

FESTIVAL
PARIGI ROMANTICA POP
27 SETTEMBRE – 28 OTTOBRE 2025

Palazzetto Bru Zane
giovedì 9 ottobre, ore 19.30

A passo di valzer

Jean-Baptiste Doulcet, *pianoforte*



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Contributi musicologici
Palazzetto Bru Zane

Traduzioni
Arianna Ghilardotti

Mediapartner

Rai Radio 3

Rai Cultura

IL GAZZETTINO

Patrocinio

Rai Veneto



Presentazione del festival

Un mot sur le festival

Negli ultimi anni, il Palazzetto Bru Zane ha dedicato un'attenzione particolare a Hervé (il cui vero nome è Florimond Ronger), con l'intento di ampliare le proprie ricerche scientifiche e proposte artistiche ai cosiddetti generi “leggeri”. *Les Chevaliers de la Table ronde*, *Mam’zelle Nitouche*, *Le Compositeur toqué*, *Le Retour d’Ulysse*, *V’lan dans l’œil*, *Moldave et Circassienne*: tutti questi lavori sono tornati in scena per far conoscere meglio l’umorismo unico di un autore spesso rimasto nell’ombra del suo contemporaneo e rivale Jacques Offenbach. Per celebrare il bicentenario della nascita di questo musicista prolifico e strampalato, il festival “Parigi romantica pop” lo colloca al centro di un movimento artistico che, dal Secondo Impero alla Belle Époque (1852-1914), ha puntato sull’assurdo e sulla follia per divertire un vasto pubblico.

Le compositeur Hervé (de son vrai nom Florimond Ronger) a été – ces dernières saisons – un fil rouge du Palazzetto Bru Zane, avec le souhait d’élargir ses recherches scientifiques et propositions artistiques aux genres dits « légers ». *Les Chevaliers de la Table ronde*, *Mam’zelle Nitouche*, *Le Compositeur toqué*, *Le Retour d’Ulysse*, *V’lan dans l’œil*, *Moldave et Circassienne* : *toutes ces œuvres ont retrouvé le chemin de la scène pour mieux faire connaître l’humour singulier d’un auteur trop souvent laissé dans l’ombre de Jacques Offenbach – son contemporain et concurrent. Pour célébrer le bicentenaire de la naissance de ce musicien aussi prolifique que loufoque, le festival « Folies parisiennes » le place au cœur d’un mouvement artistique qui, du Second Empire à la Belle Époque (1852-1914), mise sur l’absurde et la déraison pour divertir le plus grand nombre.*



© BnF

Le programme

Depuis Chopin jusqu'à Fauré, les danses de salon ont inspiré les compositeurs romantiques français au-delà de leur fonction première. Il ne s'agit pas alors de proposer des pièces taillées sur mesure pour les bals, mais plutôt des ouvrages qui évoquent l'atmosphère des fêtes mondaines, tantôt avec nostalgie, tantôt avec ironie. Les compositrices ont également suivi cette voie : Cécile Chaminade évoque le carnaval et ses valse ; Mel Bonis rêve, depuis Paris, de barcarolle vénitienne ou de mazurka polonaise. Sous le masque des rythmes policés se cache le spleen d'un temps que l'on imagine perdu et dont on tente de suspendre le vol.



Gabriel Fauré • Quatre Valses-Caprices:

