musique y en el Teatro de

Châtelet, en los Festivales de Deauville, Radio France, Reims, Prades, Saint Riquier, así como en el extranjero Concertgebouw (Amsterdam) Alice Tully Hall (Nueva York) Queen Elizabeth Hall (Londres).

### Agathe Blondel, alto

Luego de obtener el primer premio de alto y de seguir el ciclo de perfeccionamiento del Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon, Agathe Blondel ingresó en 1966 al Conservatorio Nacional Superior de Música de París a la clase de Bruno Pasquier, luego al ciclo de perfeccionamiento de música de cámara. Prosiguió sus estudios en el ciclo de virtuosidad con Tabea Zimmermann en la Musikhochschule de Frankfurt. Segundo Premio y Premio de la mejor interpretación de obras contemporáneas en el Concurso Internacional de alto Lionel Tertis (Reino Unido), laureada en los Concursos Internacionales de alto: Maurice Vieux (París) en 2000, Premio Valentino Bucchi (Roma) en 1997, Primer Premio del Concurso Internacional de alto Jean Françaix en 1998, Agathe Blondel es también laureada de la Fundación Natexis. La joven altista se presenta en diversas formaciones prestigiosas en Francia y el extranjero, en especial con el Ensemble Intercontemporain, la Orquesta de la ópera de París. Es invitada a diferentes festivales franceses y extranjeros en calidad de solista y de miembro de conjuntos de música de cámara (Hugo Wolf Akademie de Stuttgart, Musicales de Lyon, Rencontres musicales de Haute Provence, Chipre, Bulgaria.), toca además en el Museo de Orsay y en la Cité de la Musique de París.



**ACCOMPAGNER DE JEUNES VIRTUOSES**

La FONDATION D'ENTREPRISE NATEXIS BANQUES POPULAIRES a été créée en 1992 pour apporter son aide à de jeunes musiciens et à de jeunes handicapés.

Elle s'est donné pour mission d'accompagner sur plusieurs années la mise en œuvre de leurs projets de vie.

Elle manifeste la volonté de NATEXIS BANQUES POPULAIRES d'agir dans les domaines culturel et social.

La FONDATION apporte aux jeunes instrumentistes, compositeurs ou chefs d'orchestre au talent déjà reconnu, les moyens de rayonner en donnant davantage de concerts, en organisant des tournées à l'étranger, en enregistrant leurs premiers disques.

Elle est heureuse d'apporter son concours à la publication de cet enregistrement où brille l'un de ses lauréats, Eric Speller.

**ACCOMPANYING YOUNG VIRTUOSOS**

The NATEXIS BANQUES POPULAIRES CORPORATION FOUNDATION was created in 1992 to provide support over a period of years to young musicians and disabled youth, assisting them in carrying their life projects.

This commitment in the cultural and social areas illustrates the special vocation of the NATEXIS BANQUES POPULAIRES Group in its particular field of endeavour.

The FOUNDATION helps to further the activities of talented young instrumentalists, composers and conductors by enabling them to give more concerts, undertake foreign tours and make their first recordings.

It is pleased to provide its support in the release of this recording by one of its laureates, Eric Speller.



*ambrosie*



AMB 9902



AMB 9904



AMB 9901



AMB 9903



AMB 9905



AMB 9907



AMB 9908

# ambrosie

Ambrosie, un nuevo sello de discos que encarna en la voluptuosidad de los sonidos el deseo de la eternidad, esa parte de ambrosía que todos llevamos dentro.

No se trata aquí de perderse en el oscuro laberinto de las modas, las divergencias y los a priori, sino de revisar cada obra, cada decena, cada siglo como un universo entero de colores y sensaciones, para recuperar la densidad de cada instante con el trabajo físico de las emociones.

Este nuevo y vivificante impulso busca la confrontación directa con el público, en un momento en el que el fin de un determinado monopolio de la difusión y la aparición de nuevos medios de comunicación transforman la industria discográfica.

El sello Ambrosie constituye una nueva forma de artesanado: sustituye al músico en el centro de las preocupaciones y le permite expresar la música con el lirismo de una libertad de nuevo encontrada. "¡Los perfumes, los colores y los sonidos se responden!"

Lo que un Baudelaire, un pintor del Quattrocento, un compositor romántico y finalmente cada hombre tienen en común, es precisamente ese frágil poder de recrear el universo jugando con los sentidos.

