





The age of “Sensibility”

C. P. E. BACH – L. VAN BEETHOVEN

The six *Concerti per il cembalo concertato* (WQ 43) by Carl Philipp Emanuel Bach were published in 1772 in Hamburg. Four of Johann-Sebastian's children became musicians, and Carl Philipp Emanuel was the second of those. Although he venerated his father, but there was already a whole world between them. Around 1750, year of Johann-Sebastian's death, the Arts (and not only music) came upon a new universe, called *Empfindsamkeit* (Sensibility). The indications marked by Carl Philipp Emanuel on some of his sonata scores are an eloquent sign of this discovery, as no such indications could have flowed from Johann-Sebastian's pen: *andante ma innocentemente, arioso ed amoroso, adagio affetuoso*... In his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, the composer wrote: "To move others, be moved yourself". A new world was undoubtedly being born within the Enlightenment, a world of expressivity and subjectivity that will blossom out into Romanticism a quarter of a century later.

But we are not there yet. If we listen to Carl Philipp Emanuel's works after hearing a Schumann recital, the outpourings of the former will seem very discreet to us, the *amoroso* almost imperceptible. Despite *Empfindsamkeit*, we are still in the *Aufklärung* period, and although art is starting to be sensitive to the reactions of

the heart, it is still filled with spirit and sense of humour. Indeed, in the days of new "sensibility", the heart sparkles spiritedly. This phenomenon is particularly obvious in the literature of this period. In 1768, Laurence Sterne published *A Sentimental Journey through France and Italy*, a book that, as its title suggests, has a definite "sentimental" bias. But what really strikes today's reader is its extraordinary and constant sense of humour, and a kind of "sensibility" that primarily takes the form of subtle and spiritual intensity. Qualities that also apply to Diderot's works, Diderot being a great admirer of Sterne... but who also corresponded with Carl Philipp Emanuel Bach (he requested sonatas from him for his daughter, a harpsichord player). As for Sterne himself, he was familiar to the composer through the German translation of the *Sentimental Journey* to which his friend Lessing, playwright and philosopher, contributed. It was in fact Lessing who translated "sentimental" into German by "empfindsam".

Bright, subtle, spiritual sensibility: this is indeed what can be heard in Carl Philipp Emanuel Bach's *Concerto* in C minor (WP 43 n° 4). In the initial *allegro assai*, the orchestra spells out a strong, fast, anxious theme with dotted rhythms. The solo instrument then begins an almost breathless race, in quaver triplets. A complex

impression emanates from the whole, a blend of joyfulness and tension.

Then, abruptly, comes the *poco adagio*, a splendid meditation by the orchestra, onto which the soloist soon unfurls his ornamentation. And we immediately enter into the next movement, *tempo di minuetto*, with no transition, just like clouds being chased from the skies by the wind. We are suddenly in a mood of easy joy. The soloist plays a very simple melody, simple yet enriched with subtle rhythmic delays.

And there are more surprises to come: the fourth and last movement picks up the thematic material of the first. The anxious race has started up again. The whole composition unveils its true, cyclic – even cyclothymic – nature. In this final movement, echoes of the *adagio* and *minuetto* also re-appear. The atmosphere of the whole work is indeed continually changing, just as the mood of the traveller changes as he meets new landscapes, new people, as he reacts to being in contact with them, and as his sensibility is being constantly titillated, moved, stirred, without the spirit ever losing its hold. Thus, Carl Philipp Emanuel's work can indeed be called a *Sentimental Journey*.

Ludwig van Beethoven wrote his famous, unique *Violin Concerto* op 61 during one of his

most fertile creative periods, that of *Fidelio*, the *Eroica* and the *Appassionata*. This concerto, first performed on 23rd December 1806, is without a doubt one of the most peaceful and luminous works he ever composed. Furthermore, it gives the impression that it was not written *for* but *by* the violin, with the solo melodies emanating straight from this instrument capable of singing so long and tenderly in the highest range, never screeching or running out of breath. Beethoven, known for his haltering, faltering, starting style, who was so often harsh on the instruments, and who, particularly in his later quartets, used the strings like percussion, here seems to be under the spell of the sweet femininity of the violin, totally charmed by its voice, just like Hercules at Omphale's feet.

The whole concerto bathes in intense yet serene light. The first two movements are long meditations, almost always subdued, free from roughness or brusqueness, bathing in startled happiness. The third movement is more Beethoven-like in its strength and form, but is still true to the joyful and serene mood of the preceding ones. In fact it has a second theme in a minor key, beautifully meditative, which contrasts with the simple and almost country-like joy of the first theme: above smiling humanity stands the tenderness of the

gods. And possibly, more simply, the tenderness of women: Beethoven apparently wrote this exceptionally happy work at the time of his secret engagement to Therese Brunswick.

In any case, it seems difficult, if not unthinkable, to transcribe this work for the piano, which *strikes* its keys once and for all, whereas this concerto is characterised by the feel of an “endless melody”, played by an instrument that turns each sound into a lasting creation, breathing new life into the sound for as long as it lasts. Furthermore, the violin is essentially monophonic while the piano is polyphonic. Therefore, if the piano part is to be filled in so as to keep both hands of the pianist busy, how can the melody not be drowned in a flow of superfluous harmonies, after being hammered out?

But first of all, why did Beethoven write this transcription (opus 61 a) two years after the original? The cause could be the lack of success of the first version. The work was indeed accused of being dense and lacking in ideas – accusations that today seem completely senseless. Or it could be that Beethoven, having dedicated opus 61 to his friend Josef von Breuning, wanted to please his wife, Julie, who was a pianist, by giving her the piano equivalent.

Unless it was Muzio Clementi, pianist and editor, who gave him the idea by commissioning the work? The question remains open.

One thing is certain, Beethoven’s transcription lacks all mystery: the right hand almost always takes up the violin part note for note, while the left hand accompanies it with somewhat plain ornaments (thirds, arpeggios, percussion). Sometimes it just doubles the right hand an octave lower. At other times, in a most audacious manner, the quaver triplet figures of the violin version are turned into semi-quaver figures that are barely any fuller.

Beethoven hardly ever faced the fundamental question that such a transcription raises: how the sound of a note that is held for a long time on the violin could be made to *last* on the piano, with constant intensity. It is theoretically impossible. The composer sometimes compensated for this handicap with a prolonged *trill*, which in a way regenerates the intensity of the hammered note, and can give the illusion that it keeps its initial energy for several seconds.

But let us face it: opus 61 a is on the whole a *transposition* rather than a *transcription*, since the violin part is given to the right hand of the piano with virtually no modifications, whereas

the left hand has a token role. The work does retain its beauty, of course, though it is slightly weakened by the absence of the violin.

