

bel canto

la voix de l'alto | the voice of viola

Antoine Tamestit
Cédric Tiberghien



bel canto

la voix de l'alto | the voice of viola

HENRI VIEUXTEMPS (1820-1881)

Sonate pour piano et alto op.36 in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | I. Maestoso. Allegro | 11'37 |
| 2 | II. Barcarolla. Andante con moto | 6'30 |
| 3 | III. Finale scherzando. Allegretto | 4'05 |

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | La Fille du régiment. Air de Marie <i>Il faut partir</i> | 5'54 |
|---|---|------|

HENRI VIEUXTEMPS

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Élégie pour alto avec accompagnement de piano op.30 in F minor / <i>fa mineur</i> / f-Moll | 6'47 |
|---|---|------|

GAETANO DONIZETTI

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | La Favorita - Air de Léonore <i>Ô mon Fernand</i> | 3'40 |
|---|--|------|

JACQUES-FÉREOL MAZAS (1782-1849)

- | | | |
|---|--|-------|
| 7 | Le Songe. Élégie sur La Favorite de Donizetti op.92 | 11'58 |
|---|--|-------|

CASIMIR-NEY (1801-1877)

- | | | |
|---|--|------|
| 8 | XV^e Prélude pour alto seul | 4'58 |
|---|--|------|

VINCENZO BELLINI (1801-1835)

- | | | |
|---|--|------|
| 9 | Norma. Air de Norma <i>Casta Diva</i> | 6'15 |
|---|--|------|

HENRI VIEUXTEMPS

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | Capriccio pour alto seul op.55 in C minor / <i>ut mineur</i> / c-Moll | 3'25 |
|----|--|------|

Antoine Tamestit, alto Stradivarius "Mahler" de 1672

Cédric Tiberghien, piano Steinway

Dans

l'histoire de l'alto, le Romantisme français représente une étape importante. Compositeurs et musicographes découvrent alors le potentiel d'un instrument trop longtemps négligé, souvent destiné au second rôle. Parmi les soutiens fervents de l'alto, Hector Berlioz sera de tous les combats. Il le juge "aussi agile que le violon" et relève l'aspect unique de son timbre "d'une mélancolie profonde qui diffère de celui des autres instruments à archet." Il lui confie des responsabilités inédites à l'orchestre, le choisit comme acteur principal de son *Harold en Italie* (1834), s'insurge contre la faiblesse sonore de certains instruments de trop petite taille et va même jusqu'à réclamer, dès 1848, la création d'un enseignement spécialisé de l'alto au Conservatoire de Paris (il ne verra le jour qu'en 1894). Ainsi, les mentalités évoluent et l'alto suscite un intérêt nouveau. "Le ton de cet instrument se distingue du violon par un caractère de noblesse et de langueur qui lui inspire un charme particulier", peut-on lire dans le traité d'instrumentation de Georg Kastner, alors que le critique Henri Blanchard évoque "sa voix mystérieuse, impressionnante [...]" dans la *Revue et Gazette musicale*.

Parallèlement, l'alto garde un statut à part car il ne requiert pas encore une expertise spécifique, laquelle ne s'imposera que très progressivement à partir du milieu du XIX^e siècle. Aidés par la similitude des techniques de jeu, ce sont donc des violonistes qui jouent de l'alto, pour de bonnes raisons (attirance pour son timbre, opportunité professionnelle) ou parfois de mauvaises si l'on en croit Antoine Elwart qui affirme en 1861 que "tous les violonistes qui ont eu des malheurs au Conservatoire dans l'étude de l'instrument roi se résignent bon gré mal gré à jouer de l'alto."

Par bonheur, certains des plus grands virtuoses romantiques du violon vont montrer un véritable goût pour l'alto. La voie est ouverte par le plus flamboyant d'entre eux, Niccolò Paganini, qui compose en 1834 une *Sonata per la Gran' Viola ed orchestra* puis est magnifiquement illustrée par deux artistes ici présents, Mazas et Vieuxtemps.

Issu de la classe de Pierre Baillot au Conservatoire, Jacques-Féréol Mazas (1782-1849) entame de 1811 à 1829 une carrière de soliste qui le mène dans toute l'Europe, puis travaille à Paris comme premier violon au théâtre du Palais-Royal, enseigne à Orléans et enfin dirige le Conservatoire de Cambrai de 1837 à 1841. Si le souvenir de Mazas est resté très vivace chez les violonistes grâce à la qualité de son œuvre pédagogique, on connaît moins son activité d'altiste qui pourtant n'est pas négligeable. Ainsi, au cours de l'année 1830, il apparaît au moins six fois en soliste dans les salles parisiennes et, pratiquement à chaque concert, il interprète une composition pour l'alto. François-Joseph Fétis écrit alors : "Cet artiste a parfaitement compris les ressources de l'instrument sur lequel il a su créer un genre. Écartant toutes les difficultés arides, c'est toujours le chant et l'expression qui dominent dans son jeu." C'est en effet une nouvelle vision élégiaque et dramatique de l'alto qu'illustre *Le Songe, élégie sur la Favorite*, œuvre posthume publiée vers 1850, vraisemblablement conçue entre 1840 et 1845 avec orchestre, mais dont seule la version pour alto et piano nous est parvenue. La *Cavatine de Fernand* de l'acte IV de *La Favorite* (1840) de Gaetano Donizetti ("*Ange si pur, que dans un songe j'ai cru trouver...*") justifie le titre et se place au cœur d'une pièce construite comme une mini-scène d'opéra, avec son mode déclamatoire, ses effets, ses épanchements et une écriture pour l'alto toujours brillante et expressive. On ne sera pas surpris par l'utilisation à plusieurs reprises des sons harmoniques (Mazas ayant publié un traité sur le sujet vers 1832) dont la transparence convient bien au songe, brutalement interrompu à la fin de la pièce par le *Réveil*, tumultueuse conclusion pianistique.