Ambrosie ist ein neues Tonträgerlabel zur Verkörperung dieses Ewigkeitsstrebens, dieses Überbleibels an Himmlischem, das jeder in sich trägt, in der Sinnesfreude der Töne.

Es geht hier nicht darum, sich in ein dunkles Labyrinth der Moden, Lager und Vorurteile zu verirren, sondern jedes Werk, jedes Jahrzehnt, jedes Jahrhundert wie ein eigenes ganzes Universum an Farben und Empfindungen neu zu besichtigen, um über die körperliche Arbeit der Emotionen die Dichte jedes Moments wieder aufleben zu lassen.

Dieser neue und neubelebende Elan sucht die direkte Gegenüberstellung mit dem Publikum in einem Moment, in dem das Ende eines gewissen Monopols des Vertriebs und das Entstehen neuer Medien die Tonträgerindustrie erschüttern.

Das Label Ambrosie begründet eine neue Form des „Handwerks“: es versetzt den Musiker wieder in den Mittelpunkt und ermöglicht ihm den musikalischen Ausdruck mit der Begeisterung einer neu gefundenen Freiheit. „Die Düfte, die Farben und die Töne antworten sich gegenseitig“!

Das, was ein Baudelaire, ein Maler des Quattrocentos, ein Komponist der Romantik und schließlich jeder Mensch gemeinsam haben, ist doch diese zerbrechliche Fähigkeit zur Neuschöpfung des Universums durch das Spiel der Sinne.

# ambrosie



NICOLAS BARTHOLOMÉE -AMBROISIE  
23, rue du Surmelin  
75020 Paris

Amis d'Ambroisie, écrivez-nous.

Votre avis nous intéresse...

Merci de nous renvoyer ce coupon (voir au dos)

Nom : \_\_\_\_\_ Prénom : \_\_\_\_\_

Adresse : n° \_\_\_\_\_ Rue : \_\_\_\_\_

Code postal : \_\_\_\_\_ Ville : \_\_\_\_\_

Quel(s) titre(s) du catalogue avez-vous acheté?

Conformément à la loi n°78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés, les réponses sont facultatives, destinées à nos fichiers internes et peuvent faire l'objet d'un accès et d'une rectification auprès du service marketing chargé de mettre en oeuvre ce traitement automatisé.

Merci de nous faire part de vos suggestions

---

---

---

---

---

---

## ambroisie

Ambroisie, un nouveau label de disques pour incarner dans la volupté des sons ce désir d'éternité, ce reste d'ambroisie que chacun porte en lui. Il ne s'agit pas ici de se perdre dans le sombre labyrinthe des modes, des clivages et des à priori, mais de revisiter chaque œuvre, chaque décennie, chaque siècle comme un univers à part entière de couleurs et de sensations, pour restituer la densité de chaque instant par le travail physique des émotions. Cet élan nouveau et revivifiant se veut en confrontation directe avec le public, au moment où la fin d'un certain monopole de la diffusion et l'apparition de nouveaux médias bouleversent l'industrie du disque.

Le label Ambroisie constitue une nouvelle forme d'artisanat: il replace le musicien au centre des préoccupations et lui permet d'exprimer la musique avec le lyrisme d'une liberté retrouvée. " les parfums, les couleurs et les sons se répondent " ! Ce qu'un Baudelaire, un peintre du Quattrocento, un compositeur romantique et finalement chaque homme ont en commun, c'est bien ce pouvoir fragile de recréer l'univers par le jeu des sens.

Ambroisie is a new record label which aims to use the sensual pleasure of sound to bring alive the desire for eternity, the traces of ambrosia, that we all carry inside us.

It is a move away from the entrapment of whim, division, and prejudice, towards a fresh view of each work, each decade, each century, as a separate universe of colours and sensations, a recreation of the density of each moment through a surge of emotion.

This new and revitalising move is intended as a direct confrontation with the public, at a time when the end of a monopoly on distribution and the appearance of new media are rocking the record industry.

The Ambroisie label is a new form of craftsmanship: it puts the musician back at the centre of attention and allows him or her to express the music with the lyricism of regained freedom.

"the perfumes, colours and sounds call out to each other!".

What Baudelaire, the Renaissance painters and romantic composers had in common, and in fact what we all share, is the fragile power to recreate the universe through the workings of the senses.