



STRAVINSKY
Histoire du soldat

ISABELLE FAUST
DOMINIQUE HORWITZ

COPPOLA _ ZAFRA _ FRIEDRICH _ VAN RIJEN _ DE BOEVÉ _ CURFS

B. **Élégie - Duo Concertant**
ALEXANDER MELNIKOV

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 1 | Élégie pour violon seul (1944) | 5'15 |
| | © Schott Music GmbH & Co. | |

Duo concertant* pour violon et piano (1932)

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 2 | I. Cantilène | 2'56 |
| 3 | II. Églogue I | 2'22 |
| 4 | III. Églogue II | 3'22 |
| 5 | IV. Gigue | 4'27 |
| 6 | V. Dithyrambe | 3'23 |
| | © Boosey & Hawkes | |

Histoire du soldat

lue, jouée et dansée en deux parties
sur un texte de Charles Ferdinand Ramuz (1918)

Première partie

- | | | |
|----|--|------|
| 7 | Marche du soldat. Airs de marche | 1'45 |
| 8 | <i>Il n'y a pas, c'est un joli endroit</i> | 1'00 |
| 9 | Musique de la première scène. Petits airs au bord du ruisseau | 2'33 |
| 10 | <i>Entre le Diable</i> | 4'11 |
| 11 | Marche du soldat. Airs de marche (reprise) | 1'36 |
| 12 | <i>Bravo ! Ça y est !</i> | 2'20 |
| 13 | Musique de la deuxième scène. Pastorale | 2'57 |
| 14 | <i>Ah, bougre... bougre de brigand !</i> | 1'59 |
| 15 | <i>Il s'était mis à lire dans le livre</i> | 1'06 |
| 16 | Musique de la troisième scène. Petits airs au bord du ruisseau (reprise) | 3'07 |

Deuxième partie

- | | | |
|----|--|------|
| 17 | Marche du soldat. Airs de marche (reprise) | 1'33 |
| 18 | <i>Un autre pays à présent</i> | 1'39 |
| 19 | Marche royale | 2'35 |
| 20 | <i>Le roi m'a reçu, ça va bien</i> | 3'11 |
| 21 | Petit concert | 2'53 |
| 22 | Trois danses : 1. Tango | 2'23 |
| 23 | 2. Valse | 2'08 |
| 24 | 3. Ragtime | 2'26 |
| 25 | Danse du Diable | 1'15 |
| 26 | Petit choral | 0'41 |
| 27 | Couplet du Diable | 0'34 |
| 28 | Grand Choral | 3'43 |
| 29 | <i>Si on y allait</i> | 1'14 |
| 30 | Marche triomphale du Diable | 2'14 |

© Chester

Isabelle Faust, *violon*

Alexander Melnikov*, *piano Steinway*

Dominique Horwitz, *récitant* (le Narrateur, le Soldat, le Diable)

Lorenzo Coppola, *clarinettes*

Javier Zafra, *basson*

Reinhold Friedrich, *cornets à pistons*

Jörgen van Rijen, *trombone*

Wies de Boevé, *contrebasse*

Raymond Curfs, *percussions*

Une leçon implacable

Lorsqu'Isabelle Faust m'a parlé de son projet d'enregistrer *l'Histoire du soldat* avec des instruments datant de la création de l'œuvre, j'ai été d'emblée tout feu, tout flamme. Non que la fidélité à l'original me tienne tellement à cœur, mais je savais que la musique sonnerait avec plus d'âpreté que si elle était interprétée sur nos instruments modernes. Et c'est bien ce que requiert cette partition, où, du point de vue musical, Stravinsky met en œuvre une radicalité qui n'hésite pas, ici et là, à heurter sans ménagement les oreilles de l'auditeur.

