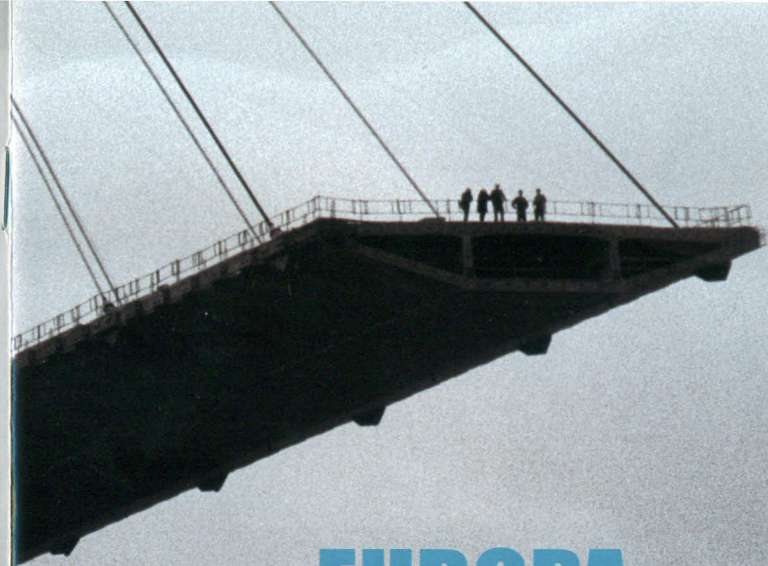




EUROPA

DAVID GRIMAL \ GEORGES PLUDERMACHER



David Grimal

Europa

Leoš Janáček, Karol Szymanowski

Georges Enesco, Béla Bartók

David Grimal VIOLIN

Georges Pludermacher PIANO

Europa

Leoš Janáček 1854-1928

Sonata for violin and piano | Sonate pour violon et piano JW VII/7 1914-1922

- 1 Con moto 4'51
- 2 Ballada 5'16
- 3 Allegretto 2'19
- 4 Adagio 4'54

Karol Szymanowski 1882-1937

Myths for violin and piano | Mythes opus 30 1915

- 5 Arethusa's Fountain | La Fontaine d'Aréthuse 5'18
- 6 Narcissus | Narcisse 7'29
- 7 Dryads and Pan | Dryades et Pan 7'58

Georges Enesco 1881-1955

Violin Sonata no.3 in A major, op.25, 'In the popular Romanian style' |

Sonate pour violon et piano en la majeur n° 3 opus 25,

« Dans le caractère populaire roumain » 1926

- 8 Moderato malinconino 8'07
- 9 Andante sostenuto e misterioso 8'30
- 10 Allegro con brio, ma non troppo mosso 7'41

Béla Bartók 1881-1945

First Rhapsody for violin and piano | Première Rhapsodie pour violon et piano

Sz.86 1928

- 11 Prima Parte: Lassù 4'41
- 12 Seconda Parte: Friss 5'39

L'Europe centrale, une terre au cœur de toutes les influences

« Pour nous, la musique populaire a plus de signification que pour les peuples qui ont développé depuis des siècles leur style musical particulier. Leur musique populaire a été assimilée par la musique savante et un musicien allemand trouvera chez Bach et Beethoven ce que nous devons chercher dans nos villages: la continuité d'une tradition musicale nationale¹. »

Zoltán Kodály

Au début du XX^e siècle, Arnold Schoenberg fondait la nouvelle école de Vienne, qui allait bouleverser le destin d'une partie de la musique occidentale du siècle dernier. Au même moment, à la périphérie des empires, la musique devenait un moyen de revendication politique, bien loin des spéculations formelles et esthétiques qui agitaient les milieux intellectuels viennois. Schoenberg s'est défini en s'adressant à l'histoire de la musique. Bartók, Enesco ou Janáček, explorateurs des racines de leurs peuples respectifs, ont affirmé leur identité musicale à travers l'histoire de leur pays. La Pologne, la Moravie, la Hongrie et la Roumanie, à l'époque des œuvres rassemblées dans ce disque, étaient sous domination des empires – centraux, russe et ottoman – ou à l'aube de leur indépendance. Le sentiment national s'est développé en réaction à cette histoire tumultueuse au cours de laquelle ces territoires ont été envahis et dominés par leurs puissants voisins. Les langues régionales et les chants folkloriques mêlant musique et poésie ont été le ferment qui a permis à ce sentiment national d'éclore et de s'affirmer. Cette symbiose entre langages parlés et

¹ Cité par Bartók dans un article paru en 1920.

langage musical constitue le fondement même de la musique savante d'Europe centrale. Nous allons tenter de remettre en situation les destins croisés de ces compositeurs afin de mieux comprendre les arcanes de leurs langages entre musique savante imprégnée des influences des grandes écoles européennes et musiques de tradition orale.

Quinze ans avant Bartók et Kodály, Janáček collecte dans son village de Hukvaldy et ses environs des milliers de chants populaires moraves. Bartók eut cette démarche méthodique de « récolte » de musique traditionnelle en compagnie de Kodály. Quant à Enesco, l'intitulé même de sa sonate « Dans le caractère populaire roumain » parle de lui-même. Son retour aux sources est en quelque sorte cette démarche inverse de l'exotisme musical recherché dans certaines de leurs œuvres par des compositeurs comme Debussy, Bizet ou Ravel, qui s'en vont puiser ailleurs des sources d'inspiration à la manière de Szymanowski dans les *Mythes*. Cependant Enesco et Szymanowski eurent des approches plus contrastées, ainsi qu'en témoigne le corpus de leurs œuvres, qui embrassent des esthétiques très variées.

Janáček a un univers personnel, qui ne l'apparente à aucune école en particulier. On ne peut pas en dire autant de Bartók, Szymanowski ou Enesco : les uns et les autres ont été ouverts à de multiples influences, que ce soient celles du romantisme austro-allemand – Chopin, Hindemith ou Stravinsky chez Szymanowski, Bach et Beethoven chez Bartók – ou bien encore l'héritage de Brahms, Richard Strauss et des couleurs de la musique française (Fauré, Debussy...), que l'on retrouve dans le monde sonore et le lyrisme d'Enesco. Située aux confins de l'orient et de l'occident, l'Europe centrale a été au cœur de toutes les influences. C'est à la fois perméabilité aux diverses esthétiques de la musique savante occidentale et un enracinement dans les musiques populaires qui font la richesse et l'originalité de ces compositeurs. Un terroir exceptionnel où, à la manière de viticulteurs, ils auront su créer des assemblages nouveaux en accord parfait avec la terre.