Le violoniste belge Henri Vieuxtemps (1820-1881) montre cette même inclinaison envers l'alto. Elève de Charles de Bériot, menant une carrière véritablement internationale (Europe, Russie, États-Unis), il est un des plus emblématiques représentants de cette tradition franco-belge du violon qu'il transmettra à son élève Eugène Ysaÿe, lui-même également altiste occasionnel. Vieuxtemps se montre un magnifique ambassadeur de l'instrument, ne se contentant pas de jouer ses propres compositions d'ailleurs ; il n'hésite pas à défendre consécutivement en l'espace de quelques mois en 1870, l'*Harold en Italie* de Berlioz ou la *Sonate pour alto et piano* d'Anton Rubinstein. Doté d'un réel talent de compositeur, il laisse un legs précieux pour l'alto illustré par les trois œuvres présentées ici. Son *Élégie pour alto et piano op.30* qu'il crée en mars 1853 à Paris, montre déjà une parfaite compréhension du timbre et de la palette expressive de l'alto, la critique étant séduite par "cette pensée musicale, toute empreinte d'une vague et douce mélancolie". Les mêmes qualités de facture se retrouvent dans sa *Sonate en Si bémol majeur op.36*, publiée en 1863, où Vieuxtemps élargit son exploration des facettes de l'instrument, alternant noblesse, lyrisme, mélancolie (notamment dans le second mouvement, *Barcarolle*), brillance et légèreté, avec le souci d'une écriture pianistique toujours adaptée, à la fois très active et parfaitement dosée par rapport au registre et à la puissance de l'alto. On remarquera dès le début de la pièce, dans la retenue et le mystère, l'utilisation du registre grave, ce qui caractérise ainsi immédiatement l'instrument sans ambiguïté par rapport à l'habituelle comparaison violonistique. Publication posthume de 1883 en complément de six pièces pour violon seul, le *Capriccio pour alto seul* semble un condensé (en 34 mesures) de la grande capacité de Vieuxtemps à mettre en lumière le potentiel sonore de l'instrument grâce à une mélodie accompagnée où les éléments chromatiques et une ornementation élégante équilibrent technique et expression.

Louis-Casimir Escoffier dit Casimir-Ney (1801-1877) représente une nouvelle catégorie d'altistes, celle de musiciens qui font le choix de se consacrer principalement voire exclusivement à leur instrument de prédilection. Et dans ce cas, ce n'est pas un aveu de faiblesse vu sa brillante carrière comme chambriste notamment de 1845 à 1866, période durant laquelle il sera l'altiste du prestigieux quatuor formé par le violoniste Delphin Alard. Partenaire de Camille Saint-Saëns, de Joseph Joachim, de Camillo Sivori, il est régulièrement salué pour l'exceptionnelle qualité de son jeu, la *France Musicale* affirmant ne pas connaître "d'alto qui ait un son plus large et plus velouté que Monsieur Casimir-Ney."

À ceux qui doutaient encore des aptitudes virtuoses de l'alto ("les difficultés ne lui conviennent point", écrivait encore Auguste-Louis Blondeau dans son *Histoire de la musique moderne* au milieu du siècle), Casimir-Ney apporte un brillant démenti avec la publication vers 1849 de *Vingt-quatre Préludes pour alto seul* qui proposent une exploration virtuose totalement inédite de l'instrument n'ayant rien à envier aux sommets violonistiques de Paganini. La *Revue et Gazette musicale de Paris* juge que "Rien n'est oublié dans ce traité : doigté rationnel et exceptionnel, double corde, trilles, toutes les variétés possibles de coups d'archet, sons harmoniques et même jusqu'au genre dramatique [...]" Ce dernier est parfaitement illustré dans le 15^e *Prélude en Ré bémol majeur*, véritable petite scène lyrique avec son introduction théâtrale, sa marche brillante et sa virtuosité de prima donna.

Illustrant la maxime du violoniste italien Giuseppe Tartini, *Per ben suonare, bisogna ben cantare* (pour bien jouer, il faut bien chanter), la voix humaine reste l'inévitable source d'inspiration pour l'instrumentiste à cordes. La tentation de confronter l'alto, ce "dramatique contralto des voix instrumentales" comme le désigne Henri Blanchard, à quelques grands opéras de la première moitié du XIX^e siècle, s'inscrit parfaitement dans la tradition d'un répertoire instrumental romantique imprégné par l'art lyrique. Ainsi, puisant dans *Norma* (1831) de Vincenzo Bellini, *La Fille du régiment* (1840) et *La Favorite* (1840) de Donizetti, Antoine Tamestit renoue avec ce véritable bel canto instrumental et permet à l'alto d'être, à son tour, promu au rang de diva...