I. op. 30 – II. op. 38 – III. op. 59 – IV. op. 62

Composti nell’arco di una decina d’anni, rispettivamente nel 1882, 1884, 1893 e 1893-1894, le *Valses-Caprices* non costituiscono un ciclo e neanche una raccolta. Vi si coglie l’evoluzione dell’autore, le cui armonie si fanno sempre più originali e raffinate, con piena soddisfazione degli interpreti che cercano al contempo le prodezze delle dita e la singolarità del linguaggio. Quando si presentò per la prima volta al cospetto di Fauré, la giovane Marguerite Long gli suonò la *Valse-Caprice* n. 3. Intorno al 1905-1908, il compositore stesso incise i quattro brani su rulli per la ditta Hupfeld. Il titolo, preso da Liszt, sembra preannunciare una musica brillante e fantasiosa. In effetti, poche opere di Fauré osano un tono così estroverso. L’interprete dovrà tuttavia evitare un ostentato virtuosismo che ricerchi l’effetto per l’effetto, ammonisce il compositore in una lettera al pianista Robert Lortat (primo interprete del *Quintetto per archi e pianoforte* n. 2 e dedicatario del *Nocturne* n. 12): “Posso chiederLe – sono ben noiosi questi autori! – movimenti molto più moderati per i temi iniziali di ognuna delle *Valses-Caprices*? Quello che, nella mia mente, giustifica il titolo *Valses-Caprices* è appunto la varietà nei movimenti. Vengono sempre suonati troppo velocemente e in un movimento *uniformemente rapido*. O pianisti, pianisti, pianisti, quando consentirete a reprimere il vostro *implacabile* virtuosismo!!!!”. Le numerose indicazioni di tempo che costellano i pezzi segnalano la plasticità di tempi auspicata da Fauré. Tale mobilità va di pari passo con l’abbondanza di motivi tematici e i numerosi cambiamenti di stile nella scrittura.

Gabriel Fauré • Quatre Valses-Caprices :

I. op. 30 – II. op. 38 – III. op. 59 – IV. op. 62

Composées sur une dizaine d’années, respectivement en 1882, 1884, 1893 et 1893-1894, les Valses-Caprices ne constituent pas un cycle, ni même un recueil. On y perçoit l’évolution de leur auteur, à l’harmonie de plus en plus originale et raffinée : de quoi combler les interprètes qui cherchent à la fois l’éclat digital et la singularité du langage. Lorsque la jeune Marguerite Long se présenta pour la première fois devant Fauré, elle lui joua la Valse-Caprice n° 3. Vers 1905-1908, le compositeur grava lui-même ses quatre morceaux sur des rouleaux, pour la firme Hupfeld. Leur titre, emprunté à Liszt, semble annoncer une musique brillante et fantasque. Effectivement, peu d’œuvres de Fauré osent un ton si extériorisé. L’interprète doit pourtant se garder d’une virtuosité ostentatoire qui chercherait l’effet pour lui-même, avertit le compositeur dans une lettre au pianiste Robert Lortat (créateur du Quintette pour cordes et piano n° 2 et dédicataire du Nocturne n° 12) : « Puis-je vous demander – ces auteurs sont rasants ! – des mouvements beaucoup plus modérés pour les thèmes de début de chacune des Valses-Caprices ? Ce qui en fait, dans mon esprit, la justification du titre : Valses-Caprices, c’est la variété dans les mouvements. On les joue toujours trop vite et trop dans un mouvement uniformément rapide. Ô pianistes, pianistes, quand consentirez-vous à réprimer votre implacable virtuosité !!!! » Les nombreuses indications de tempo qui jalonnent les pièces signalent la plasticité des tempi défendue par Fauré. Cette mobilité va de pair avec l’abondance des motifs thématiques et les nombreux changements d’écriture.