Leoš Janáček, une trajectoire singulière

« Janáček est né en 1854. Tout le paradoxe est là. Ce grand personnage de la musique moderne est l'aîné des derniers grands romantiques : il a quatre ans de plus que Puccini, six ans de plus que Mahler, dix ans de plus que Richard Strauss. Pendant longtemps, il a écrit des compositions qui, en raison de son allergie aux excès du romantisme, ne se distinguent que par leur traditionalisme accusé. [...] C'est seulement au tournant du siècle qu'il en arrive à son propre style. [...] Conservateur solitaire dans sa jeunesse, il est devenu novateur quand il est vieux. Mais il est toujours seul. Car bien que solidaire des grands modernistes, il est différent d'eux. Il est parvenu à son style sans eux, son modernisme a un autre caractère, une autre genèse, d'autres racines². » Janáček est né à Hukvaldy, village proche des actuelles Pologne et Slovaquie. Fils de parents musiciens dans une famille de treize enfants dont neuf survivent, il passe les onze premières années de sa vie dans ce village perdu aux confins de l'empire austro-hongrois, dont l'imposant château fort rappelle l'importance stratégique qu'il eut naguère. Malgré les aléas de l'histoire d'un pays meurtri par les invasions successives, une tradition musicale orale morave s'est perpétuée au cours des siècles, qui est toujours vivace aujourd'hui. Janáček a collecté les chants populaires moraves pendant de nombreuses années au point d'avoir été longtemps considéré comme un compositeur folkloriste avant que l'on ne s'aperçoive de l'importance de son œuvre grâce à ses opéras. Il fut l'un des premiers à entreprendre cette démarche systématique d'ethnomusicologue à la suite de František Sušil³ et publia en 1892 *Bouquet de chants populaires moraves*⁴, qui regroupe 174 chants recueillis avec František Bartoš

² Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.

³ František Sušil (1804-1868) : prêtre vivant à Brno qui consacra une partie de sa vie à collecter des chants folkloriques moraves publiés dans différents recueils (le plus important contient 2 361 chants, 1860).

⁴ Parmi les articles, « L'aspect musical des chants nationaux moraves », prélude à deux volumes de 2 057 chants publiés en 1899 et 1901.

ainsi que des articles et réflexions. « Je m'émerveille de rencontrer des milliers et milliers de phénomènes de rythme, des mondes lumineux colorés et tactiles et mon ton rajeunit par l'éternelle jeunesse rythmique de la nature éternellement jeune⁵. » Janáček ne se contentait pas de relever la musique et les paroles des chants, il s'intéressait également aux intonations et à l'expression des visages de ses interlocuteurs : « Combien de variations mélodiques différentes peuvent-elles être trouvées pour le même mot ! J'entrevois dans ces mélodies parlées quelque chose de plus profond, quelque chose qui n'était ni évident ni dévoilé. Dans ces mélodies parlées, je ressentais la présence de mystères spirituels. Grâce à elles, je pouvais regarder plus profondément dans l'âme d'un homme⁶. » Cette citation illustre à merveille l'aspect prosodique des mélodies, et c'est ce chant parlé, dont l'interprète doit percevoir les inflexions, qui se retrouve dans la musique. Cet inlassable travail de collecteur permettait sans doute à son âme patriotique de lutter contre l'occupant autrichien en travaillant ainsi à la renaissance de l'identité de son pays.

La sonate pour violon et piano fut écrite entre 1914 et 1921. Il s'agit donc d'une œuvre tardive. Janáček a désormais son propre langage, développé à partir de ses recherches, pour s'en détacher dans une plus grande abstraction. Les développements formels ne se déroulent pas selon les plans de la musique postromantique allemande mais bien selon une cartographie qui lui est propre : une suite de blocs qui s'enchaînent de manière abrupte, comme des évocations successives, des états d'âme contrastés dans un lyrisme mélodique extraordinaire. Nous sommes plongés dans son univers. Il est impossible d'y résister tant l'expression en est le fil conducteur, asservissant la forme à ses pulsions.

⁵ Janáček cité par Ran Racek, « L'impressionisme de Janáček ».

⁶ Éric Denut, *Répétition, variation, développement : quelques remarques sur la forme dans l'œuvre de Janáček*.

« Une esthétique réaliste, avons-nous dit, qui repose sur une conception du son comme écho des manifestations les plus essentielles de la vie⁷ », comme le révèle une lettre envoyée à Max Brod en 1924 dans laquelle Janáček décrit un cours d'harmonie au conservatoire : « Quelqu'un affirmait devant moi que seul le son pur signifiait quelque chose en musique. Et bien moi, je dis que ce son pur ne signifie rien du tout, tant qu'il ne prend pas son origine dans la vie, dans le sang⁸. » Entre temps, la Tchécoslovaquie était née des décombres des empires centraux à la fin de la grande guerre. Dès l'introduction du premier mouvement, on perçoit d'emblée, alors que le violon se jette dans les trémolos féroces du piano, les échos de cette époque tourmentée. C'est une œuvre poignante où, hormis l'accalmie du deuxième mouvement, la noirceur et le déchirement prévalent. Finalement, le drame va se résoudre dans le choral joué par le violon à l'apogée du développement du final célébrant, selon les propres mots du compositeur, « l'armée russe entrant en Hongrie ». Enfin, l'œuvre s'éteint dans un dernier spasme, symbole de la fin d'un monde.

Georges Enesco, le chant du violon

La langue roumaine s'écoule en une musique plaintive et mélodique, où l'on perçoit l'influence tzigane venue des Indes et d'Orient, ainsi que le confirme Enesco lui-même : « Notre musique assez curieusement est influencée, non pas par les slaves voisins, mais par les chants populaires indiens et égyptiens, introduits par les représentants de ces ethnies lointaines, maintenant classifiées comme Tziganes⁹. » Enesco inscrit ses thèmes populaires roumains dans une grande forme que n'auraient pas reniée Brahms ou Frank. Ainsi, le compositeur, obéissant aux règles de la pensée

⁷ Jan Racek, biographie de Janáček.

⁸ Éric Denut, *ibid.*

⁹ Alain Chotil-Fani, « Enesco, style et témoignages ».

occidentale, développe les racines en une œuvre qui prend place dans la continuité historique de la musique savante. Enesco, tout en adoptant une forme dans la tradition des grandes sonates romantiques, à travers une notation rythmique d'une grande précision ainsi qu'à l'aide d'une profusion d'indications d'articulations et de nuances, s'évertue à transcrire aussi fidèlement que possible ces thèmes populaires. La transformation réside dans l'ordonnancement des éléments et leur développement. La complexité rythmique qui en résulte à la lecture doit-elle être l'objet d'une interprétation littérale au sein d'une pulsation régulière ? Ou bien doit-on imaginer des espaces de liberté improvisés malgré la précision de la notation ?

« La mélodie populaire n'existe réellement qu'au moment où on la chante ou joue, et ne vit que par la volonté de son interprète, et de la manière voulue par lui. Création et interprétation se confondent ici, [...] dans une mesure que la pratique musicale fondée sur l'écrit ou l'imprimé ignore totalement¹⁰... » Voilà une assertion qui entre en contradiction apparente avec l'incroyable précision de notation employée par Enesco dans cette sonate. De plus, il existe un témoignage sonore du compositeur lui-même avec Dinu Lipatti¹¹, où il prend de grandes libertés par rapport aux tempi qu'il a lui-même indiqués. Un autre témoignage, celui de Yehudi Menuhin, qui à l'époque de la composition travaillait à Paris avec Enesco, souligne l'importance du respect du texte pour le compositeur : « La sonate d'Enesco représente une expérience que je n'oublierai jamais. [...] Il n'y a pas d'œuvre au monde qui ne soit mieux annotée. C'est une sonate au sens classique du terme, solidement bâtie mais, l'élément, la chair en est tzigane. Pour peu qu'ils suivent les indications données, n'importe quel violoniste, pianiste peuvent la jouer comme s'ils étaient tziganes. Qui pourrait écouter un tzigane et noter

¹⁰ Constantin Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musicale*, Paris, 1932.