FREDERIC LAINÉ

In

the history of the viola, French Romanticism represents an important watershed. It was at this period that composers and writers on music discovered the potential of an instrument that had been too long neglected and often relegated to a secondary role. Among the viola's fervent supporters was Hector Berlioz, who was always ready to fight for its rights. He judged it to be 'as agile as the violin' and pointed out the unique aspect of its timbre, 'deeply melancholy, and different from that of the other bowed string instruments'. He assigned it unprecedented responsibilities in the orchestra, chose it as the principal protagonist of his *Harold en Italie* (1834), protested against the weak sonority of certain instruments of insufficient size, and went so far as to demand, as early as 1848, the creation of a specialised viola syllabus at the Paris Conservatoire (which did not come about until 1894). As a result, attitudes changed and the viola aroused a new interest. 'The tone of this instrument is distinguished from the violin by a character of nobility and of languor that gives it a special charm', we read in Georg Kastner's treatise on instrumentation, while the critic Henri Blanchard evoked 'its mysterious, striking voice' in the *Revue et Gazette musicale*.

In parallel with this development, the viola retained a special status because it did not yet require a specific expertise, which only became established very gradually from the middle of the nineteenth century onwards. Hence, aided by the similarity of the playing technique, it was violinists who played the viola, for good reasons (a fondness for its timbre, professional opportunities) or sometimes for bad ones, if we are to believe Antoine Elwart, who asserted in 1861 that 'all the violinists who have had unfortunate experiences studying the king of instruments at the Conservatoire resign themselves willy-nilly to playing the viola'.

Luckily enough, some of the greatest Romantic virtuosos of the violin proved to have a genuine taste for the viola. The trail was blazed by the most flamboyant among them, Niccolò Paganini, who composed in 1834 a *Sonata per la Gran Viola ed orchestra*, followed in splendid fashion by two artists included in the present programme, Mazas and Vieuxtemps.

After studying with Pierre Baillot at the Conservatoire, **Jacques-Féréol Mazas** (1782-1849) pursued a solo career that took him all over Europe from 1811 to 1829, then worked in Paris as leader of the orchestra at the Théâtre du Palais-Royal, taught at Orléans, and finally was director of the Cambrai Conservatoire from 1837 to 1841. Although Mazas is still a well-remembered figure to violinists thanks to the quality of his pedagogical output, his activity as a violist is much less familiar; yet it was far from negligible. For example, in the course of the year 1830, he appeared at least six times as a soloist in Paris concert halls, and performed a work for viola at almost every concert. François-Joseph Fétis wrote at the time: 'This artist has perfectly understood the resources of the instrument, on which he has succeeded in creating a style. Brushing aside all tedious difficulties, his playing is always dominated by singing line and expression.' And it is indeed a new elegiac and dramatic conception of the viola that is illustrated in *Le Songe, élégie sur La Favorite*, a work published posthumously around 1850; it was probably conceived with orchestra between 1840 and 1845, but only the version for viola and piano has come down to us. The use made of Fernand's Cavatine from Act Four of Gaetano Donizetti's *La Favorite* of 1840 ('Ange si pur, que dans un songe / J'ai cru trouver') justifies the piece's title; it takes its place at the heart of a composition constructed like a miniature operatic scena, with its declamatory idiom, its effects, its heartfelt outpourings – and viola writing that is invariably brilliant and expressive. It is not surprising to find several instances of the use of harmonics, since Mazas published a treatise on the subject around 1832; their transparent sound is appropriate to the depiction of the dream (the 'songe' of the title), abruptly interrupted at the end of the piece by *Le Réveil* (The awakening), a tumultuous conclusion on the piano.

The Belgian violinist **Henri Vieuxtemps** (1820-81) displayed a similar penchant for the viola. This pupil of Charles de Bériot who enjoyed a truly international career (Europe, Russia, the United States) was one of the most emblematic representatives of the Franco-Belgian violin tradition, which he subsequently passed on to his own student Eugène Ysaÿe, himself an occasional violist. Vieuxtemps proved to be a magnificent ambassador for the instrument, and moreover did not restrict himself to playing his personal compositions; he did not hesitate to champion one after the other, in the space of a few months in 1870, Berlioz's *Harold en Italie* and Anton Rubinstein's Viola Sonata. He possessed a genuine talent as a composer, and has left us a precious legacy for the viola exemplified by the three works presented here. His *Élégie* for viola and piano op.30, which he premiered in Paris in March 1853, already displays a perfect grasp of the timbre and expressive palette of the viola; the critics were impressed by 'this musical thought wholly imbued with a vague and gentle melancholy'. The same qualities of craftsmanship are to be found in the Sonata in B flat major op.36, published in 1863, where Vieuxtemps widens his exploration of the facets of the instrument, alternating nobility, lyricism, melancholy (notably in the second movement, Barcarolle), brilliance and agility, taking care always to accompany it with suitable pianistic textures, at once very active and perfectly judged with respect to the register and carrying power of the viola. One notices right from the start of the piece, in the atmosphere of restraint and mystery and the utilisation of the low register, the elements that immediately and unambiguously characterise the instrument in the customary comparison with the violin. The *Capriccio* for solo viola, published posthumously in 1883 as the complement to six pieces for unaccompanied violin, seems to sum up in just thirty-four bars Vieuxtemps's outstanding ability to illuminate the sonic potential of the instrument by means of an accompanied melody in which chromatic elements and elegant ornamentation strike a balance between technique and expression.