There is however a striking singularity with opus 61 a: the *cadenza* of the first movement, which Beethoven decided to write for piano and *timpani*, a unique combination in the history of piano concerto cadenzas. Why timpani? Because they play a key part in the first movement, opening the movement as a solo instrument, with a repeated, mysterious and soft *D*. In the *cadenza* however, Beethoven sounds his timpani with force, with insistence, while the piano plays an increasing number of powerful chords and dazzling traits. The wonderful serenity of the concerto is somewhat upset by it, but this *cadenza* is likeable in itself, through its sheer singularity.

All in all, what exactly justifies the existence of opus 61 a? Is this hybrid piece not just a curiosity? Possibly. Nevertheless, the fact of adding it, in the same recording, to a concerto by Carl Philipp Emanuel Bach, is of prime interest: Bach had written for the harpsichord; to resort to the piano tends to «modernize» his world. Whereas on the other hand, Beethoven's almost monophonic piano has a somewhat archaic and strangely nude feel, which sends

his work back in time. So that for us, both works seem closer to each other in time, with an almost comparable “sensitivity”, both bright and serene, with the same deep expressivity, free from pathos. For Carl Philip Emanuel Bach, the storms of Romanticism are still far away. For Beethoven, they are very close indeed; in this strange work however, he keeps them at bay.

ETIENNE BARILIER*

(Translation: Isabelle Watson)

* Etienne Barilier is the author of about forty works, novels and essays, in which arts take a predominant place. He regularly writes for the *l'Avant-Scène Opéra* and *ArtPassions* magazines, as well as for the Paris and Geneva Opera programmes.



Dmitri Bashkirov

Born in Tbilissi (Georgia) in 1931, this exceptional pianist and pedagogue studied first with Anastasia Wirsaladze, a pupil of the famous Anna Essipova, then, in Moscow, with the legendary Alexander Goldenweiser, friend and condisciple of Rachmaninov and Medtner. Once he had completed his higher studies, he became professor at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow in 1957, a post he held until 1991.

He was discovered by the West in 1955 when he won the Long-Thibaud Competition in Paris. His international career was launched. Between 1955 and 1980, he played in over thirty countries with the best orchestras and the greatest conductors, among whom George Szell, Sir John Barbirolli, Carlo Zecchi, Kurt Sanderling, Igor Markevich, Evgeny Svetlanov, Yuri Temirkanov and Kurt Masur. His career was interrupted between 1980 and 1988 when the Soviet government prevented him from playing and teaching abroad. Since 1990 he has given again hundreds of concerts all over the world but mostly in Europe, China, Japan, USA and Israel.

In 1992, Dmitri Bashkirov became head of the piano department of the Queen Sofia College of Music in Madrid, and he also teaches as Professor at the International Academy Lake Como in Italy, the Shanghai Conservatory and at the Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Belgique. He has given numerous master classes in Salzburg, Paris, London, Shanghai, Budapest, Verbier, Gilmore, Oberlin, Cleveland, Los Angeles, Lisbon, Zurich, Vienna, Tel Aviv, Helsinki, Saint-Petersburg and at the Ruhr Festival. He was member of the Jury of several competitions including: Arthur Rubinstein, Tchaikovsky, Marguerite-Long, Busoni, Leeds, Bonn (Beethoven Competition), Hamamatsu and others.

Many of his pupils were awarded international prizes and are now leading brilliant careers: Dmitri Alexeev, Arcadi Volodos, Nikolai Demidenko, Boris Bloch as well as Stanislas Yudenich, Kirill Gerstein, Eldar Nebolsin, Denis Kozhukhin and his own daughter Elena Bashkirova.

He was named "People's Artist of Russia", and in 2006 Spain awarded him the Grand Cross of the Order of Alfonso X the Wise.

Péter Csaba

Péter Csaba was born in 1952 in Transylvania (Rumania) of a musical Hungarian family. He studied the violin, composition and conducting in Bucarest. He won several national and international competitions, such as the Paganini Competition in Genoa. He moved to France in 1983 and became professor at the Lyon Academy of Music (C.N.S.M.) the following year.

He started as first class soloist with both the Lyon Opera and Lyon National Orchestra, and then chose to dedicate himself to conducting. From 1993 to 2002 Péter Csaba was Artistic Director and Chief Conductor of the Swedish orchestra «Musica Vitae». From 1986 to 2006 he was also Director of the Finnish chamber orchestra «Virtuosi di Kuhmo», which he founded. He is now Director and Chief Conductor of the Besançon Symphony Orchestra, and has been Head of the Orchestra Class of the Lyon Academy of Music (C.N.S.M.) since 1996.

Péter Csaba has been guest conductor of numerous orchestras, such as the Lyon Opera Orchestra, Montpellier Philharmonic Orchestra, Paris Orchestral Ensemble, Budapest Symphony Orchestra, the Helsinki and Copenhagen Philharmonic Orchestras, the Berlin Radio Orchestra, Granada Symphony Orchestra, Norfolk Festival Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Lituania National Orchestra, Toho Symphony Orchestra in Tokyo and the Sinfonia Varsovia. From 1993 to 2000 he was Artistic Director of the «Lapland Festspiel» Festival in Arjeplog, Sweden, then of the 2000 edition of the Kuhmo Festival in Finland. He is Director of the Académie Maurice Ravel de Saint-Jean-de-Luz and, since 2002 has been Director of the «Encuentro de Musica y Academia de Santander» in Spain.

In 1995, Péter Csaba received the most prestigious Scandinavian prize for the quality of his work as conductor of the Swedish orchestra «Musica Vitae», the «Spelmanen Prize». He did numerous recordings with Ondin, Caprice, BIS, Praga, Harmonia Mundi and Hungaroton. His Sibelius CD with the Kuhmo Virtuosi won the Classical CD Prize in the USA. In 2002, he was elected a member of the Swedish Royal Academy.

Orchestre de Chambre de Lausanne

www.ocl.ch

The OCL was founded by violinist and conductor Victor Desarzens in 1942. Desarzens was the ensemble's music director for 30 years and placed great emphasis on contemporary music, performing the premieres of compositions by Frank Martin and Bohuslav Martinu, among others. The OCL made its debut abroad at the Aix-en-Provence Festival in 1949. Following Armin Jordan, Lawrence Foster and Jesús López Cobos, Christian Zacharias was named artistic director and chief conductor in 2000.

The ensemble of some 40 musicians performs a repertoire spanning almost four centuries of music. The OCL appears in about 90 concerts a year in Lausanne (Salle Métropole, home to the orchestra), throughout Switzerland and abroad. Major tours have taken the orchestra to the United States, the Far East, South America (Teatro Colón in Buenos Aires) and throughout Europe (Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Musikverein in Vienna, Alte Oper in Frankfurt). The OCL was invited to perform at the celebrated BBC Proms in London for the first time in its history in the summer of 2004.