¹¹ *Diapason*, mai 1986, n° 316.

noir sur blanc ce qu'il joue. Personne, et pourtant Enesco l'a fait ! Il a réussi à analyser l'esprit tzigane comme un ordinateur, mais avec une imagination et une netteté incroyables¹². » Que penser de toutes ces contradictions ? Dans cette sonate, qui oscille entre musique orale et musique écrite, se pose de manière aiguë la question des limites de la transcription écrite. *A contrario*, les perspectives de développement formel et harmonique ouvertes par l'écriture dépassent les limites de l'improvisation. Nous avons donc choisi en conscience d'adopter une démarche hybride à travers une approche tout d'abord de lecture littérale, comme s'il s'agissait d'une œuvre de Stravinsky (selon Stravinsky, l'interprète ne devrait jouer que les notes, le rythme, les nuances et les articulations dans sa musique, tout ajout personnel ne pouvant qu'en appauvrir l'expression). La musique d'Enesco ne se résout pas seulement dans la magie de la forme ; elle requiert également un investissement affectif et une part de rêve. C'est donc à partir d'un carcan le plus serré possible, à la manière d'un danseur classique, que nous avons décidé de laisser s'exprimer cette rêverie.

Béla Bartók, à la croisée des chemins

« La renaissance de l'esprit hongrois après sa longue décadence date de 1772, l'année de la première apparition d'une école littéraire dite "française". Celle-ci prépara le terrain aux deux grandes générations qui créèrent la culture contemporaine hongroise¹³. » À l'instar de Janáček, Bartók était un fervent défenseur du courant national : « Il y a également un autre facteur, qui a eu une influence décisive sur mon développement : à cette époque naissait en Hongrie le bien connu courant national, qui

¹² Enregistrement du 11 mars 1943 à Bucarest, in *Historical Piano Collection*, Dante, HCP 091-92 (enregistrements radio roumaine).

¹³ Zoltán Kodály, *Bartók, sa vie, son œuvre* (1921), Corvina Budapest, Éditions Szabolcsi Bence, 1948.

a pénétré également dans le domaine de l'art. On disait qu'il fallait créer, en musique également, quelque chose de spécifiquement national. Ce courant m'a déterminé moi aussi à tourner mon attention vers l'étude de notre musique populaire, ou plutôt vers celle qui était alors considérée comme la musique populaire magyare¹⁴. »

Opposant le diffusionnisme à l'évolutionnisme de notre musique savante, Bartók fut lui-même un des fondateurs, avec son compatriote Kodály, de ce que l'on appelle désormais l'ethnomusicologie. De village en village, il collecta jusqu'à 3 400 mélodies roumaines, 3 000 slovaques et 2 700 hongroises (B. Schuchoff). Ce travail gigantesque ne fut possible que grâce au soutien d'organismes d'État qui soutenaient la naissance de l'idée nationale. On s'aperçoit que le bilan de ces recherches tendrait plus à une vision régionaliste que nationaliste, du moins au sens où l'entend l'Europe d'aujourd'hui.

La première rhapsodie de Bartók est une suite de danses. Par sa forme, elle s'apparente de manière moins contrariée que la sonate d'Enesco à la musique traditionnelle. On constate que le folklore hongrois de la première rhapsodie de Bartók n'a rien à voir avec celui de la troisième sonate d'Enesco : les accents toniques de la langue hongroise semblent constituer la base rythmique de la musique. Dans cette œuvre, Bartók se contente presque d'être un témoin ne cherchant pas à faire rentrer les éléments folkloriques dans une grande forme héritée du romantisme. La musique reste plus accessible, moins abstraite que dans ses deux sonates pour violon et piano. L'ambition de l'œuvre est moindre, néanmoins le traitement des matériaux est moins littéral que chez Enesco. Ainsi la partition ne regorge-t-elle pas d'indications de modes de jeu instrumental à la recherche d'une vérité interprétative.

¹⁴ Béla Bartók, *Musique de la vie, autobiographie, lettres et autres écrits*, édité par Philippe Autexier, Stock, 1981.

Le métier de compositeur de Bartók est si solide qu'il transforme immédiatement l'oralité en écriture grâce à une construction et une abstraction immédiates. Si Enesco sculpte le bois, Bartók taille dans la pierre. Il ne garde que l'essence rythmique et mélodique du folklore, utilisant à la manière d'un peintre ces éléments devenus presque abstraits pour un dessein plus grand. Enesco va chercher une sincérité, une vérité musicale des couleurs et du rubato d'une manière plus impressionniste. La rigueur sémantique et la puissance de la forme sont les piliers de l'expression chez Bartók. C'est peut-être la différence entre le compositeur interprète et l'interprète compositeur.

Karol Szymanowski, le voyageur

En 1914, la guerre met fin au long périple de Szymanowski qui l'avait amené en Sicile, à Rome, en Tunisie, Algérie puis à Paris et Londres. Auparavant, le compositeur avait séjourné à Vienne pendant deux ans. En 1915, il fit la rencontre à Kiev du violoniste Paul Kochanski, qui lui inspira l'écriture des *Mythes* opus 30 pour violon et piano. Ce triptyque inspiré par la mythologie grecque est avant tout une musique descriptive : le langage est au service d'une évocation presque littéraire ou picturale. On pourrait presque parler de correspondances baudelairiennes tant ce sont les sens qui semblent guider l'inspiration du compositeur.

La Fontaine d'Aréthuse - Nymphé de la mythologie grecque qui donna son nom à une fontaine d'Élide et à une autre fontaine dans l'île d'Ortygie, près de Syracuse. D'après *Les Métamorphoses* d'Ovide, le dieu fleuve Alphée aperçut Aréthuse, qui faisait partie de la suite d'Artémis, alors qu'elle se baignait dans ses eaux ; il s'éprit d'elle et la poursuivit après avoir pris la forme d'un chasseur. Artémis changea Aréthuse en une source souterraine qui jaillit à Ortygie. Cependant, Alphée, passant sous la mer, alla mêler ses eaux à celles de la source. Selon une version antérieure de cette légende, c'est Artémis elle-même qu'aimait Alphée ; la déesse lui échappa

en se maculant le visage de boue afin qu'il ne la reconnût pas. La force poétique de cette première pièce est telle que toute analyse est superflue. Le compositeur réussit une pièce de musique pure, qui existe sans le support mythologique qu'elle est censée évoquer. Paradoxalement, on n'imagine pas évocation plus juste et plus poétique du destin tragique de cette apparition.

Narcisse - Jeune homme de la mythologie grecque doté d'une grande beauté. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, il est le fils du dieu fleuve Céphise et de la nymphe Liriopé. Arrivé à l'âge adulte, il s'attira la colère des dieux en repoussant l'amour de la nymphe Écho. Poussé par la soif, Narcisse surprit son reflet dans l'eau d'une source et en tomba amoureux ; il se laissa tomber de langueur ; la fleur qui tomba sur le lieu de sa mort porte son nom. Selon une autre version rapportée par Pausanias, c'est pour se consoler de la mort de sa sœur jumelle, qu'il adorait et qui était faite exactement à son image, que Narcisse passait son temps à se contempler dans l'eau de la source.