Le récit nous plonge dans un univers au cœur duquel tout est possible : les valeurs semblent y être redéfinies, comme s'il n'y avait pas de lendemain qui puisse nous demander des comptes. La leçon qui en découle est aussi simple qu'implacable : on aurait dû le savoir. Quelques mots pour résumer l'action : sans y être contraint par quelque nécessité, un soldat vend son âme au diable. Lorsqu'il prend conscience de son erreur, il recourt à tous les moyens pour annuler la transaction. Le jeu, qui se déploie à partir de cette situation, se révèle, sur le plan musical et théâtral, aussi bigarré que le sont justement les cartes à jouer. Tantôt le diable l'emporte, tantôt c'est le soldat. Qui s'en étonnerait ? À la fin, c'est l'homme qui a le dessous.

Nous nous sommes fixé pour objectif, tant sur le plan musical que langagier, de donner la forme la plus vivante possible à ce combat désespéré pour sauvegarder la liberté de l'homme, afin de rendre justice à la force dramatique de cette partition. Le soldat serait, je crois, très satisfait de notre version.

DOMINIQUE HORWITZ



Le Violon du diable

Durant les quelques années précédant le début de la Première Guerre mondiale, Stravinsky et sa famille, après avoir passé l'été en Russie, avaient pris l'habitude de séjourner en Suisse pour y passer l'automne et l'hiver. Le déclenchement du conflit allait les obliger à s'y installer de juillet 1914 jusqu'en 1920. Par l'intermédiaire d'Ernest Ansermet, chef d'orchestre suisse dont Stravinsky a fait la connaissance peu de temps auparavant, il rencontre l'écrivain vaudois Charles Ferdinand Ramuz. Les deux hommes vont d'abord travailler en 1915-1916 à une histoire burlesque, *Renard*, dont le livret, établi par Stravinsky à partir des contes populaires d'Afanassiev, est adapté par Ramuz. Ce sont encore les contes d'Afanassiev qui vont inspirer au début de 1918 l'**Histoire du soldat** à Stravinsky et à Ramuz, notamment l'un d'eux (n° 154) où sont décrites les aventures d'un soldat déserteur et du diable qui lui prend son âme en échange de son violon, thème éminemment faustien. Le choix du sujet n'est pas étranger aux nouvelles qui provenaient de Russie. Après avoir placé de vifs espoirs dans la révolution russe de février 1917, Stravinsky est profondément affecté par la tournure que prennent les événements d'octobre, qui marquent l'avènement des bolchéviques. Privé de ressources, il essaie par tous les moyens d'y remédier et imagine un spectacle ambulant avec comédiens, danseurs et un petit ensemble de sept instrumentistes, en quelque sorte un "théâtre de la pauvreté" comme le fait très justement remarquer Pierre Boulez. Ramuz transpose le livret en pays vaudois, "entre Denges et Denezy" et rapporte : "Chacun de nous n'avait cherché qu'à demeurer ce qu'il était et à tirer parti sans trop le contraindre de son personnage. N'étant pas un homme de théâtre, j'avais proposé à Stravinsky d'écrire, plutôt qu'une pièce au sens propre, une 'histoire', lui faisant voir que le théâtre pouvait être conçu dans le sens beaucoup plus large qu'on ne le faisait d'ordinaire et qu'il se prêtait parfaitement, par exemple (je continue à le penser), à ce qu'on pourrait appeler le style narratif. Pour Stravinsky, il avait été convenu qu'il concevrait sa musique comme pouvant être complètement indépendante du texte et constituait une 'suite', ce qui lui permettrait d'être exécutée au concert." Pour monter le spectacle qui allait être représenté à Lausanne le 28 septembre 1918 sous la direction d'Ernest Ansermet, Stravinsky et Ramuz reçoivent une aide financière du philanthrope suisse Werner Reinhardt, leur permettant de commander des costumes à René Auberjonois et de faire venir des musiciens de Genève et de Zurich. Georges Pitoëff met au point la chorégraphie et l'interprète avec son épouse Ludmilla, tandis que le rôle du narrateur est confié à Jean Villard-Gilles. Après une éclipse de plusieurs années, l'*Histoire du soldat* est redonnée au printemps 1924 sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées, puis en Allemagne et finit par remporter un succès grandissant.