The orchestra has made more than 250 recordings. With Christian Zacharias a new collaboration arose with the German company MDG. Radio Suisse Romande has been the orchestra's partner since the ensemble's founding; RSR records and broadcasts the majority of the concerts and has thereby made a major contribution to the ensemble's international reputation.

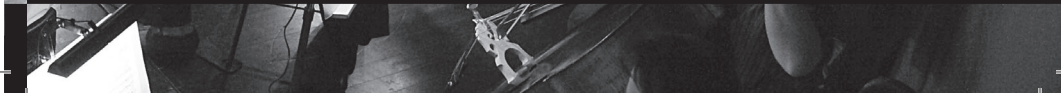
The OCL receives subsidies from the city of Lausanne and the canton of Vaud; it also is supported by private foundations and companies.





Das Zeitalter der «Empfindsamkeit»

C. P. E. BACH – L. VAN BEETHOVEN



Im Jahre 1772 wurden in Hamburg die sechs *Concerti per il cembalo concertato* (WQ 43) von **Carl Philipp Emanuel Bach** veröffentlicht, des zweiten der vier Musikerkinder Johann Sebastian Bachs. Der Sohn verehrte seinen Vater; doch schon trennte ihn eine Welt von ihm. Um 1750, dem Todesjahr Johann Sebastian, wurde in den Künsten (und nicht nur in der Musik) eine neue Welt entdeckt, die im Zeichen der *Empfindsamkeit* stand. Beredter Ausdruck dieser Entdeckung sind die Vortragsbezeichnungen, mit denen Carl Philipp Emanuel einige seiner Sonaten versehen hat, Bezeichnungen, die bei Johann-Sebastian unvorstellbar wären: *andante ma innocentemente, arioso ed amoroso, adagio affetuoso* ... Und in seinem Lehrwerk *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, schreibt der Komponist: «... ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt.» Kein Zweifel: Mitten im Zeitalter der Aufklärung ist eine andere Welt im Entstehen begriffen, eine Welt der Ausdruckskraft und der Subjektivität, die sich ein halbes Jahrhundert später in der Romantik entfalten wird.

Doch noch sind wir nicht so weit. Wenn man Carl Philipp Emanuel's Werke nach einem Schumannrecital hören würde, erschienen uns ihre Herzenergiessungen äusserst zurückhaltend und ihr *amoroso* kaum wahrnehmbar. Trotz der *Empfindsamkeit* sind wir noch im Zeitalter der *Aufklärung*, und obschon die Kunst sich langsam für die Gefühlsregungen öffnet, sind sowohl der

Geist als auch der Humor stets gegenwärtig. Ja, zur Zeit der neuen «Empfindsamkeit» sprüht das Herz geradezu vor Geist. Das Phänomen ist besonders auffallend in der Literatur jener Epoche. 1768 veröffentlicht Laurence Sterne in London *A sentimental journey through France and Italy*, ein Werk, das, wie sein Titel ankündigt, im Zeichen der «Empfindung» steht, das jedoch den heutigen Leser vor allem durch seinen aussergewöhnlichen, allgegenwärtigen Humor und durch eine «Empfindsamkeit» überrascht, die sich durch Scharfsinn und geistige Regsamkeit auszeichnet. Diese Eigenschaften findet man auch in den Werken Diderots, der ein grosser Bewunderer von Stern war, aber auch einen freundschaftlichen Briefwechsel mit Carl Philipp Emanuel Bach unterhielt (er bat ihn um Sonaten für seine Tochter, eine Cembalistin). Was Sterne selbst anbelangt, so kannte der Komponist ihn gut, und zwar dank der deutschen Übersetzung von *A sentimental journey* (*Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*), zu der sein Freund Lessing, Dramaturg und Philosoph, beigetragen hatte. Tatsächlich war es Lessing, der für das englische Wort «sentimental» den deutschen Neologismus «empfindsam» vorschlug.

Eine lebhaft, scharfsinnige, geistreiche Empfindsamkeit: Genau das ist aus dem *Cembalokonzert c-Moll* (WQ 43 Nr. 4) von Carl Philipp Emanuel Bach herauszuhören. Im einleitenden *allegro assai* stimmt das Orchester ein kraftvolles, schnelles,

unruhiger Thema mit punktierten Rhythmen an. Dann beginnt das Soloinstrument einen beinahe atemlosen Lauf mit Triolen aus Achtzehntelnoten. Das Ganze wirkt wie ein komplexes Gewebe, in dem sich Fröhlichkeit und Spannung vermischen.

Dann kommt unvermittelt das *poco adagio*, eine wunderschöne Meditation des Orchesters, über die sich bald die Stickereien des Solisten spannen. Und wieder übergangslos folgt der nächste Satz, *tempo di minueto*. Wie ein Himmel, an dem der Wind die Wolken wegfegt. Plötzlich befinden wir uns in einer Atmosphäre biederer Fröhlichkeit. Der Solist spielt eine sehr einfache, jedoch mit subtilen rhythmischen Verschiebungen verzierte Melodie.

Und wir sind noch nicht am Ende unserer Überraschungen: Der vierte und letzte Satz nimmt das thematische Material des ersten Satzes wieder auf. Der unruhige Lauf hat erneut begonnen. Die ganze Komposition enthüllt uns ihre wahre Natur, die zyklisch ist – und unstill, könnte man hinzufügen. In diesem letzten Satz klingen auch Echos an das *adagio* und das *minueto* an. Ja, die Atmosphäre des Werks wechselt unablässig, wie die Stimmung eines Reisenden, der ständig neuen Landschaften und neuen Menschen begegnet, auf die er lebhaft reagiert, und dessen Empfindung jedes Mal angeregt, angerührt wird, ohne dass deswegen der Geist zu kurz käme. Carl Philipp Emanuel Bachs Werk ist in der Tat eine *empfindsame Reise*.

In einer seiner fruchbarsten Schaffensperioden, zur Zeit des *Fidelio*, der *Eroica* und der *Appassionata*, schuf **Ludwig van Beethoven** sein einziges, berühmtes *Violinkonzert Opus 61*. Dieses Konzert, am 23. Dezember 1806 uraufgeführt, gehört bestimmt zu den heitersten und strahlendsten Werken, die er je komponiert hat. Man gewinnt übrigens den Eindruck, dass es nicht *für* die Violine, sondern *von* der Violine geschrieben wurde: Die Melodien des Solisten scheinen direkt aus diesem Instrument zu strömen, das fähig ist, in den höchsten Stimmlagen lange und zärtlich zu singen, ohne je zu schreien oder ausser Atem zu geraten. Beethoven, der für seine Brüche und jähen Wechsel bekannt ist, Beethoven, der den Instrumenten so oft Gewalt antut und der, insbesondere in seinen letzten Quartetten, die Streichinstrumente wie Schlaginstrumente behandelt, scheint hier vollkommen im Bann der weiblichen Zartheit der Violine zu stehen und sich ihrem Gesang hinzugeben, wie Herkules zu Füßen Omphales.