Le balancement ternaire des premières mesures du piano conjugué au thème alanguinaire du violon donne d'emblée le sentiment trouble d'écouter le reflet de la musique dans une atmosphère vénéneuse et hypnotique. Par la suite, Narcisse se détache de son double lorsque le thème est joué en canon par les deux instruments, puis le drame se noue alors que les deux images se mêlent dans la partie centrale. L'onde frémissante s'agite et l'on retrouve le thème du début avec un accompagnement plus agité. Des états de fébrilité et de tendresse méditative alternent jusqu'à la reprise du thème dans l'extrême grave du violon, exposé dans une douleur paroxystique jusqu'au suraigu. La pièce se termine dans une langueur mystérieuse.

Dryades et Pan - Originaire sans doute d'Arcadie, Pan est un dieu des bergers et des troupeaux, dont le culte s'est répandu à travers la Grèce et a débordé les limites du monde hellénique. Mi-homme mi-bouc, il bondit de rocher en rocher, agile à la course, à moins qu'il n'aille se tapir dans quelque buisson à l'affût des

nymphes ou qu'il ne se repose près de quelque source à l'ombre des bois. Sa silhouette est familière : figure barbue, yeux rusés, front à cornes, corps velu, pattes nerveuses terminées par des sabots fendus. Son activité sexuelle n'en est pas moins proverbiale, et les deux sexes sont également l'objet de sa convoitise. Ses attributs ordinaires sont la syrinx, le bâton du berger, la couronne et le rameau de pin.

Les Dryades sont les nymphes des arbres et des forêts, qui seraient les filles d'Artémis, la déesse de la Chasse, des Animaux, de la Fécondité et de la Nature ou de Dionysos, ou encore de Zeus (selon Homère). Chaque Dryade naît en même temps qu'un arbre qu'elle doit garder. La vie des êtres des forêts est admirablement évoquée par le foisonnement de l'écriture – trémolos, trilles du violon, arabesques du piano –, jusqu'à l'apparition théâtrale du dieu Pan – harmoniques du violon –, apparition qui semble calmer l'agitation de la nature soudain alanguie comme hypnotisée. Szymanowski met en scène les différents protagonistes, utilisant des effets instrumentaux dans une atmosphère fantastique pour finir sur une cascade de *pizzicati* du violon et un dernier accord en harmoniques refermant ainsi la page de ce qui ne fut qu'un rêve.

Pour conclure

Des mythes fondateurs aux religions révélées, des royaumes aux républiques, des empires aux États, chaque époque aura été l'occasion pour les hommes en société de repenser leur relation avec la destinée. La religion, la politique, la philosophie et l'art apportent leurs questions et leurs réponses au néant qui nous entoure. Les socles idéologiques et culturels du passé sont bouleversés par le nouvel ordre du monde, et la question de l'identité se pose aujourd'hui avec force. Chacun des pays d'Europe se redéfinit au sein d'une forme politique nouvelle dans laquelle chacun n'est plus qu'une partie d'un tout, qui lui-même existe désormais en rapport au monde. Le développement de L'Europe, de ses nations, de ses empires, s'est fait dans des

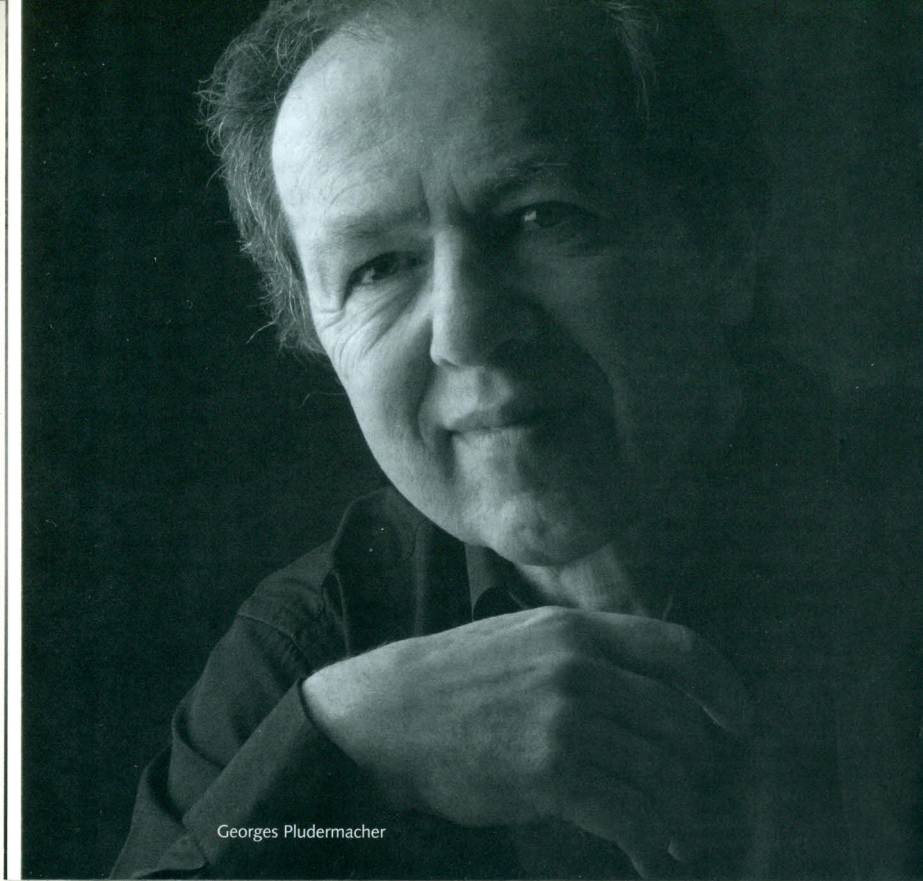
relations de domination ou de rivalité au cours d'une histoire rythmée par des conflits toujours plus meurtriers. La culture a été instrumentalisée par le pouvoir afin de lui conférer une légitimité et à des fins de propagande pour légitimer son expansion. En cette aube de XXI^e siècle, la culture nationale n'est plus un objet d'affirmation. Les identités communautaires, religieuses et régionalistes se réveillent à leur tour en réaction au divertissement culturel planétaire mis en scène par les industries culturelles. L'idéologie qui a servi de toile de fond à l'établissement à ces industries était de modifier le rapport névrotique et mortifère induit par la culture héritée du romantisme en un retour au divertissement. En évitant le questionnement existentiel de l'art, on allait permettre aux peuples de vivre enfin en paix en unifiant peu à peu les citoyens devenus consommateurs d'un divertissement global. On assiste ainsi à un processus de dépersonnalisation des individus. Pour reprendre l'analogie déjà faite avec le vin, c'est le cauchemar du goût unique qui menace d'extinction le goût de chacun. L'industrie prend le relais des institutions, qui vivent une période de déshérence, le marketing ayant pris la place du maître qui lui-même avait remplacé le prêtre. La musique a été le véhicule du spirituel et du religieux à l'époque de Bach, puis des idées avec Beethoven, du politique jusque dans la seconde moitié du siècle dernier ; aujourd'hui elle devient un bruit de fond de l'agitation du monde. La relation entre musique et pouvoir est à l'origine du développement de celle-ci. À l'époque du silence, c'était un élixir puissant que le monde de l'image semble avoir privé de ses dons enchanteurs pour la plus grande partie des humains. La musique ne disparaîtra pas, mais les rituels changent et se multiplient, et c'est l'identité même du musicien et son rôle dans la société qui se trouvent aujourd'hui remis en question.