Mel Bonis • Salomé op. 100

Composta nel 1909 e pubblicata da Leduc, *Salomé* fa parte di un ciclo in cui Mel Bonis evoca, attraverso il pianoforte o l’orchestra, figure femminili mitiche e letterarie, come Ofelia o Mélisande. Questo brano, che ha avuto maggiore fortuna nella sua versione pianistica, sta vivendo un nuovo successo grazie alla versione orchestrale, ricostruita nel 2017 sulla base di diversi manoscritti annotati dalla compositrice. Sebbene il titolo evochi inevitabilmente la *Salomé* di Richard Strauss, andata in scena per la prima volta a Dresda nel 1905 e rappresentata al Théâtre du Châtelet nel 1907, non si sa se Bonis la conoscesse. La musicista firma qui un’opera intima, tutt’altro che spettacolare, sottilmente drammatica e fortemente evocativa. Fin dalle prime battute, la maestria orchestrale di cui la compositrice dà prova ricorda l’influenza di Debussy e di Koechlin, il suo maestro di orchestrazione. Bonis costruisce il pezzo attraverso un rigoroso lavoro motivico, ereditato da Beethoven, Franck e d’Indy: piccole cellule tematiche si arricchiscono progressivamente fino a disegnare veri e propri archi melodici, tanto che i temi sembrano derivare l’uno dall’altro, in una continuità quasi organica. La forma si affranca dal rigido schema delle strutture classiche per adottare più liberamente la progressione continua cara al primo Novecento. Descritta come una “fantasia orientale” al momento della sua creazione nel 1909, *Salomé* proclama lo stile di una compositrice nella piena maturità. Affascinante quanto tesa, quest’opera si distingue sia per la sua costruzione sia per la sua atmosfera, concentrato di eleganza simbolista e contenuta sensualità.

Mel Bonis • Salomé, op. 100

Composée en 1909 et publiée chez Leduc, Salomé prend place au sein d’un cycle où Mel Bonis évoque par le piano ou par l’orchestre des figures féminines mythiques et littéraires, comme Ophélie ou Mélisande. Cette pièce, qui a davantage vécu sous la forme pianistique, connaît une fortune nouvelle grâce à sa version orchestrale, reconstituée en 2017 à partir de plusieurs manuscrits annotés de la main de la compositrice. Bien que le titre évoque inévitablement la Salomé de Richard Strauss, créée à Dresde en 1905 et jouée au Châtelet en 1907, on ignore si Bonis l’a entendue. Loin du spectaculaire, Bonis compose une œuvre intérieure, subtilement dramatique et richement évocatrice. Dès les premières mesures, la maîtrise orchestrale dont fait preuve la compositrice rappelle l’influence de Debussy et de Koechlin, son maître en orchestration. Bonis construit son œuvre par un travail motivique rigoureux, hérité de Beethoven, de Franck et d’Indy : de petites cellules thématiques s’enrichissent progressivement jusqu’à dessiner de véritables arches mélodiques, si bien que les thèmes semblent dériver les uns des autres, dans une continuité quasi organique. La forme s’affranchit du carcan des structures classiques pour mieux épouser la progression continue chère au début du XX^e siècle. Décrite comme une « fantaisie orientale » lors de sa création en 1909, Salomé affirme le style d’une compositrice en pleine maturité. Aussi envoûtante que tendue, cette page se distingue autant par sa construction que par son atmosphère – concentré d’élégance symboliste et de sensualité contenue.

Mel Bonis • Barcarola op. 71

Mel Bonis compose quattro Barcarole per pianoforte, se contiamo anche la *Barcarola-Studio* op. 43. L'op. 71, pubblicata da Demets nel 1906, fa parte dei suoi grandi brani da concerto, la cui difficoltà tecnica è ben superiore a quella delle sue raccolte di pezzi per dilettanti. Una melodia arricchita da ottave, o una scrittura per accordi, si dispiega alla mano destra sopra il moto ondosso della mano sinistra. Nella sezione centrale di questa forma ABA', la scrittura si semplifica, divenendo acquatica e cristallina in un modo che ricorda certe opere di Liszt. Il tono appassionato, che inserisce con evidenza questa *Barcarola* in un'estetica post-romantica, non è però alieno da ricerche armoniche. In alcuni punti fa pensare a Debussy giovane e soprattutto a Fauré, sebbene Mel Bonis si attenga maggiormente alle funzioni tonali: il suo cromatismo melodico non mette in discussione le basi dell'armonia tradizionale. Nondimeno, la compositrice introduce modulazioni verso tonalità lontane e colori originali, come l'accordo di settima maggiore che apre il brano. Mel Bonis dedicò la *Barcarola* alla pianista Gabrielle Fleury-Monchablon, figlia della sua intima amica Jeanne Monchablon e moglie del flautista Louis Fleury, altro fedele interprete dei suoi lavori. La dedicataria eseguì per la prima volta la *Barcarola* il 22 maggio 1906 alla Salle Berlioz, nel corso di un concerto in cui erano in programma varie opere di Mel Bonis (il *Quartetto per pianoforte e archi n. 1*, le *Variazioni per due pianoforti*, la *Pavana* e la *Sarabanda* per pianoforte); in particolare, la ripropose nella Salle Érard, il 31 maggio 1910, durante un concerto in cui si esibì insieme al marito.