L'histoire peut se résumer comme suit. Un soldat (Joseph) marchant vers son village est abordé par le diable déguisé en vieil homme ; ce dernier réussit à échanger le violon du soldat contre un livre magique et l'emmène avec lui pendant trois jours. En réalité, ces trois jours ont duré trois ans ! De retour dans son village, personne ne reconnaît Joseph, qui réalise qu'il a été trompé. Le diable lui annonce qu'il peut faire fortune grâce au livre magique. Devenu riche, Joseph veut racheter son violon au diable – qui s'est cette fois déguisé en vieille femme –, mais il n'arrive plus à en jouer ; de rage, il déchire le livre magique. Ruiné, il se rend dans un village où la fille du roi est malade et quiconque la guérira l'épousera. Il rencontre le diable déguisé en violoniste virtuose, joue aux cartes avec lui. Bien qu'il ne cesse de perdre, il fait boire le diable à lui faire perdre connaissance, et finit par récupérer le violon. Il va voir la princesse malade et, en lui jouant un tango, une valse et un ragtime, parvient à la guérir. Le diable survient mais il est terrassé par le soldat. Une fois marié, ce dernier décide de visiter avec la princesse son village... et retombe alors sous le pouvoir du diable. Le récitant et deux personnages (le soldat et le diable) se partagent le texte, les rôles étant interchangeables, à savoir que le récitant peut dire le texte du diable ou du soldat. Énoncée rythmiquement dans la *Marche* ou dans le *Couplet du Diable*, la voix est plus généralement parlée avec ou sans musique.

Les premières séquences musicales ponctuent les différentes scènes, mais à partir du *Petit concert* qui précède la guérison de la princesse, elles se succèdent de manière resserrée. L'effectif instrumental (violon et contrebasse, clarinettes et basson, cornets à pistons et trombone, et percussions composées d'une grosse caisse, un tambour (militaire), deux caisses claires, un tambour de basque, cymbales et triangle) est singulier. Bien que Stravinsky ait prétendu tardivement avoir été influencé par le jazz, il semble que la composition instrumentale rappelle davantage les bandes de musiciens klezmer (violon, contrebasse, clarinette et percussions et parfois trompette et/ou trombone) que Stravinsky avait pu entendre en Russie l'été, lorsqu'il séjournait à Ustilug où se trouvait une importante communauté juive. Par ailleurs, il avait été fasciné par un groupe de musiciens hongrois qui se produisait dans un cabaret à Genève avec Aladár Rácz au cymbalum. Ainsi trouve-t-on la trace de cette sonorité tzigane avec le rôle prédominant et dramatique que joue le violon dans l'*Histoire du soldat*. La tessiture employée se situe dans le registre grave : sous son aspect parfois "crin-crin" presque maladroit, la partie contenant de nombreuses doubles cordes, bariolages et entrecroisement de cordes à vide se révèle redoutablement difficile. La clarinette, que Stravinsky aimait tout particulièrement, contribue avec l'étendue de son registre à étoffer et renforcer le médium de l'ensemble.