David Grimal

David Grimal VIOLON

La pureté de son jeu, son intégrité artistique le conduisent à être sollicité dans les plus grandes salles du monde par les plus grandes phalanges : Orchestre de Paris (Christoph Eschenbach, Michel Plasson), Orchestre philharmonique de Radio France (Stanislaus Skrowacevski, Rafael Frühbeck de Burgos), Orchestre national de Lyon/Opéra de Lyon (Emmanuel Krivine), Orchestre du Capitole de Toulouse (Jap van Sweden), Mozarteum de Salzbourg (Hubert Soudan), Berliner Sinfonie (Steven Sloane), Florida Philharmonic (Matthias Bamert), English Chamber (James Judd), Budapest, Bucarest, Basel (Heinrich Schiff), Monte-Carlo, Fondation Gulbenkian Lisbonne (Lawrence Foster), Sinfonia Varsovia (Michael Schonwandt, Peter Csaba), Ulster Orchestra, Dublin, Taipei, Jerusalem Symphony, Mexico...
 Nombreux sont les compositeurs à lui avoir dédié leurs œuvres, parmi lesquels Marc-André Dalbavie dont il va créer le premier quatuor à cordes avec le quatuor Orfeo, Brice Pauset (concerto pour violon avec le Philharmonique de Radio France), Thierry Escaich (concerto pour violon avec l'Orchestre national de Lyon), Jean-François Zygel, Alexander Gasparov, Victor Kissine, Fuminori Tanada, Menachem Zur...

Il crée l'ensemble Dissonances, véritable orchestre à géométrie variable sans chef. Leur premier enregistrement, consacré aux *Métamorphoses* de Strauss, a reçu les éloges de la presse internationale. Passionné par le monde du quatuor à cordes, il crée le Quatuor Orfeo, qui se consacre à l'intégrale des quatuors de Beethoven. David Grimal est artiste en résidence à la scène nationale du Volcan au Havre ainsi qu'à l'Opéra de Dijon. Comme il le disait en 2003 à l'occasion d'un entretien pour Radio France, ce qui l'intéresse, « c'est l'invisible, c'est ce quelque chose qui fait que le danseur s'envole et que son geste devient éternel. »
 Le Prix européen pour la Culture a été décerné à David Grimal à Vienne en 1996. Il a été fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2008.



Georges Pludermacher

Georges Pludermacher PIANO

Associant aux qualités d'un virtuose prestigieux, les audaces d'un interprète original et exigeant, Georges Pludermacher est aujourd'hui un pianiste unanimement reconnu.

Le jeune pianiste Pludermacher a trois ans lorsqu'il débute le piano, onze lorsqu'il entre au CNSM de Paris. Aux nombreux premiers prix qu'il obtient se succèdent les récompenses aux Concours Vianna da Mota et Leeds, et surtout au Concours Géza Anda (1979).

Sa carrière de soliste le conduit à se produire sous la direction de chefs prestigieux tels Sir Georg Solti (Chicago Symphony), Christoph von Dohnányi (Orchestre national de France) ou encore Pierre Boulez (Sinfonietta de Londres). Il affectionne d'autre part la musique de chambre, notamment avec les violonistes Christian Ferras, Ivry Gitlis, Nathan Milstein, avec le Trio Pasquier, le Quatuor Amadeus et Ernst Häffliger, Michel Portal, Youri Bashmet et Jean-François Heisser.

Invité régulièrement dans les plus grands festivals en France comme à l'étranger (Salzbourg, Vienne, Montreux, Aix-en-Provence, Edimbourg, Avignon, Florence...), Georges Pludermacher affectionne dans un répertoire diversifié, où il concilie son goût du défi et son amour

du secret. Il est l'homme de relectures personnelles et novatrices des œuvres de référence mais aussi celui qui privilégie l'intériorité et la concentration. Ainsi ses *Études* de Debussy, marquée du triple sceau *Monde de la Musique*, *Diapason*, Grand Prix de l'Académie du Disque, ou bien encore ses *Variations Diabelli* de Beethoven, Grand Prix de l'Académie Charles Cros, témoignent-elles de cette prédilection. Éclaireur précieux de la musique contemporaine à ses débuts (Domaine Musical, Musique Vivante, etc.), grand amateur de jazz, Georges Pludermacher n'entend pas par ailleurs renoncer ni à ses activités d'enseignant (au CNSM), ni à celles d'écrivain de la musique ou de meneur de débats. Sa discographie compte notamment l'intégrale des sonates de Beethoven, celle de la musique pour piano de Schubert, des pièces pour piano de Debussy, les cinq concertos de Beethoven, les sonates de Mozart et un enregistrement Ravel.

Central Europe: at the crossroads of many influences

'Folk music means much more to us than it does to peoples who have developed their own musical style over the centuries. Their folk music has been absorbed by their learned music, and a German musician will find in Bach and Beethoven's works what we must go and hunt for in our villages: the continuity of a national musical tradition'.¹ Zoltán Kodály

In the early years of the 20th century Arnold Schoenberg founded the Second Viennese School, a movement that would revolutionise a part of Western music. At the same time, on the periphery of the empires, music was becoming a means of making a political statement, and was far removed from the formal and aesthetic speculation that was shaking the intelligentsia of Vienna. While Schoenberg defined himself by addressing himself to music history, Bartók, Enesco, and Janáček affirmed their musical identities by exploring their countries' histories and the roots of their respective origins.

At the time the works presented on this album were written, Poland, Moravia, Hungary and Romania were either under the domination of the Central, Russian and Ottoman Empires or just beginning a period of independence. Nationalistic feelings developed in these countries as a reaction to the tumultuous times which had been marked by invasions and domination by powerful neighbours. Regional languages and folksong, which brought together music and poetry, facilitated the

¹ Quoted by Bartók in an article published in 1920.

development and expansion of nationalistic sentiments. This symbiosis of spoken and musical language was to become the very basis on which Central Europe's learned music would be founded. The aim of this recording is to show how the paths of the above-mentioned composers crossed, and to better understand the secrets of their musical languages, which included learned elements from the great European schools as well as elements transmitted by the oral tradition.

Fifteen years before Bartók and Kodály began 'harvesting' folk music, Janáček was collecting thousands of Moravian folksongs in Hukvaldy, his native village, and the surrounding area. Bartók's approach to folk music was a methodical one, and he and Kodály collected folk melodies as a team. As for Enesco, the title of his sonata, *dans le caractère populaire roumain* (in the character of Romanian folk music), speaks for itself. These composers' return to their musical roots was quite different from the way in which musicians like Debussy, Bizet and Ravel searched far afield for the exotic elements that would inspire their works, much as Szymanowski did when writing *Myths*.