Sein ganzes Konzert ist von einem intensiven, doch heiteren Licht durchflutet. Die beiden ersten Sätze sind lange Meditationen, fast immer in feinen Schattierungen gehalten, ohne jede Rohheit oder Schroffheit, und sie strahlen ein erstauntes Glück aus. Der dritte Satz ist mit seiner Heftigkeit und Ausdruckskraft näher dem uns wohl bekannten Beethoven, doch widerspricht er keineswegs der Freude und der Gelassenheit der beiden voran-

gehenden Sätze. Er enthält übrigens ein zweites Thema in Moll von einer grossen meditativen Schönheit, das sich von der einfachen und fast bäuerlichen Freude des ersten Themas abhebt: Über der lächelnden Menschheit schwebt die zärtliche Liebe der Götter. Oder, vielleicht naheliegender, die zärtliche Liebe der Frau: Beethoven soll dieses aussergewöhnlich glückliche Werk zu den Zeiten seines geheimen Verlöbnisses mit Therese Brunswick geschrieben haben.

Auf jeden Fall scheint es schwierig, wenn nicht gar unvorstellbar, dieses Konzert für das Klavier zu bearbeiten, das die Noten in einer Art Endgültigkeit anschlägt, wo das Werk doch im Zeichen einer «unendlichen Melodie» steht, gespielt von einem Instrument, das aus jedem Ton eine fortwährende Schöpfung macht, indem es ihm während seiner ganzen Dauer immer neues Leben einhaucht. Ausserdem ist die Violine hauptsächlich einstimmig, während das Klavier mehrstimmig ist. Wenn man also meint, den Klavierpart ausschmücken zu müssen, damit die beiden Hände des Vortragenden angemessen beschäftigt sind, ist es fast unvermeidlich, dass die Konturen der Melodie verwischt werden, ja diese gar ertränkt wird in einem Schwall von überflüssigen Harmonien, nachdem sie schon mit Hammerschlägen traktiert wurde.

Doch warum schrieb Beethoven, zwei Jahre nach dem Originalwerk, überhaupt diese Transkription

(die als Opus 61 a klassiert werden sollte)? Ein Grund könnte im Misserfolg der ersten Version des Konzerts liegen. Tatsächlich warf man dem Werk vor, es sei unübersichtlich und ideenlos – Vorwürfe, die uns heute als der Gipfel des Widersinns erscheinen. Es ist auch möglich, dass Beethoven, nachdem er das Opus 61 seinem Freund Stephan von Breuning gewidmet hatte, mit der Version für Klavier dessen Frau Julie, die Pianistin war, eine Freude machen wollte. Oder regte ihn der Pianist und Verleger Muzio Clementi dazu an, der die Partitur bei ihm in Auftrag gab? Die Frage bleibt offen.

Sicher ist, dass Beethovens Transkription ein offenes Buch ohne Geheimnisse ist: Fast immer übernimmt die rechte Hand des Klaviers getreu den Violinpart, während die linke Hand sie mit eher simplen Verzierungen begleitet (Terzen, Arpeggien, Triller). Manchmal imitiert sie einfach nur die rechte Hand eine Oktave tiefer. Und manchmal, höchste Kühnheit, werden Figuren mit Triolen aus Achtelnoten der Violinversion in der Version für Klavier zu kaum dichterem Mustern aus Sechzehntelnoten.

Nur selten stellt sich Beethoven wirklich der grundlegenden Frage, die sich bei einer solchen Transkription stellt: Wie kann man am Klavier den Klang einer von der Violine lange ausgehaltenen Note mit gleichbleibender Intensität *dauern* las-

sen? Dies ist theoretisch unmöglich. Der Komponist kompensiert dieses Handikap manchmal mit Hilfe des verlängerten *Trillers*, der gewissermassen die Intensität der angeschlagenen Note erneuert und die Illusion vermitteln kann, dass sie ihre anfängliche Energie mehrere Sekunden lang bewahrt.

Es ist nicht zu leugnen: Ganz allgemein handelt es sich beim Opus 61 a viel eher um eine *Transposition* als um eine *Transkription*, wird doch von der rechten Hand des Klaviers beinahe unverändert der Violinpart übernommen, während die linke Hand lediglich eine Nebenrolle spielt. Die Schönheit des Werks bleibt zweifellos bestehen, doch sie ist wie geschwächt durch das Fehlen der Violine.

Halten wir dennoch eine verblüffende Eigenheit des Opus 61 a fest: die *Kadenz* im ersten Satz. Beethoven entschied sich, sie für Klavier und *Pauken* zu schreiben, eine einmalige Verbindung in der Geschichte der Kadenzen der Klavierkonzerte. Warum Pauken? Nun, Pauken spielen eine Schlüsselrolle im ersten Satz des Werks. Sie eröffnen diesen nämlich solo, indem sie viermal ein geheimnisvolles, sanftes *D* wiederholen. In der Kadenz jedoch lässt Beethoven seine Pauken voller Kraft und mit Nachdruck ertönen, während das Klavier immer wieder mächtige Akkorde und funkelnde Figuren spielt. Die schöne Heiterkeit des Konzerts wird getrübt. Dennoch ist diese Kadenz als solche in ihrer Einzigartigkeit äusserst reizvoll.

Doch was rechtfertigt letztlich die Existenz des Opus 61 a? Ist dieses zwitterhafte Werk nicht einfach nur eine Kuriosität? Mag sein. Doch die Tatsache, es in der vorliegenden Einspielung mit einem Konzert von Carl Philipp Emanuel Bach zu verbinden, ist bestechend: Bach hatte für das Cembalo geschrieben; indem das Klavier an seine Stelle tritt, wird seine Welt gleichsam «modernisiert». Das praktisch einstimmige Klavier Beethovens seinerseits hat etwas Archaisches und seltsam Nüchternes, das sein Werk zeitlich zurückversetzt. Das bewirkt, dass die beiden Konzerte für unsere Ohren einander näher rücken: Sie zeugen von einer beinahe vergleichbaren, lebhaften und zugleich gelassenen «Empfindsamkeit» und von der selben tiefen Ausdruckskraft ohne jedes Pathos. Für Carl Philipp Emanuel Bach liegen die Gewitter der Romantik noch in weiter Ferne. Für Beethoven sind sie tatsächlich sehr nah, doch in diesem sonderbaren Werk hält er sie in Schach.