Mel Bonis • Barcarolle, op. 71

Mel Bonis composa quatre barcarolles pour piano, si l'on inclut la Barcarolle-Étude, op. 43. L'opus 71, édité par Demets en 1906, fait partie de ses grandes pièces de concert, d'une difficulté technique bien supérieure à celle de ses recueils de pièces pour les amateurs. La mélodie étoffée par des octaves, ou une écriture en accords, se déploie à la main droite sur l'ample houle de la main gauche. Dans la partie centrale de cette forme ABA', l'écriture s'allège, avec un piano aquatique et cristallin qui rappelle certaines œuvres de Liszt. Si le ton passionné de la Barcarolle l'inscrit ouvertement dans une esthétique postromantique, il s'accompagne aussi de recherches harmoniques. On pense parfois au jeune Debussy et surtout à Fauré, même si Mel Bonis reste davantage attachée aux fonctions tonales : son chromatisme mélodique ne remet pas en cause les piliers de l'harmonie traditionnelle. Elle n'en introduit pas moins des modulations dans des tons éloignés et des couleurs originales, comme l'accord de septième majeure au tout début de la pièce. Elle dédia la Barcarolle à la pianiste Gabrielle Fleury-Monchablon, fille de son amie intime Jeanne Monchablon et femme du flûtiste Louis Fleury, lui aussi fidèle interprète de sa musique. La dédicataire joua l'œuvre le 22 mai 1906 à la salle Berlioz, lors d'un concert qui programmait plusieurs œuvres de Mel Bonis (Quatuor pour piano et cordes n° 1, les Variations pour deux pianos ainsi que la Pavane et la Sarabande pour piano). Elle la reprit notamment à la salle Érard, le 31 mai 1910, dans un concert où elle partageait l'affiche avec son époux.

Mel Bonis • Mazurka op. 26

Questa *Mazurka*, pubblicata nel 1896, appartiene a una serie di pezzi di genere per pianoforte solo consegnati dalla compositrice alla casa editrice Leduc a partire dal 1893: *Viennoise*, *Près du ruisseau*, *Pensées d'automne*, *Berceuse*, *La Chanson du rouet*, *Ballade*, *Papillons*, *Carillon mystique*, *Orientale*, ecc. Nel 1892 essa si era vista rifiutare un valzer dall'editore con la motivazione che «era sembrato un po' troppo difficile a Madame Leduc»; si direbbe quindi che si sia preoccupata di adattare il livello di virtuosismo dei suoi lavori alle capacità degli amatori. Di fatto, non si conosce alcuna esecuzione pubblica di questi pezzi da parte dell'autrice, che peraltro avrebbe eseguito personalmente le sue opere pianistiche più ambiziose a partire dal 1899. Ancora poco coinvolta nella vita musicale del suo tempo a causa dei suoi obblighi familiari, Mel Bonis cede qui al gusto dell'epoca per le opere leggere evocanti la natura, la maternità o la musica tradizionale. Se non sapessimo, grazie alla tradizione familiare, che il compositore prediletto della musicista, quello che preferiva suonare a casa sua, era Frédéric Chopin, lo si potrebbe intuire sin dalle prime battute, *rubato*, della *Mazurka*, che riprende parte del vocabolario del pianista polacco. Bonis abbandona tuttavia rapidamente l'atmosfera iniziale per instaurare una *rêverie dolce cantabile* in stile *fin de siècle*. Come un ricordo, il tempo di mazurka riporta regolarmente l'interprete sulla strada della danza polacca, ma solo il ritmo martellante delle ultime battute potrà porre fine alla dolce *rêverie*.