Louis-Casimir Escoffier, known as **Casimir-Ney** (1801-77) represents a new category of violists, comprising musicians who consciously chose to devote themselves chiefly or even exclusively to their instrument of predilection. And, in this case, the decision was no admission of technical or musical deficiencies, given his brilliant career as a chamber musician, notably in the period between 1845 and 1866, when he was the violist of the prestigious quartet formed by the violinist Delphin Alard. As the partner of such artists as Camille Saint-Saëns, Joseph Joachim and Camillo Sivori, he was regularly acclaimed for the exceptional quality of his playing: *La France Musicale* asserted that it knew of 'no violist possessing a larger or mellower sound than Monsieur Casimir-Ney'.

To those who were still dubious of the viola's capacity for virtuosity ('difficulties do not suit it', Auguste-Louis Blondeau could still write in his *Histoire de la musique moderne* published in 1847), Casimir-Ney made a dazzling riposte with the publication around 1849 of his Twenty-four Preludes for solo viola, which proposed a wholly unprecedented virtuoso exploration of the instrument that in no way paled before the violinistic feats of Paganini. The *Revue et Gazette musicale de Paris* deemed: 'Nothing is overlooked in this treatise: rational and exceptional fingerings, double stopping, trills, every possible variety of bowstroke, harmonics, and even the dramatic style.' The last-named is perfectly illustrated in Prelude no.15 in D flat major, a veritable little operatic scena with its theatrical introduction, its flamboyant march and its prima donna-like virtuosity.

As if to confirm the Italian violinist Giuseppe Tartini's maxim *Per ben suonare, bisogna ben cantare* (to play well, one must sing well), the human voice remains the inevitable source of inspiration for the string player. The temptation of matching the viola, that 'dramatic contralto among instrumental voices' as Henri Blanchard called it, against some of the great operas of the first half of the nineteenth century, fits perfectly into the tradition of a Romantic instrumental repertory steeped in the vocal art. Thus, in drawing on Vincenzo Bellini's *Norma* (1831) and Donizetti's *La Fille du régiment* and *La Favorite* (both 1840), Antoine Tamestit harks back to true instrumental bel canto and gives the viola a chance to be, in its turn, promoted to diva status . . .

FRÉDÉRIC LAINE

Translation: Charles Johnston

In

der Entwicklungsgeschichte der Viola stellt die französische Romantik eine wichtige Etappe dar. In dieser Zeit entdecken Komponisten und Musikverleger das Potential eines Instrumentes, das nur allzu lang vernachlässigt worden und auf einen Nebenrolle reduziert worden war. Unter den glühenden Verteidigern der Bratsche ist Hector Berlioz einer der streitbarsten Kämpfer. Er hält sie für „ebenso wenig wie die Violine“ und hebt ihre einzigartige Klangfarbe „voll tiefer Melancholie, mit der sie sich von den anderen Streichinstrumenten unterscheidet“ hervor. Er vertraut dem Instrument eine solch verantwortungsvolle Rolle an, wie sie bis daher noch nicht im Orchester vorgekommen war. So erwähnt er sie zur Hauptakteurin seines *Harold en Italie* (1834), lehnt sich gegen die klangliche Schwäche mancher Instrumente von zu kleiner Größe auf, bis er, beginnend mit dem Jahr 1848, sogar die Schaffung einer speziellen Unterweisung im Fach Viola am Conservatoire de Paris fordert (die nicht vor 1894 in Kraft treten sollte). So ändert sich allmählich die Sicht auf die Dinge und die Viola rückt immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses. „Der Klang dieses Instrumentes unterscheidet sich von dem der Violine durch seinen edlen, sehnsuchtsvollen Charakter, der ihm einen besonderen Charme verleiht“, liest man im Traktat zur Instrumentierung von Georg Kastner, während der Kritiker Henri Blanchard in der *Revue et Gazette musicale* „ihre mysteriöse, beeindruckende [...] Stimme“ betont.

Gleichzeitig sollte die Viola aber auch noch einige Zeit lang ihr Schattendasein fristen. Schließlich erfordert ihr Spiel damals noch keine besondere Expertise, die erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnt. Begünstigt durch die starke Ähnlichkeit der Spieltechnik, sind es natürlich zunächst die Geiger, die die Bratsche spielen, und das aus gutem (Attraktivität des Klanges, bessere Berufschancen) oder manchmal auch aus schlechtem Grund, wenn man Antoine Elwart Glauben schenkt, der 1861 berichtet, dass „all jene Geiger, die beim Studium des königlichen Instrumentes am Konservatorium nicht vom Glück verfolgt waren, sich wohl oder übel damit abfinden, auf die Bratsche umzusteigen.“