As for Janáček, he created a singular musical universe which does not belong to any particular school. The same cannot be said of Bartók, Szymanowski and Enesco, who were open to a wide variety of influences. For Szymanowski, the works of Austrian and German romanticists such as Chopin, Hindemith and Stravinsky provided inspiration, while Beethoven and Bach influenced Bartók. Enesco's lyricism, on the other hand, can be traced back to Brahms, Richard Strauss and the vivid colours of French music, including that of Fauré and Debussy, among others. Central Europe, located at the crossroads between East and West, was subject to a plethora of influences. The richly varied, original music of the composers who lived there resulted not only from their absorption of the various aesthetics of learned occidental music, but also from their grounding in folk music. This

unusual and fertile terrain allowed these composers, like wine growers, to create their own special blends in perfect harmony with their origins.

Leoš Janáček: an unusual path

'Janáček was born in 1854. It is paradoxical that one of the great figures of modern music should also be one of the last great romantics: he was four years older than Puccini, six years older than Mahler, and ten years older than Richard Strauss. For a long while he wrote music that, because he eschewed romantic excess, stood out only for its marked conservatism. [...] It was not until the turn of the century that he found his own style. [...] A solitary conservative during his youth, he became an innovator in his old age. But he was always alone. Although he was supportive of the great modernists, he differed from them. He forged his own style without them, and his modernism has a different character, a different genesis and different roots'.²

Janáček was born into a musical family in Hukvaldy, a village located near the Polish and Slovakian borders of today. Of his twelve siblings, nine survived. He spent the first eleven years of his life in this isolated village of the Austro-Hungarian empire, whose imposing castle was a constant reminder of its former strategic importance. Despite the ravages the region underwent in successive invasions, Moravian folk music was handed down through the oral tradition for centuries, and is still very much alive today.

Janáček collected Moravian folk songs for many years, and before his operas brought his work the recognition it deserved, he was considered to be a folklore composer. Following in the footsteps of František Sušil, he was one of the first to approach the collection of songs in an ethnomusicological way. In 1892 he published *A bouquet of Moravian folksongs*, a group of 174 songs he had gathered

with František Bartoš³; he also published articles and lectures on the subject.⁴ He wrote, 'It fills me with wonder to encounter these thousands and thousands of rhythmic phenomena as well as worlds of light, colour and texture, and my writing has become younger through this contact with eternal youth, punctuated by eternally young nature'.⁵ Not content to merely notate the music and words to the songs, Janáček was also interested in the intonations and facial expressions of his interlocutors: 'How many melodic variations a single word can have! I caught a glimpse in these spoken melodies of something more profound, something that was neither self-evident nor easily revealed. In these spoken melodies, I felt the presence of spiritual mysteries. And thanks to them, I was able to gaze more deeply into men's souls'.⁶ This quote marvellously illustrates the prosodic aspect of these melodies and the way in which the 'performer' interpreted the many the inflections of the spoken text. Janáček's unflagging zeal in collecting songs undoubtedly allowed him not only to express his patriotic feelings in the face of the Austrian occupants, but also to work towards the renaissance of his country's identity. Janáček's sonata for violin and piano, written between 1914 and 1921, is one of his late works. The musical language that grew out of his research allowed him to compose in an increasingly abstract manner, and the work develops in keeping with his own personal cartography rather than according to the post-romantic Teutonic model.

³ František Sušil (1804-1868) was a priest who lived in Brno. He spent much of his life collecting Moravian folksongs, which he published in a variety of collections. The largest of these, published in 1860, contained 2361 songs.

⁴ Among the articles is one entitled 'The musical aspect of Moravian national songs', which was published before the 2057 songs in two volumes that appeared in 1899 and 1901.

⁵ Jan Racek, 'L'impressionisme de Janáček'.

⁶ Éric Denut, *Répétition, variation, développement : quelques remarques sur la forme dans l'œuvre de Janáček*.

² Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.

A series of blocks, a succession of abruptly contrasting moods of extraordinary melodic lyricism, follow upon each other like a series of evocations. The work plunges the listener into Janáček's universe, and it is impossible to resist the outpouring of expression, whose élan takes precedence over questions of form. As Janáček wrote in a letter to Max Brod in 1924, in which he describes a harmony course at the Conservatory, 'This realistic aesthetic, as we said, is based on a conception of sound as the echo of the most essential manifestations of life'.⁷ 'Someone stated to me that only pure sound has meaning in music. But I say that pure sound is meaningless unless it originates in life, in the blood'.⁸ During the period after the First World War, Czechoslovakia was created from the ashes of the central European empires. Janáček's sonata echoes this tormented period, beginning with the introduction to the first movement, when the violin hurls itself into the piano's fierce tremolos, and continuing throughout the piece. Darkness and distress predominate, with the exception of the calmer second movement. Relief finally comes during the chorale played by the violin at the apogee of the last movement's development section, which celebrates, in the composer's words, 'the Russian army entering Hungary'. The piece ends with a final spasm symbolising the end of an era and a world.

Georges Enesco: the singing violin

The Romanian langue rolls off the tongue like plaintive, melodic music. The gypsy influence from India and Egypt can be clearly felt, as Enesco himself stated: 'Our music, quite curiously, is influenced not by our Slavic neighbours, but by Indian and Egyptian folk music, which was introduced by representatives of those

⁷ Jan Racek, biography of Janáček.

⁸ Éric Denut, *ibid.*

distant ethnic groups that are classified today as Gypsies'.⁹ Enesco inserted Romanian folk tunes into an overarching form that could have sprung from the pen of Brahms or Franck. In accordance with the tenets of Western music, he expanded these musical roots into a work which was able to take its place in the historical continuity of learned music. Although he adopted the form of the grand sonata, Enesco made a particular effort to transcribe the folk tunes as precisely as possible, with extremely detailed rhythmic notation and a profusion of indications concerning articulation and dynamics. The transformation of these folk elements resides in their layout and development. Should the resulting rhythmic complexity be interpreted literally, with a steady beat? Or should the performer imagine things more freely, in a more improvisatory way, despite the precise notation?

'Folk music only truly exists at the time it is sung or played, and only lives through the interpreter's volition, in the way he or she desires it to be. Creation and interpretation are intermingled here [. . .] in a way that music founded on written or printed notes can never be'.¹⁰ This statement appears to contradict the extraordinarily precise notation used by Enesco in his sonata. But in a recording of the work played by the composer and accompanied by Dinu Lipatti¹¹, Enesco takes great liberties with the tempi that he himself indicated . . .

The testimony of Yehudi Menuhin, who worked with Enesco during the period the sonata was written, emphasises how important it was for the composer that his text be respected: 'Enesco's sonata was an experience I will never forget. [. . .] There is not another work in the world that is annotated so well. It is a sonata in the classical sense of the term, solidly built, but gypsy music is the very meat on

⁹ Alain Chotil-Fani, 'Enesco, style et témoignages'.

¹⁰ Constantin Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musicale*, Paris, 1932.