Mel Bonis • Mazurka, op. 26

Cette Mazurka, éditée en 1896, appartient à une série de « pièces de genre » pour piano seul livrées par la compositrice aux éditions Leduc à partir de 1893 : Viennoise, Près du ruisseau, Pensées d'automne, Berceuse, La Chanson du rouet, Ballade, Papillons, Carillon mystique, Orientale, etc. Elle s'était vu refuser une valse par l'éditeur en 1892 sous prétexte qu'elle avait « paru un peu difficile à M^{me} Leduc » et semble donc avoir pris soin de calibrer le niveau de virtuosité de ses pages aux capacités des amateurs. De fait, on ne connaît aucune audition publique de ces pièces sous les doigts de Mel Bonis alors qu'elle défendit ses œuvres pianistiques plus ambitieuses à partir de 1899. Encore peu impliquée dans la vie musicale de son temps en raison de ses obligations familiales, Mel Bonis cède alors au goût du temps pour les œuvres légères qui évoquent aussi bien la nature que la maternité ou les musiques traditionnelles. Si la tradition familiale ne désignait pas Frédéric Chopin comme le compositeur que la musicienne préférait jouer chez elle, on pourrait deviner cette prédilection à l'audition des premières mesures, rubato, de la Mazurka, qui reprend à son compte une partie du vocabulaire du pianiste. La compositrice quitte cependant rapidement l'atmosphère initiale pour installer, douce cantabile, une rêverie dans le goût de la fin de siècle. Comme un souvenir, le rythme de mazurka ramène régulièrement l'interprète sur le chemin de la danse polonaise, mais ce n'est qu'un réveil par le martellement des dernières mesures qui pourra clore la douce rêverie.

Cécile Chaminade • *Le Vert-Galant* op. 85

Publicato nel 1896 per pianoforte e rielaborato l'anno successivo in versione per pianoforte a quattro mani, *Le Vert-Galant* fa parte di un repertorio di brani da salotto dalle evocazioni pittoresche, alludendo probabilmente a Enrico IV, così soprannominato sia per il suo valore sia per il suo amore per le donne. L'ampia struttura ternaria del brano e la sezione centrale più libera e virtuosistica non nascondono tuttavia lunghi passaggi di apparente sobrietà, ma venati di ironia: raggruppati intorno a piccoli motivi maliziosi, essi costituiscono altrettanti momenti di divertimento, che mescolano nostalgia, spirito galante e una certa eleganza da *ancien régime*, caricaturizzata e ricreata in un'estetica tardo-romantica. La scrittura pianistica rivela la consueta padronanza dello strumento da parte di Chaminade e fa eco alle sue abitudini formali: senza dare adito a ostentati virtuosismi, si presta a giocare sulla complementarità tra le voci e ad ampliare il registro man mano che cresce l'intensità drammatica, servendosi di formule codificate e di tratti di congiunzione al limite dell'improvvisazione scritta. L'intelligenza della scrittura risiede in questo paradosso: un'apparente leggerezza sostenuta da una struttura musicale precisa, espressiva e inventiva. Chaminade conferma così di non essere solo l'autrice di eleganti brani da salotto, ma anche una compositrice innovativa, capace di creare opere narrative, ricche di sfumature, sensibili e raffinate al tempo stesso. L'opera è dedicata alla pianista Berthe Duranton, che in seguito divenne insegnante alla Schola Cantorum di Parigi e fondò una succursale di questa istituzione a Le Havre.