Glücklicherweise sollten einige der größten romantischen Violinen-Virtuosen noch auf den Geschmack kommen und eine wahre Zuneigung zur Viola entdecken. Den Weg dafür bereitet der flammendste Vertreter unter ihnen, Niccolò Paganini, der 1834 eine *Sonata per la Gran Viola et orchestre* komponiert; ihm folgen dann auf wundervolle Weise zwei hier vertretene Künstler, nämlich Mazas und Vieuxtemps. Hervorgegangen aus der Konservatoriums-Klasse von Pierre Baillot, nimmt **Jacques-Féréol Mazas** (1782-1849) von 1811 bis 1829 eine Karriere als Solist in Angriff, die ihn nach ganz Europa führt; später arbeitet er in Paris als Konzertmeister am Theater des Palais Royal, unterrichtet in Orléans und leitet schließlich von 1837 bis 1841 das Conservatoire de Cambrai. Während die Erinnerung an Mazas heute bei den Violinisten vor allem dank der Qualität seines pädagogischen Werkes lebendig ist, so sind seine Aktivitäten als Bratscher, obwohl diese keineswegs zu vernachlässigen sind, weit weniger bekannt. So tritt er im Laufe des Jahres 1830 mindestens sechs Mal als Solist in den Pariser Konzertsälen auf, und bei so gut wie jedem Konzert interpretiert er auch eine Komposition für die Viola. François-Joseph Fétis schreibt damals: „Dieser Künstler hat die Ressourcen des Instrumentes genau erfasst, und es ist ihm gelungen, ein ganz eigenes Genres zu schaffen. Scheinbar mühelos überwindet er alle technischen Schwierigkeiten, sodass am Ende immer nur das Gesangliche, der Ausdrucksreichtum sein Spiel bestimmen.“ In der Tat illustriert das posthum im Jahre 1850 publizierte Werk *Le Songe, élégie sur La Favorite* eine neue elegische, dramatische Sicht auf die Viola; aller Wahrscheinlichkeit nach wurde es zwischen 1840 und 1845 mit Orchester konzipiert, doch uns ist nur die Version für Viola und Klavier überliefert. Die *Cavatine de Fernand* aus dem 4. Akt von *La Favorite* (1840) von Gaetano Donizetti (*Ange si pur, que dans un songe j'ai pu trouver...*) rechtfertigt den Titel und bildet das Herzstück eines Werkes, das wie eine Art Mini-Opernszene aufgebaut ist und mit seiner deklamatorischen Art, seinen Effekten, seinen überbordenden Passagen immer einen Schreibstil beherzigt, der die Bratsche stets brillant und sehr ausdrucksstark wirken lässt. Es ist nicht überraschend, dass hier vielfach harmonische Klänge verwendet werden (schließlich hatte Mazas um das Jahr 1832 ein Traktat über dieses Thema herausgebracht), deren Transparenz bestens zur Darstellung eines Traumes geeignet sind, die jedoch am Ende des Stückes durch den *Réveil*, eine aufgewühlte Schlusswendung des Klaviers, brutal unterbrochen werden.

Der belgische Geiger **Henri Vieuxtemps** (1820-1881) zeigt die gleiche Zuneigung zur Viola. Der Schüler von Charles de Bériot, der eine wahrhaft internationale Karriere aufzuweisen hat (Europa, Russland, USA), ist einer der emblematischsten Vertreter der französisch-belgischen Bratschen-Tradition; diese gibt er dann auch an seinen Schüler Eugène Ysaÿe weiter, der selbst gelegentlich zur Viola greift. Vieuxtemps erweist sich als wunderbarer Botschafter des Instrumentes, der sich nicht damit begnügt, auswärts seine eigenen Kompositionen vorzustellen; er scheut sich auch nicht, 1870 im Abstand von wenigen Monaten den *Harold en Italie* von Berlioz oder die *Sonate pour alto et piano* von Anton Rubinstein zu verteidigen. Begabt mit dem Talent eines wahren Komponisten, hinterlässt er ein wertvolles Vermächtnis für die Viola, das in den drei hier vertretenen Werken zum Ausdruck kommt. Seine *Élégie pour alto et piano op. 30*, die er im März 1853 in Paris schreibt, beweist bereits ein perfektes Verständnis für die Klangfarbe und die breite Palette an Ausdrucksmöglichkeiten der Bratsche, sodass sich dann auch die Kritiker von diesem musikalischen Gedankengut, das ganz von einer vagen und sanften Melancholie durchdrungen ist, hinreißen lassen. Die gleichen Qualitäten finden sich in seiner 1863 veröffentlichten *Sonate in B-Dur op. 36*: Darin weiß Vieuxtemps die Facetten des Instrumentes noch intensiver zur Geltung zu bringen, indem er Erhabenheit, lyrische Momente und Melancholie (vor allem im zweiten Satz, der *Barcarolle*), Brillanz und Leichtigkeit mit der Sorge um eine immer angemessene pianistische Schreibweise verbindet, die er gleichzeitig sehr reichlich, aber immer perfekt dosiert bezüglich der Klangfarbe und der Lautstärke der Bratsche einsetzt. Man bemerkt von Beginn des Stückes an in der darin aufscheinenden Zurückhaltung und dem Mysteriösen, dass der Komponist hier auf das schwere Register setzt, das die Bratsche prägt - unmittelbar, doch ohne Zweideutigkeiten hinsichtlich der üblichen Vergleiche mit der Violine. Das posthum 1883 als Ergänzung zu den sechs Stücken für Solo-Violine veröffentlichte *Capriccio pour alto seul* (Capriccio für Solo-Bratsche) wirkt wie ein aus 34 Takten bestehendes Kondensat der enormen Fähigkeit von Vieuxtemps, das klangliche Potential des Instrumentes dank einer begleiteten Melodie, in der die chromatischen Elemente und elegante Verzierungen technisches Können und Expressivität in Einklang bringen, ins rechte Licht zu rücken.