À partir de cet effectif unique où les instruments "dialoguent entre eux de la façon la plus imprévue" comme le souligne André Schaeffner, Stravinsky va puiser dans tous les styles : le caractère populaire avec la *Marche* dans laquelle il introduit des accents décalés, les danses en vogue à l'époque (le tango, la valse et le ragtime) que la princesse va exécuter, ou encore le paso doble dans la *Marche royale* qu'il avait découvert en juin 1916 lors de son voyage en Espagne avec les Ballets russes de Diaghilev, l'écriture savante dans le *Grand choral* et le *Petit choral*, ou encore un style proche des œuvres de Bartók dans le *Petit concert*. Seule la *Pastorale* est d'essence profondément stravinskienne : dans ce passage sans percussions, il arrive à créer une atmosphère de pure poésie et de rêve. Néanmoins tous les emprunts pratiqués par Stravinsky sont loin d'être de simples pastiches. Par exemple, il métamorphose le *Tango* en une pièce pour violon accompagnée de la percussions puis de la clarinette, dont il déforme peu à peu le rythme si caractéristique. Il a recours à un procédé similaire dans le *Ragtime* : celui-ci commence à la manière d'une pièce de genre pour se transformer en quelque chose qui n'a plus rien à voir avec la danse en elle-même, avant que ne revienne presque innocemment le thème initial. La *Valse*, qui rappelle celle de *Petrouchka*, constitue également un bel exemple parodique : sonorité aigre du violon, fausses basses ou basses décalées. Dans le *Grand choral*, Stravinsky emploie des mélodies luthériennes traditionnelles qu'il parsème d'harmonies étranges. Enfin, dans la dernière séquence, la *Marche triomphale du Diable*, Stravinsky réunit de manière grinçante le *Petit concert* grâce auquel le soldat avait retrouvé la liberté, et le *Tango* avec lequel il avait gagné le cœur de la princesse. Ainsi, en créant une œuvre d'apparence faussement populaire et parodique, Stravinsky arrive par le génie de son langage musical à produire une musique d'une extraordinaire richesse rythmique et sonore. Fréquemment jouée en suite de concert, elle devait influencer toute une génération de musiciens de Schoenberg à Kurt Weill, en passant par Auric et Poulenc.

Ce n'est qu'au début des années 30 que Stravinsky envisage de composer une œuvre pour violon et piano. Ainsi qu'il le confie dans *Chroniques de ma vie*, il n'aimait guère "la combinaison sonore du piano et des archets". Sa rencontre avec le violoniste Samuel Dushkin (1891-1976) allait lui donner l'envie d'écrire pour cette formation et "de donner une plus grande expansion à [ses] œuvres par le moyen de concerts de chambre". L'écriture du **Duo concertant** qui se déroule entre le 27 décembre 1931 et 15 juillet 1932 aurait été placée sous le signe de la lecture d'un livre sur Pétrarque (Payot, 1932) de son ami Charles-Albert Cingria. Mais dans une interview donnée lors d'une tournée avec Dushkin en 1933, il explique qu'il a été aussi influencé par les *Géorgiques* de Virgile. Quoi qu'il en soit, son dessein était de concevoir "une composition lyrique, un travail de versification musicale" (*Chroniques de ma vie*). Et Stravinsky de poursuivre : "C'est mon engouement pour les poètes bucoliques de l'Antiquité et pour l'art savant de leur technique qui détermina l'esprit et la forme de mon *Duo concertant*." La *Cantilène*, aussi paradoxal que soit le titre, car ce mouvement n'a rien de véritablement chantant, s'ouvre par une série d'arpèges au violon avant de laisser place à une écriture d'une forte intensité en doubles cordes, tandis que le piano, après des passages en trémolos rappelant l'écriture du cymbalum, déploie un continuum inexorable de doubles-croches. L'*Églogue I* commence comme une séquence de cornemuse avec des cordes à vide, le piano imitant le bourdon, puis s'enchaîne à une seconde partie *staccato* en doubles cordes et très rythmique avec de nombreux changements de mesures, dont le style rappelle le *Ragtime* de l'*Histoire du soldat*. Dans l'*Églogue II*, qui est écrite dans le style *cantabile* de l'*Aria II* du *Concerto pour violon* et qui constitue le mouvement lent de la suite, les lignes du violon et du piano se doublent et s'entrelacent avec émotion et finesse. Quant à la *Gigue*, son rythme imperturbable en 6/16 s'interrompt à deux reprises, d'abord avec un premier passage dont l'écriture évoque le *Pas de deux d'Apollon Musagète*, puis avec un deuxième dans lequel émerge du piano un thème accompagné par le violon. Le *Duo* se termine par le *Dithyrambe*, mouvement d'une profonde intensité avec son ornementation si présente et si sobre à la fois. En affirmant que le "lyrisme n'existe pas sans règles et qu'il faut qu'elles soient sévères", Stravinsky démontre avec brio comment il parvient à le laisser surgir de la rigueur même avec laquelle il conçoit les divers mouvements du *Duo concertant*.