¹¹ *Diapason*, May 1986, n° 316.

its bones. By simply following the indications in the score, any pianist or violinist can play as if they were gypsies. Who could manage to listen to a gypsy and write down what he played? No one. But Enesco did it! He succeeded in analysing the gypsy spirit like a computer, but with incredible imagination and clarity'.¹² What should the performer of today make of all these contradictions? The sonata, which oscillates between music of the oral tradition and notated music, poses the critical question of the written transcription. *A contrario*, the formal and harmonic developments that are possible in written music go far beyond the limits of improvisation. Bearing all this in mind, I made the conscious decision to adopt a hybrid approach, and to play the music literally, as if it had been written by Stravinsky (in Stravinsky's opinion, an interpreter should only deal with notes, rhythm, dynamics and articulation; he felt that personal additions impoverished the expressivity of the music). But Enesco's music cannot be reduced to form alone; it also requires an emotional commitment and a certain dreamlike approach. I therefore chose to tackle the piece like a classical dancer, within the strictest possible framework, in order to allow its dreamlike qualities to shine through.

Béla Bartók: at the crossroads

'The renaissance of the Hungarian spirit after a long period of decadence dates from 1772, the year in which a literary school known as the *French* school was founded. It prepared the ground for the two great generations that would create contemporary Hungarian culture.'¹³ Like Janáček, Bartók fervently defended the nationalistic movement: 'There was another factor that had a decisive influence on

¹² Recording made 11 March 1943 in Bucarest, in Historical Piano Collection, Dante, HCP 091-92 (Rumanian radio broadcasts).

¹³ Zoltán Kodály, *Bartók, sa vie, son œuvre* (1921), Corvina Budapest, Éditions Szabolcsi Bence, 1948.

my development: at this time the well-known nationalistic movement, which also penetrated the arts, began in Hungary. It was said that artists, including musicians, should create specifically national works. This trend made me decide to turn my attention to a study of our folk music, or rather to what was then considered to be Magyar folk music'.¹⁴

Setting diffusionism against the evolutionism of learned music, Bartók, along with his compatriot Kodály, was one of the founders of the discipline that would later become known as ethnomusicology. Going from one village to another, the two men collected 3400 Rumanian songs, as well as 3000 Slovakian and 2700 Hungarian songs. (B. Schuchoff). This enormous task was made possible through aid from state organisations that supported the nascent nationalistic movement. Today, however, this research would be considered 'regionalistic' rather than nationalistic, at least in terms of the current vision of Europe.

Bartók's Rhapsody no. 1 is a dance suite. In formal terms, therefore, it is related in a less contradictory way to classical composition than is Enesco's music. The Hungarian folk tunes used in the piece are quite different from those found in Enesco's third sonata, and the inflection of the Hungarian language seems to act as the music's foundation. Bartók appears to be content to simply bear witness to the folk elements he chose to use, rather than trying to insert them into the sort of grand structural scheme used by Romantic composers. The music is more accessible and less abstract than that of his two violin and piano sonatas. Bartók's work is less ambitious, and his treatment of folk material less literal than Enesco's. And unlike Enesco's score, Bartók's does not overflow with indications for the player in an attempt to reproduce the folk tunes as they were heard at the time of their

¹⁴ Béla Bartók, *Musique de la vie, autobiographie, lettres et autres écrits*, published by Philippe Autexier, Stock, 1981.

transcription. Bartók's composing technique was so well-grounded that he was able to directly transform orally transmitted material into written music through the use of structure and abstraction. If Enesco can be said to have sculpted music in wood, Bartók carved it out of stone. Only the rhythmic and melodic essences of the folk music remain in Bartók's work. He makes use of these almost abstract elements like a painter, to create a larger image. Enesco's work seeks musical sincerity and truth through an impressionistic use of colour and rubato, whereas semantic rigour and dynamic use of form are the twin pillars of expression in Bartók's music. Might these differences stem from the disparity between a composer-performer and a performer-composer?

Karol Szymanowski: the voyager

The outbreak of World War I in 1914 marked the end of the long nomadic period during which Szymanowski travelled to Sicily, Rome, Tunisia, Algeria, Paris and finally to London. Prior to this, he had spent two years in Vienna. In 1915, his encounter in Kiev with the violinist Paul Kochanski inspired him to write *Myths* (op.30) for violin and piano. The triptych, based on Greek mythology, is above all a descriptive work in which musical language is used in an almost literal or pictorial way. It might even be comparable with the poems of Baudelaire, so much do the senses inform the composer's inspiration.

Arethusa's Fountain - Arethusa was a water nymph in Greek mythology. The fountain of Ilia and the fountain on the island of Ortygia, near Syracuse on the southern coast of Sicily, were named after her. In Ovid's *Metamorphoses*, the river god Alpheus noticed Arethusa, who was part of Artemis's retinue, when she was bathing. He fell in love with her and changed into a hunter to pursue her. Artemis changed Arethusa into an underground spring that bubbled to the surface at Ortygia. Alpheus then flowed under the sea in order to unite with Arethusa in her

fountain. According to an older version of the legend, Alpheus fell in love with Artemis herself. The goddess escaped from him by smearing her face with mud so he could not recognise her. The poetic force of the first *Myth* is so great that all analysis is superfluous. The composer succeeded in writing a piece of pure music, which stands alone without the mythological support on which it is based. It is impossible to imagine a more appropriate or a more poetic illustration of this tragic legend. *Narcissus* - According to Greek mythology, Narcissus was an extremely handsome young man. In Ovid's *Metamorphoses*, he is described as the son of the river god Cephissus and the nymph Liriope. As an adult, he angered the gods by spurning the love of the nymph Echo. Feeling thirsty, Narcissus bent over a spring and saw his own reflection there. He fell in love with the image and allowed himself to fall into the water and drown. The flower that grows where he died is named after him. In Pausanias's version of the myth, Narcissus spent his time contemplating his own image in the pool of a spring to console himself after the death of his identical twin sister.

The ternary rocking of the first few bars of the piano part combined with the violin's languorous binary theme gives the troubling impression of listening to a reflection of the music. The atmosphere is pernicious and hypnotic. Narcissus is separated from his double when the theme is played by the two instruments as a canon, and the climax of the myth occurs when the two images intermingle in the central section. A trembling wave of sound, more agitated than the first time it occurred, accompanies the return of the opening theme. Febrile sections and moments of contemplative tenderness alternate until the theme returns first in the violin's lowest register and then, in a paroxysm of pain, in its highest reaches. The piece ends in a mood of mysterious languor.

Dryads and Pann - Pan was the god of shepherds and flocks, and probably originated in Arcadia. His cult spread throughout Greece and well beyond the borders of the Hellenic world. Half man and half goat, he agilely sprang from rock to rock when he

was not hiding among the trees, waiting to jump out at passing nymphs, or resting in the shade near a spring. He cuts a familiar figure: mischievous eyes twinkling in a bearded face, horns growing out of his forehead, a hairy torso and goats' legs ending in cloven hoofs. His sexual prowess is no less well-known, and both men and women were the objects of his desire. His attributes are the syrinx, the shepherd's staff, the crown and the pine branch. Dryads, or woodland nymphs, are said to be the daughters of Artemis, the goddess of the chase, animals, fertility and nature. She is also associated with Dionysos and, according to Homeric legend, with Zeus. Dryads come into existence at the same time as the tree it is their task to guard. These forest folk are admirably conjured up by Szymanowski's richly varied writing, which includes tremolos and trills for the violin and arabesques in the piano part. With the appearance of the god Pan – harmonics are played by the violin – nature's agitation is transformed into a sudden, trancelike languor. Each of the protagonists is described in turn, and the plethora of instrumental effects which unfurl in a dreamlike atmosphere conclude in a cascade of violin *pizzicati* and a final overtone chord which brings the piece – which was after all only a dream – to a close.