Louis-Casimir Escoffier, genannt **Casimir-Ney** (1801-1877) vertritt eine neue Kategorie von Bratschern, und zwar die derjenigen Musiker, die beschlossen haben, sich hauptsächlich, wenn nicht sogar ausschließlich, ihrem bevorzugten Instrument zu widmen. Und dass es sich hier nicht um ein Eingeständnis von Schwäche handelt, lässt sich an seiner brillanten Karriere als Kammermusiker, vor allem in der Zeit von 1845 bis 1866 ablesen, während der er als Bratscher des berühmten Streichquartetts um den Geiger Delphin Alard fungiert. Als Partner von Camille Saint-Saëns, von Joseph Joachim und Camillo Sivori wird er regelmäßig für die außergewöhnliche Qualität seines Spiels gefeiert, so in der *France Musicale*, die ihm bescheinigt, keine Viola zu kennen, die „einen umfangreicheren und samtigen Klang als die von Monsieur Casimir-Ney“ habe.

Den Zweiflern, die der Bratsche immer noch jegliche virtuellen Fähigkeiten in Abrede stellen („schwierige Stellen liegen ihr überhaupt nicht“, schrieb Auguste-Louis Blondeau noch um die Mitte des Jahrhunderts in seiner Geschichte der modernen Musik), setzt Casimir-Ney um 1849 mit der Publikation der *Vingt-quatre Préludes pour alto seul* ein brillantes Dementi entgegen: Hier werden in bisher unbekanntem Maße die virtuellen Fähigkeiten des Instrumentes ausgeschöpft, die den violinistischen Höhenflügen Paganinis in nichts nachstehen. Die *Revue et Gazette musicale de Paris* urteilt, dass „nichts in diesem Traktat vergessen wurde: vernünftiger, außergewöhnlicher Fingersatz, Doppelgriffe, Triller, alle nur denkbaren Stricharten, harmonische Klänge, bis hin zum dramatischen Genre [...]“. Letzteres kommt im *15e Prélude en Ré bémol majeur*, dieser veritablen kleinen lyrischen Szene mit ihrer theatralischen Einleitung, ihrem brillanten Marsch und der Virtuosität einer Primadonna perfekt zum Tragen.

Ganz im Sinne der Maxime des italienischen Geigers Giuseppe Tartini *Per ben suonare, bisogna ben cantare* („um gut zu spielen, muss man gut singen“) ist und bleibt die menschliche Stimme die unverzichtbare Inspirationsquelle für Saiteninstrumente. Die Versuchung, die Bratsche, diesen „dramatischen Countertenor der instrumentalen Stimmen“, wie es Henri Blanchard ausdrückt, mit einigen Opern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu vergleichen, passt sich perfekt in die Tradition eines romantischen Instrumental-Repertoires ein, das von der Opernkunst geprägt ist. Indem er aus *Norma* (1831) von Vincenzo Bellini, *La Fille du régiment* (1840) und *La Favorite* (1840) von Donizetti schöpft, knüpft Antoine Tamestit an diese Tradition des instrumentalen Bel Canto an und verhilft der Bratsche ihrerseits dazu, in den Rang einer Diva erhoben zu werden...

FRÉDÉRIC LAINÉ
Übersetzung: Sophia Simon

Antoine Tamestit

Célébré pour sa musicalité innée et sa sonorité riche et profonde, Antoine Tamestit est un altiste parmi les plus recherchés. Les plus grands orchestres internationaux l'invitent régulièrement à se produire en concert avec eux comme le London Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort et ceux de la Radio Bavaroise et Danoise, l'Orchestre Royal de Stockholm, les orchestres philharmoniques de Vienne, de Radio France, des Pays-Bas et l'Orchestre Philharmonique Tchèque, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, celui de la Tonhalle de Zurich, ou encore les orchestres de la BBC. Passionné de musique de chambre, il a fondé et joue au sein du Trio (à cordes) Zimmermann avec Frank Peter Zimmermann et Christian Poltera et forme également un trio (clarinette, alto et piano) avec Jörg Widmann et Francesco Piemontesi. Ses partenaires privilégiés sont Cédric Tiberghien, Leonidas Kavakos, Christian Tetzlaff, Emmanuel Pahud, Pierre-Laurent Aimard, Gautier Capuçon, Emmanuel Ax, Gidon Kremer, Nicholas Angelich, Martin Fröst ainsi que les quatuors Ebène et Hagen notamment. Son vaste répertoire s'étend du baroque à la musique d'aujourd'hui. Jörg Widmann a écrit pour lui son *Viola Concerto* et lui en a confié la création. Antoine Tamestit a également joué *Viola, Viola* de George Benjamin et créé *Remnants of Songs* d'Olga Neuwrith. En compagnie de Tabea Zimmermann, il a participé à la création du *Concerto pour deux altos* de Bruno Mantovani.

Il co-dirige avec Nobuko Imai le *Viola Space Festival* de Tokyo.

Né à Paris, il a étudié avec Jean Sulem, Jesse Levine et Tabea Zimmermann. Il est le lauréat de plusieurs premiers prix internationaux parmi lesquels celui des concours William Primrose, Young Concert Artists, ARD de Munich, ainsi que le Crédit Suisse Young Artists.

Antoine Tamestit joue sur l'alto Stradivarius "Mahler" de 1672 prêté par la Fondation Habisreutinger.