L'**Élégie** pour alto ou violon solo a quant à elle été composée en 1944 pour Germain Prévost, en mémoire d'Alphonse Onnou, fondateur du Quatuor Pro Arte. La pièce qui doit être jouée avec sourdine du début jusqu'à la fin commence par une introduction avec un thème accompagné qui débouche sur une écriture donnant l'illusion d'une fugue à deux voix. Au point culminant, le sujet de la fugue est renversé avec la réponse à une mesure de distance. Stravinsky précise dans la partition que les doigtés indiqués sont là, non pour faciliter l'exécution, mais uniquement pour souligner le contrepoint.

DENIS HERLIN

À propos des instruments

Isabelle Faust* – violon

Violon Antonio Stradivari “La Belle au bois dormant” (1704)

Les cordes en boyaux donnent à la sonorité du stradivarius “La Belle au bois dormant” une présence physique qui insuffle plus d’intensité au matériau musical : elles permettent de mieux en faire ressortir les angles et les arêtes. Ces cordes sont mises à rude épreuve dans l’*Histoire du soldat* de Stravinsky, qui abonde en passages où l’interprète doit lâcher la bride à son jeu, tel un artiste de pantomime. Avec leur riche palette de couleurs, ces instruments restituent à merveille l’esprit du cirque ambulant et la musique populaire des saltimbanques. Écoutez-les tour à tour parler, chanter, pleurer, danser !

Lorenzo Coppola – clarinettes

Clarinettes Buffet en *si b* (1918) et en *la* (1906)

Les clarinettes que j’ai utilisées pour cet enregistrement sont des instruments faits par la prestigieuse maison Buffet, à Paris : la clarinette en *si bémol* est de l’année 1918, la clarinette en *la* est de 1906. Quelle découverte pour moi ! Elles ressemblent en leur moindre détail aux clarinettes françaises que l’on utilise aujourd’hui dans la plupart des orchestres du monde, mais elles cachent des secrets qui ne se dévoilent que lorsqu’on les joue. Elles sont très légères, les becs sont plus fermés que ceux d’aujourd’hui, les anches moins fortes, ce qui donne un son plus petit, plus clair, plus chantant. L’articulation, surtout dans le registre aigu, est plus spontanée, on a l’impression de pouvoir “parler” avec l’instrument : je le remarque spécialement dans des pièces comme la *Pastorale* ou *Petits airs au bord du ruisseau*, quand la clarinette essaie d’attraper les papillons...

Javier Zafra – basson

Basson Buffet-Crampon, Paris (1910)

Pour cet enregistrement, il m’a paru tout à fait évident de choisir un basson Buffet-Crampon fait à Paris en 1910. Ce modèle historique, qui aujourd’hui a presque disparu des salles de concert, est en bois de palissandre, ce qui lui donne un caractère particulièrement flexible, chaleureux et vocal jusque dans le registre suraigu. Sa tessiture et son timbre rappellent ceux du ténor français. Stravinsky a magnifiquement exploité ses qualités, notamment au début de son célèbre ballet *Le Sacre du printemps* en 1913. On peut ici apprécier ses couleurs dramatiques dans la *Pastorale* et sa volubilité proche du saxophone dans le *Ragtime*.

Reinhold Friedrich* – cornets à pistons

- Cornet à pistons en *si bémol* et en *la* (ton rotatif) F. Besson (1906) – prêt : Asuka Takeuchi (Tokyo)
- Cornet à pistons en *ut*, d’origine inconnue (vers 1915) – prêt : Alain de Rudder (Anvers)
- Sourdine Ratzek
- Chapeau – dans la *Pastorale* – prêté par Isabelle Faust
- Embouchure, facteur inconnu (vers 1900)

Dans les années 1950, Stravinsky conseilla à Adolph (“Bud”) Herseth, le légendaire trompette solo de l’Orchestre symphonique de Chicago, de jouer le solo de la *Pastorale* en recouvrant le pavillon de l’instrument d’un chapeau melon. Malheureusement, Bud Herseth et son élève Edward H. Tarr, qui fut lui-même mon professeur, sont tous deux décédés : ils ne peuvent plus rapporter cette anecdote aux jeunes générations d’instrumentistes. Dans cet enregistrement, j’ai tenu à respecter la recommandation du compositeur en couvrant le cornet d’un chapeau.