In conclusion

From founding myths to revealed religions, from kingdoms to republics, from empires to states, each period has allowed society to refashion its relationship with destiny. Religion, politics, philosophy and art have all provided questions about and answers to the void that surrounds us. The ideological and cultural bases of the past have been overturned by a new world order, and the question of identity is more pertinent than ever today. Each European country has redefined itself within a new political form in which each is merely a portion of the whole, which itself exists in relation to the rest of the world. The development of Europe, of its

nations and empires, occurred within a framework of domination and rivalry, and its history has been punctuated by ever more deadly conflicts. Culture has been co-opted by those in power to self-justifying ends, and used as propaganda to justify their expansionist policies.

As the 21st century begins, national culture is no longer an issue. Questions of community-specific, religious and regionalist identities are now coming to the fore in reaction to the worldwide entertainment systems devised by the industry of culture. The ideology on which this industry was founded involves the modification of the neurotic, deadly relationship to culture inherited from romanticism, and of the installation of entertainment in its place. If people are allowed to bypass existential questions about art, they will succeed in living peaceably together, though not as citizens but as consumers of global entertainment. This process depersonalises the individual. To return to the above-mentioned analogy with winegrowing, the nightmarish process now occurring can be compared to what things would be like if a single kind of wine were sold worldwide, endangering the personal taste of the individual. Industry is influenced by institutions, which are currently going through a period of disinheritance: marketing has replaced the teacher, who replaced the priest before him. Music was a spiritual and religious vehicle in Bach's time. For Beethoven it was a way of expressing ideas, and in the first half of the 20th century it was used as a political instrument. Today it has become mere background noise in a frenetic world. The relationship between music and power is the cause. Music was a powerful elixir during quieter times, but the hegemony of the image seems to have deprived it of its powers of enchantment for most of the people on earth. Music will never disappear, but as rituals change and multiply, the very identity of the musician and of his role in society are brought into question today.

David Grimal

David Grimal VIOLIN

The purity of his playing and his artistic integrity have led to invitations from the world's best-known venues and orchestras, including the Orchestre de Paris (Christoph Eschenbach, Michel Plasson), the Orchestre philharmonique de Radio France (Stanislaus Skrowacewski, Rafael Frühbeck de Burgos), the Orchestre national de Lyon/Opéra de Lyon (Emmanuel Krivine), the Orchestre du Capitole de Toulouse (Jap van Sweden), the Mozarteum de Salzbourg (Hubert Soudan), the Berliner Sinfonie (Steven Sloane), the Florida Philharmonic (Matthias Bamert), and to engagements in Budapest, Bucarest, Basel (Heinrich Schiff), Monte-Carlo, at the Gulbenkian Foundation in Lisbon (Lawrence Foster), Dublin, Taipei, Mexico and with Sinfonia Varsovia (Michael Schönwandt, Peter Csaba), English Chamber (James Judd), the Ulster Orchestra, and the Jerusalem Symphony.

Numerous composers, including Brice Pauset, Thierry Escaich, Jean-François Zygel, Alexander Gasparov, Victor Kissine, Fimion Tanada, and Menachem Zur, among others, have dedicated works to David Grimal. He premiered Marc-André Dalbavie's first string quartet with the Orfeo Quartet, and performed

Pauset's violin concerto with the Philharmonique de Radio France and Escaich's violin concerto with the Orchestre national de Lyon.

He is the founder of the Dissonances ensemble, an orchestra whose size varies according to the work performed, and which has no conductor. The group's first recording of Strauss's *Metamorphoses* received kudos from the international musical press. His keen interest in the string quartet also led him to found the Orfeo Quartet, which performs a complete Beethoven quartet cycle. Grimal is artist in residence in Le Havre and at the Dijon Opera. As he stated in 2003 during an interview with Radio France, he is interested in 'that which is invisible, that special something that allows the dancer to take flight and his gesture to achieve eternity'.

The Prix Européen pour la Culture (European Culture Prize) was awarded to David Grimal in Vienna in 1996. He was made a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres in 2008.

Georges Pludermacher PIANO

Georges Pludermacher is universally recognised for his virtuosity, audacity and originality and for the exacting nature of his performances. He began to study the piano at the age of three, and entered the Paris Conservatoire at eleven. After earning numerous first prizes at the Conservatoire, he was an award-winner at the Vianna da Mota and Leeds Competitions, and in particular at the Géza Anda Competition in 1979.

His career as a soloist has allowed him to work with some of the greatest conductors, including Sir Georg Solti (Chicago Symphony), Christoph von Dohnányi (Orchestre national de France) and Pierre Boulez (London Sinfonietta). He is especially fond of chamber music, and has appeared with violinists Christian Ferras, Ivry Gitlis and Nathan Milstein, as well as with Michel Portal, Youri Barshmet, Jean-François Heisser, the Trio Pasquier and the Quatuor Amadeus.

He regularly performs in the most prestigious festivals in France and abroad (Salzburg, Vienna, Montreux, Aix-en-Provence, Edinburgh, Avignon and Florence, among others). Pludermacher's highly varied repertoire brings together his penchant for challenges

and his love of secret things. His personal, innovative readings of the great works also emphasise his contemplative, concentrated approach. It was this latter predilection that motivated his performance of Debussy's *Etudes*, which earned him the triple acclaim of the *Monde de Musique*, *Diapason* and the Grand Prix de l'Académie du Disque, and again his choice of Beethoven's *Diabelli Variations*, which won the Grand Prize of the Charles Cros Academy.

In the early part of his career, Pludermacher was one of the pioneers of contemporary music (Domaine Musical, Musique Vivante, etc.); he also loves jazz. He continues to teach at the Conservatoire, to compose, and to lead debates. Highlights of his discography include the complete Beethoven sonatas, the complete piano works of Schubert, piano music by Debussy, Beethoven's five concertos, Mozart sonatas and Ravel.

also available | également disponibles

debussy, bartók, ravel

Reflection: sonatas

WITH Georges Pludermacher

CD + DVD AM 104

schoenberg, strauss

Métamorphoses

WITH Les Dissonances

AM 110

Recording producer: Nicolas BARTHOLOMÉE

Sound engineers: Nicolas BARTHOLOMÉE, Hannelore GUITTET

Editing and mixing: Hannelore GUITTET

Recorded in January 2008 in Sion (Switzerland)

Recording system

Microphones: DPA 4041

Recorded and edited using Zaxcom Deva

Article translated by Marcia HADJIMARKOS (English)

Inside photos: David GRIMAL © Jean-Louis ATLAN, Georges PLUDERMACHER © Éric MANAS

Cover photo: © Jean GAUMY/Magnum Photos

Artwork: naïve

© & © 2008 Naïve AM 163