Noted for his profound, natural musicianship and his rich, burnished sound, **Antoine Tamestit** is one of today's most sought-after violists.

He is invited to perform with the best international orchestras, such as the London Symphony Orchestra, the Orchestre de Paris, the Frankfurt Radio Orchestra, the Bavarian and Danish Radio Orchestras, the Stockholm Royal Philharmonic, the Philharmonic Orchestras of Vienna, Radio France, the Netherlands and the Czech Philharmonic Orchestra, the Gewandhaus of Leipzig, the Zurich Tonhalle and the BBC Orchestras.

A passionate chamber musician, he has founded and plays with the (string) Trio Zimmermann with Frank Peter Zimmermann and Christian Poltera as well as a trio (clarinet, viola and piano) with Jörg Widmann and Francesco Piemontesi. Other chamber partners include Cédric Tiberghien, Leonidas Kavakos, Christian Tetzlaff, Emmanuel Pahud, Pierre-Laurent Aimard, Gautier Capuçon, Emmanuel Ax, Gidon Kremer, Nicholas Angelich and Martin Fröst as well as the Ebène and Hagen quartets.

His wide repertoire extends from baroque to contemporary music. Jörg Widmann wrote for him his *Viola Concerto* and entrusted him with the premiere. Antoine Tamestit also played *Viola, Viola* by George Benjamin and premiered *Remnants of Songs* by Olga Neuwrith. Together with Tabea Zimmermann, he participated in the premiere of the *Concerto for two violas* by Bruno Mantovani.

He is joint artistic director with Nobuko Imai of the *Viola Space Festival* in Tokyo.

Born in Paris, he studied with Jean Sulem, Jesse Levine and Tabea Zimmermann. He is the recipient of several first international prizes, including the William Primrose, Young Concert Artists, ARD in Munich, and Credit Suisse Young Artists.

Antoine Tamestit plays on the Stradivarius Viola "Mahler" of 1672, loaned by the Habisreutinger Foundation.

Bekannt für seine Musikalität und seine reichhaltige wie tiefe Klangfülle zählt **Antoine Tamestit** derzeit zu den gefragtesten Bratschisten. Er wird regelmäßig von den renommiertesten internationalen Orchestern eingeladen und konzertierte u.a. mit dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, den Sinfonieorchestern des Hessischen, des Bayerischen und des Dänischen Rundfunks, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, den Wiener Philharmonikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Radio Filharmonisch Orkest der Niederlande, dem Orchester des Gewandhaus Leipzig und der Tonhalle Zürich, der Tschechischen Philharmonie und den Orchestern der BBC.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker gründete er das (Streich) Trio Zimmermann mit Frank Peter Zimmermann und Christian Poltera sowie ein Trio (Klarinette, Bratsche und Klavier) mit Jörg Widmann und Francesco Piemontesi. Weiterhin zählen Cédric Tiberghien, Leonidas Kavakos, Christian Tetzlaff, Emmanuel Pahud, Pierre-Laurent Aimard, Gautier Capuçon, Emmanuel Ax, Gidon Kremer, Nicholas Angelich und Martin Fröst zu seinen Kammermusikpartnern wie auch das Ebène und das Hagen Quartett.

Sein umfangreiches Repertoire erstreckt sich vom Barock bis zur Zeitenössischen Musik. Jörg Widmann schrieb für ihn sein *Viola Concerto* und vertraute ihm dessen Uraufführung an. Antoine Tamestit spielte auch *Viola, Viola* von George Benjamin und brachte *Remnants of Songs* von Olga Neuwrith zur Uraufführung. Gemeinsam mit Tabea Zimmermann spielte er die Uraufführung des *Konzert für zwei Bratschen* von Bruno Mantovani. Gemeinsam mit Nobuko Imai leitet er das *Viola Space Festival* in Tokyo.

Er wurde in Paris geboren und erhielt seine Ausbildung bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann. Erste Preise erlangte er bei zahlreichen internationalen Wettbewerben wie z.B. William Primrose, Young Concert Artists, ARD in München und Credit Suisse Young Artists. Antoine Tamestit spielt eine Viola von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm von der Habisreutinger-Stiftung zur Verfügung gestellt wird.



Cédric Tiberghien

Après avoir étudié auprès de Gérard Frémy et Frédéric Aguessy au CNSM de Paris, Cédric Tiberghien a été lauréat de plusieurs prix internationaux (Brême, Dublin, Tel-Aviv, Genève, Milan) et remporte en 1998 le Premier Grand Prix et pas moins de cinq prix spéciaux au Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Cédric Tiberghien compte une soixantaine de concertos à son répertoire. À ce titre, il s'est produit avec les meilleurs phalanges parmi lesquelles les orchestres symphoniques de Boston, Washington, Seattle, Sydney, Londres, Paris, et celui de la BBC, l'Orchestre de Cleveland, de la Suisse Romande, du festival de Budapest, de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre national de France, les orchestres philharmoniques de Hambourg, Dresde, Tokyo, l'Orchestre Philharmonique Tchéque, du Japon et de Radio France, sous la direction de Christoph Eschenbach, Jiří Bělohlávek, Yannick Nézet-Séguin, Simone Young, Myung-Whun Chung, Kurt Masur, Iván Fischer, Jeffrey Tate, Louis Langrée, Ludovic Morlot, Stéphane Denève et Enrique Mazzola. On a pu l'entendre en récital au Carnegie Hall, au Kennedy Center de Washington, au Royal Albert Hall, aux Queen Elizabeth Hall, Wigmore Hall et Barbican de Londres, à la Salle Pleyel et au Théâtre des Champs-Élysées, au Bechstein Centrum de Berlin, au Mozarteum de Salzbourg, à l'Opéra de Sydney et aux Bunka Kaikan et Asahi Halls de Tokyo, au Konzerthaus de Vienne, au Kumho Art Hall de Séoul, au Flagey de Bruxelles, à la Beethoven-Haus de Bonn et au Laeiszhalle de Hambourg. Cédric Tiberghien a enregistré plusieurs disques en soliste pour harmonia mundi (Bach, Brahms, Chopin, Debussy, Martinů).