Malgré leur âge vénérable (plus de cent ans !), les deux instruments que je joue ici déploient un son surprenant de jeunesse et de modernité : la sonorité du cornet en *si bémol* frappe par sa plénitude et sa rondeur ; celle du cornet en *ut*, dont le facteur n’est pas identifié, possède la brillance qui sied aux passages solistes, comme l’auditeur pourra s’en rendre compte. La taille de l’embouchure est énorme pour l’époque. J’ai dû véritablement m’habituer aux instruments : une fois surmontés les premiers blocages, dus avant tout à leur odeur, je me suis accoutumé à ces instruments au fil des différentes étapes de la production, si bien qu’à l’heure actuelle, ma personne exhale probablement les mêmes effluves que ces antiquités de cuivre plus que centenaires !

Wies de Boevé – contrebasse

Contrebasse Martinus Mathias Fichtl, Vienna (c. 1748)

J’adore la vaste étendue de possibilités d’articulation que me permettent les cordes en boyaux, depuis le côté mordant de la *Marche du Soldat* jusqu’aux *pizzicati* ronds et chauds qui créent un écran sur lequel le Soldat peut confortablement s’installer pour jouer ses *Petits airs au bord du ruisseau*.

Jörgen van Rijen – trombone

Trombone A. Courtois, Paris (avant 1927)

La manière dont cet instrument m’a trouvé est une histoire assez étrange. Pour l’*Histoire du soldat*, on a besoin d’un trombone ténor avec une valve de quarte supplémentaire pour quelques notes basses. Pour l’occasion, il me fallait un instrument si particulier que j’avais du mal à le trouver. Quelques mois avant l’enregistrement, j’ai commencé à m’inquiéter un peu, car personne ne pouvait me dire où trouver un instrument pareil. J’en ai trouvé un analogue, mais datant de 1935 environ – et j’étais presque sûr que ce n’était pas exactement le genre de trombone pour lequel cette musique avait été écrite.

Un jour, un certain Rob Klemann m’a contacté sans crier gare. Il m’a dit qu’il voulait me montrer un trombone qu’il venait d’hériter d’un vieil oncle qui avait joué dans l’Orchestre du Concertgebouw d’Amsterdam (mon propre orchestre !) il y a bien longtemps, dans les années 1940 et 1950. Il est venu au Concertgebouw pour me le montrer et quand j’ai ouvert la boîte, j’ai trouvé l’instrument précis que j’avais si longtemps cherché ! C’est un trombone ténor/basse en argent dû au célèbre facteur de cuivres français Antoine Courtois, une marque qui existe encore de nos jours (le trombone moderne que je joue habituellement est d’ailleurs un Courtois). Je n’en connais pas la date exacte, mais il a dû être fabriqué entre 1911 et 1927. Il possède des incisions dans le pavillon qui attestent des années où Antoine Courtois a remporté des prix lors de concours internationaux pour facteurs d’instruments. La dernière année gravée est 1911. On sait que le concours qu’il remporta ensuite fut celui de 1927, donc tous les instruments réalisés après cette date ont également “1927” gravé sur le pavillon.

Quand j’ai dit à M. Klemann que j’étais justement à la recherche d’un trombone de ce genre pour un enregistrement de l’*Histoire du soldat* de Stravinsky, il fut si surpris et enthousiasmé qu’il a décidé de me donner cette merveille ! Je joue donc sur l’instrument de l’un de mes prédécesseurs à l’Orchestre royal du Concertgebouw, instrument qui m’est venu par surprise, mais au moment précis où j’en avais besoin !