ETIENNE BARILIER*
(Übersetzung: Gabriela Zehnder)

* Etienne Barilier hat an die vierzig Romane und Essays veröffentlicht, in denen die bildenden Künste einen besonderen Platz einnehmen. Er schreibt regelmäßig für die Zeitschriften *l'Avant-Scène Opéra* und *ArtPassions* sowie für die Programme der Opern von Paris und Genf.



Péter Csaba

Péter Csaba wurde 1952 in Siebenbürgen (Rumänien) in eine ungarische Musikerfamilie hinein geboren. Er studierte in Bukarest Violine, Komposition und Dirigieren. Er ist Preisträger von zahlreichen nationalen und internationalen Wettbewerben und gewann insbesondere den Concorso Paganini von Genua. 1983 zog er nach Frankreich und wurde im folgenden Jahr Lehrer am C.N.S.M. (höhere Schule für Musik und Tanz) in Lyon. Er war zuerst «Super Solist» an der Oper von Lyon und beim *Orchestre National de Lyon*, bevor er beschloss, sich auf die Dirigentenlaufbahn zu konzentrieren. Von 1993 bis 2002 war Péter Csaba künstlerischer Leiter und ständiger Dirigent des schwedischen Orchesters «Musica Vitae». Er gründete ausserdem das finnische Kammerorchester «Virtuosi di Kuhmo», das er von 1986 bis 2006 leitete. Heute ist er Leiter und Musikdirektor des Sinfonieorchesters Besançon, und seit September 1996 steht er der Orchesterklasse des C.N.S.M. von Lyon vor.

Péter Csaba hat als Gastdirigent zahlreiche Orchester dirigiert, unter anderem das Orchester der Oper von Lyon, das Philharmonieorchester von Montpellier, das *Ensemble Orchestral* von Paris, das Sinfonieorchester von Budapest, die Philharmonieorchester von Helsinki und Kopenhagen, das Rundfunkorchester Berlin, das Sinfonieorchester von Granada, das *Norfolk Festival Orchestra*, das *City of Birmingham Symphony Orchestra*, das Nationalorchester von Litauen, das *Toho Symphony Orchestra* von Tokio und die *Sinfonia Varsovia*. Von 1993 bis 2000 war er künstlerischer Leiter des Festivals «Lapland Festspiel» in Arjeplog, Schweden, und im Jahr 2000 verantwortlich für das Festival von Kuhmo in Finnland. Er ist Leiter der Académie Maurice Ravel von Saint-Jean-de-Luz und seit 2002 des «Encuentro de Musica y Academia de Santander» in Spanien.

Für seine Leistungen an der Spitze des schwedischen Orchesters «Musica Vitae» wurde Péter Csaba 1995 mit dem bedeutendsten Musikpreis Skandinaviens ausgezeichnet, dem «Spelmanen Prize». Er realisierte zahlreiche CD-Aufnahmen für Ondin, Caprice, BIS, Praga, Harmonia Mundi und Hungaroton. Seine CD mit Werken von Sibelius mit den «Virtuosi di Kuhmo» gewann in den USA den Preis der Klassischen CD. 2002 wurde er zum Mitglied der Königlichen Akademie von Schweden gewählt.

Dmitri Bashkirov

Dieser 1931 in Tbilissi (Georgien) geborene ausserordentliche Pianist und Pädagoge nahm zunächst Unterricht bei Anastasia Wirsaladze, einer Schülerin der berühmten Anna Essipova. Die Fortsetzung seiner Studien erfolgte in Moskau beim legendären Pädagogen Alexander Goldenweiser, einem Freund und Mitschüler von Rachmaninoff und Medtner. Nach Abschluss seines Studiums unterrichtete er ab 1957 am Tschaikowsky Konservatorium in Moskau, eine Aufgabe, der er sich bis 1991 widmete.

Der Westen entdeckte Bashkirov 1955, als er in Paris den Long-Thibaud-Wettbewerb gewann. Das war der Auftakt zu seiner internationalen Karriere. Zwischen 1955 und 1980 trat er in mehr als dreissig Ländern auf und spielte mit den berühmtesten Orchestern und den grössten Dirigenten, darunter George Szell, Sir John Barbirolli, Carlo Zecchi, Kurt Sanderling, Igor Markevich, Evgeny Svetlanov, Yuri Temirkanov und Kurt Masur. Diese Karriere wurde zwischen 1980 und 1988 unterbrochen, da ihn die sowjetischen Behörden daran hinderten, im Ausland aufzutreten und zu unterrichten. Seit 1990 hat er hunderte Konzerte weltweit gespielt, vor allem in Europa, China, Japan, in den USA und in Israel.

Seit 1992 ist Dmitri Bashkirov Leiter der Abteilung Klavier an der Musikhochschule Reina Sofia von Madrid sowie Professor an der International Piano Academy Lake Como, dem Konservatorium von Shanghai und an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth von Belgien. Zudem hat er zahlreiche Meisterkurse gegeben, unter anderem in Salzburg, Paris, London, Shanghai, Budapest, Verbier, Gilmore, Oberlin, Cleveland, Los Angeles, Lissabon, Zürich, Wien, Tel Aviv, Helsinki, Sank Petersburg, am Klavier-Festival-Ruhr und war Jurymitglied von verschiedenen Wettbewerben: Arthur Rubinstein, Tschaikowsky, Marguerite Long, Busoni, Leeds, Bonn (Beethoven Wettbewerb), Hamamatsu und anderen.

Viele seiner Schüler gewannen internationale Auszeichnungen und verfolgen heute eine glänzende internationale Karriere: Dmitri Alexeev, Arcadi Volodos, Nikolai Demidenko, Boris Bloch, sowie Stanislas Yudenich, Kirill Gerstein, Eldar Nebolsin, Denis Kozhukhin und seine Tochter Elena Bashkirova.

Russland hat ihm den Titel eines „Künstlers des Volkes“ verliehen, und Spanien überreichte ihm 2006 das Grosse Kreuz des Ordens Alfons X. des Weisen.

Orchestre de Chambre de Lausanne

www.ocl.ch

Das Orchestre de Chambre de Lausanne wurde 1942 vom Violinisten und Dirigenten Victor Desarzens gegründet, der es auch während dreissig Jahren leitete. Der Waadtländer räumte der zeitgenössischen Musik einen wichtigen Platz ein und brachte zahlreiche Erstaufführungen auf die Bühne, insbesondere Werke von Frank Martin und Bohuslav Martinu. Sein Debüt im Ausland gab das OCL 1949 am Festival von Aix-en-Provence. Nach Armin Jordan, Lawrence Foster und Jesús López Cobos wurde auf die Saison 2000/20001 Christian Zacharias zum künstlerischen Leiter und Chefdirigenten ernannt.