Cédric Tiberghien est aussi un partenaire de musique de chambre recherché et compte parmi ses partenaires réguliers Antoine Tamestit, Alina Ibragimova, ou encore Pieter Wispelwey.

Cédric Tiberghien studied at the Conservatoire National Supérieur de Paris with Frédéric Aguessy and Gérard Frémy and went on to win prizes at several major international piano competitions (Bremen, Dublin, Tel Aviv, Geneva, Milan), culminating in the First Prize and no fewer than five special prizes at the prestigious Long-Thibaud Competition in Paris in 1998. With over sixty concertos in his repertoire, he has appeared with some of the world's finest orchestras, including the Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Washington National Symphony, Seattle Symphony, London Symphony Orchestra, Hamburger Philharmoniker, Philharmonie Dresden, Tonhalle Orchester Zürich, Orchestre de la Suisse Romande, Budapest Festival Orchestra, Czech Philharmonic, BBC Symphony, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Sydney Symphony, Tokyo Philharmonic and New Japan Philharmonic, under such conductors as Christoph Eschenbach, Jiří Bělohlávek, Yannick Nézet-Séguin, Simone Young, Myung-Whun Chung, Kurt Masur, Iván Fischer, Jeffrey Tate, Louis Langrée, Ludovic Morlot, Stéphane Denève and Enrique Mazzola.

He has given recitals at Carnegie Hall, the Kennedy Center in Washington, the Royal Albert Hall, Queen Elizabeth Hall, Wigmore Hall and Barbican Hall in London, the Salle Pleyel and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Bechstein Centrum in Berlin, the Beethoven-Haus in Bonn, the Laeiszhalle in Hamburg, the Vienna Konzerthaus, the Salzburg Mozarteum, Flagey in Brussels, the Sydney Opera House, the Bunka Kaikan and Asahi Halls in Tokyo and the Kumho Art Hall in Seoul. Cédric Tiberghien has made several solo recordings for harmonia mundi (Bach, Brahms, Chopin, Debussy, Martinů).

He is also a dedicated chamber musician, with regular partners including Alina Ibragimova, Antoine Tamestit and Pieter Wispelwey.

Cédric Tiberghien absolvierte sein Klavierstudium am Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique in den Klassen von Gérard Frémy und Frédéric Aguessy. Er ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe (Bremen, Dublin, Tel Aviv, Genf, Mailand) und gewann 1998 den Premier Grand Prix und nicht weniger als fünf Sonderpreise des Wettbewerbs Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Das Repertoire von Cédric Tiberghien umfasst bereits mehr als sechzig Konzerte. Als Konzertsolist ist er mit den besten Klangkörpern aufgetreten, u.a. mit den Sinfonieorchestern von Boston, Washington, Seattle, Sydney, London und Paris, dem BBC Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Orchester der Budapester Festspiele, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Orchestre National de France, den Hamburger Philharmonikern, der Dresdner Philharmonie, der Philharmonie Tokio, Tschechiens und Japans und dem Orchestre Philharmonique de Radio France und hat unter der Leitung von Christoph Eschenbach, Jiří Bělohlávek, Yannick Nézet-Séguin, Simone Young, Myung-Whun Chung, Kurt Masur, Iván Fischer, Jeffrey Tate, Louis Langrée, Ludovic Morlot, Stéphane Denève und Enrique Mazzola gespielt.

Mit Recitals war er in der New Yorker Carnegie Hall zu hören, im Kennedy Center in Washington, in der Royal Albert Hall, in der Queen Elizabeth Hall, der Wigmore Hall und im Barbican Centre in London, in der Salle Pleyel, im Théâtre des Champs-Élysées, im Bechstein Centrum Berlin, im Mozarteum in Salzburg, in der Oper Sydney und in der Bunka Kaikan und Asahi Hall in Tokio, im Wiener Konzerthaus, in der Kumho Art Hall in Seoul, im Flagey in Brüssel, im Bonner Beethoven-Haus und in der Laeiszhalle in Hamburg.

Cédric Tiberghien hat für harmonia mundi mehrere Solo-CDs aufgenommen (Bach, Brahms, Chopin, Debussy, Martinů).

Cédric Tiberghien ist auch ein gesuchter Kammermusikpartner und arbeitet regelmäßig mit Antoine Tamestit, Alina Ibragimova und Peter Wispelwey zusammen.





harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Enregistrement octobre 2016, Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

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

Photos Antoine Tamestit et Cédric Tiberghien : Julien Mignot

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902277