Raymond Curfs – percussions

Tous les instruments à percussion joués dans cet enregistrement ont été fabriqués au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et ont été spécialement restaurés pour ce projet par Geert-Jan Koops et Pascal Hoeke. Toutes les peaux sont de veau ou de chèvre et les timbres en boyau de chèvre ou de veau. La grosse caisse provient vraisemblablement de chez Sonor, à Weißenfels, et a sans doute une centaine d’années, comme toutes les autres percussions, qui ont gardé leurs éléments techniques d’origine, comme par exemple le mécanisme du timbre du tambour.

*Traduction : Bertrand Vacher



ISABELLE FAUST – Discographie sélective

Enregistrements également disponibles au format digital (téléchargement et streaming)

BÉLA BARTÓK

Concertos pour violon n°s 1 & 2
Swedish Radio Symphony Orchestra,
Daniel Harding
CD HMC 902146

ALBAN BERG

Concerto pour violon 'À la mémoire d'un ange'
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto pour violon op. 61
Orchestra Mozart, Claudio Abbado
CD HMC 902105

ERNEST CHAUSSON

Concert

CÉSAR FRANCK

Sonate pour violon et piano
Alexander Melnikov, Quatuor Salagon
HMM 902254

CLAUDE DEBUSSY

**Les Trois Sonates
et autres pièces tardives**

Alexander Melnikov, Tanguy de Willencourt,
Jean-Guihen Queyras, Javier Perianes,
Magali Mosnier, Antoine Tamestit,
Xavier de Maistre
CD HMM 902303

ANTONÍN DVOŘÁK

Concerto pour violon

The Prague Philharmonia, Jiří Bělohlávek
Trio avec piano op. 65
Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov
CD HMC 901833

Concerto pour violoncelle

The Prague Philharmonia, Jiří Bělohlávek
Trio 'Dumky' op. 90
Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov



PAUL HINDEMITH

Sonates pour piano et...

Alexander Melnikov, Tunis van der Swart,
Jeroen Berwaerts, Alexander Rudin,
Gérard Costes
CD HMC 905271

LEOŠ JANÁČEK

Sonate pour violon et piano

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Subito. Partita

KAROL SZYMANOWSKI

Mythes

Ewa Kupiec
CD HMA 1951793

ANDRÉ JOLIVET

Concerto pour violon

ERNEST CHAUSSON

Poème

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,
Marko Letonja
CD HMC 901925

BOHUSLAV MARTINŮ

Concerto pour violon n°2

Serenáda n°2

Toccata & due Canzoni

Cédric Tiberghien,
The Prague Philharmonia,
Jiří Bělohlávek
CD HMC 901951

ARNOLD SCHOENBERG

Concerto pour violon

Swedish Radio Symphony Orchestra,
Daniel Harding

La Nuit transfigurée

Anne Katharina Schreiber, Antoine Tamestit,
Danusha Waskiewicz, Jean-Guihen Queyras,
Christian Poltéra
CD HMM 902341

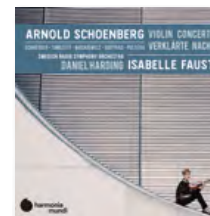
DMITRI CHOSTAKOVICH

Concertos pour piano n°s 1 & 2

Mahler Chamber Orchestra,
Teodor Currentzis

Sonate pour violon et piano op. 134

Alexander Melnikov
CD HMC 902104



Découvrez la nouvelle **ⓑ**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : décembre 2019, avril & juillet 2020, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Réalisation et direction artistique : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Tobias Lehmann

Montage : Martin Sauer

Mastering : Julian Schwenkner

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : *Le diable violoneux*, gravure sur bois d'ap. dessin de Bertall,

Paris, Bibliothèque Nationale, akg-images

Photo Dominique Horwitz : © Ralf Brinkhoff

Photo Isabelle Faust : © Uwe Arens

Maquette : atelier harmonia mundi