Mit einer Besetzung von über vierzig Musikern ist das OCL in der Lage, ein Repertoire von nahezu vier Jahrhunderten abzudecken. Das Orchester gibt jährlich an die 90 Konzerte, in Lausanne (Salle Métropole, Sitz des Orchesters), in der übrigen Schweiz und im Ausland. Ausgedehnte Tourneen haben es in die Vereinigten Staaten, in den Fernen Osten, nach Südamerika (Teatro Colón in Buenos Aires) und nach Europa (Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Musikverein in Wien, Alte Oper in Frankfurt) geführt. Im Sommer 2004 wurde das OCL zum ersten Mal in seiner Geschichte an die berühmten BBC Proms von London eingeladen.

Die Diskographie des OCL umfasst mehr als 250 Titel. Christian Zacharias hat die Zusammenarbeit mit dem deutschen Label MDG ins Leben gerufen. Das Westschweizer Radio RSR, ein wichtiger Partner des OCL, schneidet die meisten Konzerte mit und produziert auch einige davon. Damit garantiert es dem Orchester auch eine internationale Ausstrahlung.

Das OCL wird von der Stadt Lausanne und dem Kanton Waadt subventioniert und von privaten Stiftungen und Unternehmen unterstützt.





L'âge de la «sensibilité»

C. P. E. BACH – L. VAN BEETHOVEN

C'est en 1772 que furent publiés, à Hambourg, les six *Concerti per il cembalo concertato* (WQ 43) de **Carl Philipp Emanuel Bach**, deuxième des quatre enfants musiciens de Jean-Sébastien Bach. Le fils vénérât son père; mais un monde, déjà, l'en sépare. Aux alentours de 1750, date de la mort de Jean-Sébastien, les arts (et pas seulement la musique) ont découvert un nouvel univers, placé sous le signe de l'*Empfindsamkeit* (la «sensibilité»). Signe éloquent de cette découverte, les indications d'exécution que Carl Philipp Emanuel fournit pour certaines de ses sonates, indications inimaginables sous la plume de Jean-Sébastien: *andante ma innocentemente, arioso ed amoroso, adagio affetuoso...* Et dans son *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier*, le compositeur écrit: «Pour émouvoir, soyez ému vous-même.» Aucun doute: au cœur des Lumières, un autre monde est en train de naître, un monde d'expressivité et de subjectivité qui, un demi-siècle plus tard, s'épanouira dans le Romantisme.

Mais nous n'en sommes pas encore là. Si l'on écoute les œuvres de Carl Philipp Emanuel au sortir d'un récital Schumann, leurs épanchements nous paraîtront bien discrets, et leur *amoroso* presque imperceptible. Malgré l'*Empfindsamkeit*, nous sommes encore à l'époque de l'*Aufklärung*, et si l'art commence d'être sensible aux mouvements du cœur, il n'en oublie pas l'esprit, ni

l'humour. Oui, au temps de la nouvelle «sensibilité», le cœur scintille d'esprit. Le phénomène est particulièrement frappant dans la littérature de cette époque. En 1768, Laurence Sterne publie le *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, ouvrage qui, comme son titre l'indique, est placé sous le signe du «sentiment», mais qui frappe surtout le lecteur d'aujourd'hui par son extraordinaire et constant humour, et par une «sensibilité» qui est d'abord subtilité, vivacité spirituelle. Des qualités que l'on retrouve dans les œuvres de Diderot, grand admirateur de Sterne... mais qui fut aussi en correspondance amicale avec Carl Philipp Emanuel Bach (il lui réclama des sonates à l'usage de sa fille, claveciniste). Quant à Sterne lui-même, le compositeur le connaissait bien, grâce à la traduction allemande du *Voyage sentimental*, à laquelle contribua son ami Lessing, dramaturge et philosophe. C'est précisément Lessing qui traduisit le mot anglais «sentimental» par le mot allemand «empfindsam».

Une sensibilité vive, subtile, spirituelle: c'est bien cela qu'on peut entendre dans le *Concerto* en do mineur (WQ 43 n° 4) de Carl Philipp Emanuel Bach. Dans l'*allegro assai* initial, l'orchestre énonce un thème vigoureux, rapide, inquiet, en rythmes pointés. Puis l'instrument soliste entame une course presque haletante, en triplets de croches. L'ensemble donne une impression complexe, où se mêlent l'allégresse et la tension.

Puis, brusquement, c'est le *poco adagio*, une splendide méditation de l'orchestre, sur laquelle vont bientôt se déployer les broderies du soliste. Et derechef, le passage au mouvement suivant, *tempo di minuetto*, se fait sans transition. Comme un ciel d'où le vent chasse les nuages. Nous nous retrouvons soudain dans une atmosphère de gaîté bonhomme. Le soliste joue une mélodie très simple, mais agrémentée de subtils décalages rythmiques.

Ce n'est pas la fin de nos surprises: le quatrième et dernier mouvement reprend le matériel thématique du premier. La course inquiète a recommencé. La composition tout entière nous découvre sa vraie nature, qui est cyclique – on pourrait ajouter: cyclothymique. Dans ce dernier mouvement, resurgissent aussi des échos de l'*adagio* et du *minuetto*. Oui, l'atmosphère de l'œuvre se modifie constamment, comme change l'humeur d'un voyageur qui rencontre sans cesse de nouveaux paysages, de nouveaux êtres, qui réagit vivement à leur contact, et dont la sensibilité, à chaque fois, est sollicitée, troublée, émue, sans que l'esprit perde ses droits. Dès lors, on peut bien dire de l'œuvre de Carl Philipp Emanuel qu'elle est un *Voyage sentimental*.

C'est dans une de ses époques créatrices les plus fécondes, au temps de *Fidelio*, de la *Symphonie Héroïque* et de la Sonate *Appassionata*, que Lud-

wig van Beethoven écrit son unique et célèbre *Concerto pour violon*, opus 61. Cette œuvre, créée le 23 décembre 1806, est certainement l'une des plus paisibles et des plus lumineuses qu'il ait jamais composées. On a l'impression, d'ailleurs, qu'elle n'est pas écrite pour le violon, mais par le violon: les mélodies du soliste sont l'émanation directe de cet instrument capable de chanter tendrement et longuement dans les tessitures les plus aiguës, sans jamais crier ni s'essouffler. Beethoven, connu pour ses ruptures, ses à-coups, ses sursauts, Beethoven qui fait si souvent violence aux instruments, et qui, notamment dans ses derniers quatuors, traitera les cordes comme des percussions, semble ici complètement subjugué par la douceur féminine du violon, et soumis à son chant, tel Hercule aux pieds d'Omphale.

Tout son concerto irradie d'une lumière intense mais sereine. Les deux premiers mouvements sont de longues méditations, presque toujours en demi-teintes, sans nulle brutalité ni brusquerie, et baignent dans un bonheur étonné. Le troisième mouvement est plus «beethovenien» par sa vigueur et sa carrure, mais il ne dément pas la joie des deux précédents, ni leur sérénité. Il comporte d'ailleurs un deuxième thème en mineur, d'une grande beauté méditative, qui contraste avec la joie simple et presque paysanne du premier thème: au-dessus de l'humanité souriante, la tendresse des dieux. Et peut-être, plus simple-

ment, la tendresse de la femme: Beethoven aurait écrit cette œuvre exceptionnellement heureuse au temps de ses fiançailles secrètes avec Thérèse Brunswick.

En tout cas il paraît difficile, voire inimaginable, de transcrire pour le piano, instrument qui *frappe* ses notes une fois pour toutes, ce concerto placé sous le signe d'une «mélodie infinie», jouée par un instrument qui fait de chaque son une création continuée, lui insufflant, tant qu'il dure, une vie toujours neuve. En outre, le violon est essentiellement monodique, et le piano polyphonique. Dès lors, si l'on se croit obligé d'enrichir la partie de piano pour que les deux mains de l'exécutant soient convenablement occupées, comment éviter d'estomper, voire de noyer la mélodie dans un flot d'harmonies superflues, après l'avoir déjà cassée à coups de marteaux ?

Mais d'abord, pourquoi Beethoven, deux ans après l'œuvre originale, écrivit-il cette transcription (qui portera le numéro d'opus 61 a) ? La cause pourrait en être l'insuccès du concerto dans sa version première. L'œuvre fut accusée en effet d'être touffue et dépourvue d'idées – accusations qui nous paraissent aujourd'hui le comble du contresens. Il est également possible que Beethoven, après avoir dédié l'opus 61 à son ami Stephan von Breuning, ait voulu faire plaisir à son épouse, Julie, qui était pianiste, en lui offrant l'équivalent

pianistique de cette œuvre. Ou bien l'idée lui fut-elle suggérée par Muzio Clementi, pianiste et éditeur, qui lui commanda la partition ? La question reste ouverte.

Ce qui est sûr, c'est que la transposition de Beethoven est sans mystère: presque toujours, la main droite du piano reprend textuellement la partie du violon, tandis que sa main gauche l'accompagne à l'aide de broderies plutôt sommaires (tierces, arpèges, batteries). Parfois, elle double simplement la main droite à l'octave. Parfois encore, suprême audace, des dessins en triolets de croches, dans la version pour violon, deviennent pour le piano des dessins à peine plus fournis, en doubles croches.

Il est rare que Beethoven affronte vraiment la question fondamentale que pose une telle transcription: comment faire *durer* au piano, à intensité constante, le son d'une note longuement tenue au violon? C'est théoriquement impossible. Le compositeur compense parfois ce handicap à l'aide du *trille* prolongé, qui régénère en quelque sorte l'intensité de la note frappée, et peut donner l'illusion qu'elle conserve durant plusieurs secondes son énergie initiale.

Mais il faut bien l'avouer: de manière générale, l'opus 61 a est une *transposition*, bien plus qu'une *transcription*, puisque c'est presque sans chan-

gement que la partie du violon passe à la main droite du piano, tandis que la main gauche ne fait que de la figuration. La beauté de l'œuvre subsiste, bien sûr, mais comme fragilisée par l'absence du violon.

Notons cependant une singularité frappante de l'opus 61 a : la *cadence* du premier mouvement. Beethoven décida de l'écrire pour piano et *timbales*, alliage unique dans l'histoire des cadences de concertos pour piano. Pourquoi les timbales ? Parce qu'elles jouent un rôle-clé dans le premier mouvement de l'œuvre. Ce sont elles qui l'ouvrent, en solo, répétant quatre fois un *ré* mystérieux et doux. Mais dans la cadence, Beethoven fait sonner ses timbales avec force, avec insistance, tandis que le piano multiplie les accords puissants et les traits fulgurants. La belle sérénité du concerto s'en voit quelque peu troublée. Néanmoins cette cadence, en elle-même, est attachante à force de singularité.

Tout bien pesé, qu'est-ce qui justifie l'existence de l'opus 61 a ? Cette œuvre hybride n'est-elle pas une simple curiosité ? Peut-être. Néanmoins, le fait de la coupler, dans un enregistrement, avec un concerto de Carl Philipp Emanuel Bach, est d'un grand intérêt : Bach avait écrit pour le clavecin ; le recours au piano tend à «moderniser» son univers. Tandis que de son côté, le piano quasi monodique de Beethoven a quelque chose d'archaïque et

de curieusement dépouillé, qui fait reculer son œuvre dans le temps. Si bien qu'à nos oreilles, les deux concertos tendent à se rapprocher, témoignant d'une «sensibilité» presque comparable, à la fois vive et sereine, et d'une même expressivité, profonde et sans pathos. Pour Carl Philipp Emanuel Bach, les orages du Romantisme sont encore loin. Pour Beethoven, ils sont vraiment tout proches, mais dans cette œuvre étrange, il les tient en respect.

ETIENNE BARILIER*

* Etienne Barilier est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages, romans et essais, où les arts occupent une place de choix. Il collabore régulièrement aux revues *l'Avant-Scène Opéra* et *ArtPassions*, ainsi qu'aux programmes des Opéras de Paris et de Genève.



Orchestre de Chambre de Lausanne

www.ocl.ch

L'Orchestre de Chambre de Lausanne a été créé en 1942 par le violoniste et chef d'orchestre Victor Desarzens. Chef titulaire pendant 30 ans, le Vaudois accorde une place importante à la musique contemporaine et dirige un grand nombre de créations, notamment de Frank Martin et de Bohuslav Martinu. L'OCL fait ses débuts à l'étranger en 1949 au Festival d'Aix-en-Provence. Après Armin Jordan, Lawrence Foster et Jesús López Cobos, Christian Zacharias est nommé directeur artistique et chef titulaire à partir de la saison 2000/2001.

L'effectif d'une quarantaine de musiciens permet d'aborder un répertoire couvrant près de quatre siècles. L'OCL donne environ 90 concerts par an à Lausanne (Salle Métropole, résidence de l'orchestre), en Suisse et à l'étranger. D'importantes tournées l'ont amené aux Etats-Unis, en Extrême-Orient, en Amérique du Sud (Teatro Colón de Buenos Aires) et en Europe (Théâtre des Champs-Élysées à Paris, Musikverein de Vienne, Alte Oper de Francfort). En été 2004, l'OCL est l'invité des célèbres BBC Proms de Londres pour la première fois de son histoire.

La discographie de l'OCL compte près de 250 titres. Avec la venue de Christian Zacharias, une nouvelle collaboration est née avec la firme allemande MDG. La Radio Suisse Romande, partenaire de l'OCL depuis sa création, enregistre la majorité de ses activités et produit quelques concerts; elle assure à l'orchestre un rayonnement international.

L'OCL est subventionné par la Ville de Lausanne et par le Canton de Vaud; il bénéficie par ailleurs du soutien important de fondations privées et d'entreprises.

Dmitri Bashkirov

Né à Tbilissi (Géorgie) en 1931, ce pianiste et pédagogue d'exception étudie d'abord chez Anastasia Wirsaladze, élève de la célèbre Anna Essipova, puis se perfectionne à Moscou auprès du légendaire Alexander Goldenweiser, ami et camarade de classe de Rachmaninov et Medtner. Ses études supérieures achevées, il enseigne dès 1957 au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, poste qu'il conservera jusqu'en 1991.

L'Occident le découvre en 1955 lorsqu'il remporte le Concours Long-Thibaud à Paris. Sa carrière internationale est lancée. Entre 1955 et 1980, il se produit dans plus de trente pays avec les meilleurs orchestres et les plus grands chefs, parmi lesquels George Szell, Sir John Barbirolli, Carlo Zecchi, Kurt Sanderling, Igor Markevich, Evgeny Svetlanov, Yuri Temirkanov et Kurt Masur. Sa carrière est interrompue de 1980 à 1988 en raison du gouvenement soviétique qui lui interdit de se produire et d'enseigner à l'étranger. Depuis 1990 il a donné des centaines de concerts à travers le monde mais surtout en Europe, Chine, au Japon aux Etats-Unis et en Israël.

Depuis 1992 Dmitri Bashkirov est à la tête du département de piano de la Haute Ecole de Musique Reine Sofia de Madrid et enseigne en tant que Professeur à l'Académie internationale du Lac de Côme en Italie, au Conservatoire de Shanghai et à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Belgique. Il donne de nombreux cours de maître, entre autres à Salzbourg, Paris, Londres, Shanghai, Budapest, Verbier, Gilmore, Oberlin, Cleveland, Los Angeles, Lisbonne, Zurich, Vienne, Tel Aviv, Helsinki, Saint-Petersbourg, et dans le Klavierfestival Ruhr. Il siége dans le jury de nombreuses compétitions: Arthur Rubinstein, Tchaïkovski, Marguerite-Long, Busoni, Leeds, Bonn (Compétition Beethoven), Hamamatsu et autres.

Nombre de ses élèves ont remporté des compétitions internationales et font aujourd'hui une brillante carrière: on citera Dmitri Alexeev, Arcadi Volodos, Nikolai Demidenko, Boris Bloch ainsi que Stanislas Yudenich, Kirill Gerstein, Eldar Nebolsin, Denis Kozhukhin et sa fille Elena Bashkirova.

La Russie lui a décerné le titre «Artiste du Peuple» et l'Espagne lui a remis en 2006 la Grande Croix de l'Ordre Civil d'Alphonse X le Sage.

Péter Csaba

Péter Csaba voit le jour en 1952 en Transylvanie (Roumanie) dans une famille de musiciens hongrois. Il étudie le violon, la composition et la direction d'orchestre à Bucarest. Lauréat de nombreux concours nationaux et internationaux, il se distingue notamment au Concours Paganini de Gênes. Il s'installe en France en 1983 et devient professeur au C.N.S.M. de Lyon l'année suivante. D'abord super-soliste à l'Opéra de Lyon et à l'Orchestre National de Lyon, il choisit ensuite de se consacrer à la direction d'orchestre. De 1993 à 2002, Péter Csaba est directeur artistique et chef permanent de l'orchestre suédois «Musica Vitae». Il est également fondateur et directeur de l'orchestre de chambre finlandais «Virtuosi de Kuhmo» de 1986 à 2006. Il est aujourd'hui directeur et chef titulaire de l'Orchestre symphonique de Besançon et a en charge depuis septembre 1996 la direction de la classe d'orchestre du C.N.S.M. de Lyon.

Péter Csaba a été invité à diriger de très nombreux orchestres parmi lesquels l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre philharmonique de Montpellier, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre symphonique de Budapest, les Orchestres philharmoniques d'Helsinki et de Copenhague, l'Orchestre de la Radio berlinoise, l'Orchestre symphonique de Grenade, le *Norfolk Festival Orchestra*, le *City of Birmingham Symphony Orchestra*, l'Orchestre National de Lituanie, le *Toho Symphony Orchestra* de Tokyo et le *Sinfonia Varsovia*. De 1993 à 2000, il assure la direction artistique du Festival «Lapland Festspiel» à Arjeplog, en Suède, puis de l'édition 2000 du Festival de Kuhmo en Finlande. Il est directeur de l'Académie Maurice Ravel de Saint-Jean-de-Luz et depuis 2002 de l'«Encuentro de Musica y Academia de Santander» en Espagne.

Pour la qualité de son travail réalisé à la tête de l'orchestre suédois «Musica Vitae», Peter Casaba se voit décerner en 1995 le prix le plus prestigieux de Scandinavie: le «Spelmanen Prize». Il signe de nombreux enregistrements pour Ondin, Caprice, BIS, Praga, Harmonia Mundi et Hungaroton. Son disque Sibelius avec les Virtuoses de Kuhmo remporte le Prix du Disque Classique aux Etats-Unis. En 2002, il est élu membre de l'Académie Royale de Suède.





Recorded 30 April – 2 May 2010, Salle Métropole, Lausanne (Switzerland)

EXECUTIVE PRODUCER	Thierry Scherz
RECORDING	Nordklang
RECORDING PRODUCER & EDITING	Johannes Kammann
BALANCE ENGINEER	Ines Kammann
PIANO	Steinway & Sons D-274, Musikhaus Krompholz, Bern
PIANO TECHNICIAN	Gerd Finkenstein
PHOTOGRAPHS	Patrick Légeret
DESIGN	Amethys

Performing parts based on the critical edition Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (www.cpebach.org) were made available by the publisher, the Packard Humanities Institute of Los Altos, California.



©© 2010 Claves Records Pully (Switzerland) / RTS / OCL

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

	Concerto for piano and orchestra in D Major, Op. 61a	44'10
1	I. Allegro, ma non troppo	24'52
2	II. Larghetto - attacca	9'06
3	III. Rondo. Allegro	10'12

C.P.E. BACH (1714-1788)

	Concerto in C Minor, WQ 43, No. 4	13'03
4	I. Allegro assai	3'34
5	II. Poco adagio	2'50
6	III. Tempo di minuetto	2'13
7	IV. Allegro assai	4'25

DMITRI BASHKIROV *piano*
ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE
PÉTER CSABA *conductor*