Cécile Chaminade • *Le Vert-Galant*, op. 85

Publié en 1896 pour piano et remanié l'année suivante pour piano quatre mains, Le Vert-Galant s'inscrit dans un répertoire de pièces de salon d'évocations pittoresques, faisant peut-être ici référence à Henri IV, surnommé ainsi, tant pour sa vaillance que pour son amour des femmes. La grande coupe ternaire de la pièce et sa section centrale plus libre et plus virtuose ne cachent pas pour autant de vastes passages d'apparence épurée et teintés d'ironie : resserrés autour de petits motifs espiègles, ils sont autant de moments de divertissement, mêlant nostalgie, esprit galant et élégance d'ancien régime, caricaturée et reconstituée dans une esthétique romantique tardive. L'écriture pianistique révèle la maîtrise habituelle de Chaminade pour l'instrument et fait écho à ses habitudes formelles : sans donner ici lieu à une virtuosité démonstrative, l'œuvre se plaît à jouer des complémentarités entre les voix ; aux jeux d'élargissements de l'ambitus à mesure que l'intensité dramatique croît ; aux formules codifiées et traits de jonction à la limite de l'improvisé-noté. L'intelligence de l'écriture tient à ce paradoxe : une légèreté apparente servie par une structure musicale précise, expressive et inventive. Chaminade y confirme qu'elle n'est pas seulement la créatrice de pièces de salon élégantes, mais aussi une compositrice innovante, capable de composer des œuvres narratives, nuancées, à la fois sensibles et raffinées. L'œuvre est dédiée à Berthe Duranton, pianiste qui fut plus tard professeur à la Schola Cantorum de Paris et créa une annexe de cette institution au Havre.

Cécile Chaminade • *Sous le masque* op. 116

Publicato nel 1905 e dedicato alla pianista Mme Saillard-Dietz, *Sous le masque* appartiene al cospicuo corpus di pezzi di genere di Cécile Chaminade e denota la sua padronanza della scrittura, nonché la sua capacità di prendersi gioco dei codici mondani della Belle Époque. Il brano si apre con un motivo vivace, in seguito ampiamente sfruttato, che si inserisce in un tempo di valzer leggero con accenti leggermente sfalsati, creando un'atmosfera da ballo in maschera: ne emerge l'universo soffuso di civetteria delle feste danzanti. La linea melodica, sinuosa e saltellante come se ne trovano nel *Carnaval* di Schumann, si rinnova in base a un tema più perentorio, che procede per tentativi successivi prima di riaffermare l'idea iniziale. La purezza della scrittura, priva di eccessi, dimostra la finezza della compositrice: non cerca l'effetto, ma cattura l'attenzione dell'ascoltatore dipanando un filo che si snoda con eleganza e lo sorprende continuamente con variazioni incrementali e apparenti ripetizioni. La sezione centrale varia il profilo espressivo: per un attimo, tutto sembra più serio e avvolto nel mistero. Questa parte si conclude con un passaggio virtuosistico: desiderio di sottrarsi a un possibile *pathos* o facilità d'improvvisazione? La prima identità tematica viene brevemente riaffermata prima di lasciare spazio a una coda brillante. In tal modo, *Sous le masque* prosegue lo stile del valzer romantico di Saint-Saëns e Gounod, inserendosi in un'atmosfera giocosa foriera di numerose roture, che inducono l'autrice a rinnovare la sua estetica.

Cécile Chaminade • *Sous le masque*, op. 116

Publiée en 1905 et dédiée à la pianiste M^{me} Saillard Dietz, Sous le masque appartient à l'important corpus de pièces de genre de Cécile Chaminade, reflétant sa maîtrise de l'écriture et sa faculté à se jouer des codes mondains de la Belle Époque. La pièce s'ouvre sur un motif primesautier, amplement exploité par la suite, qui s'inscrit dans une métrique de valse légère aux accents légèrement décalés, installant une ambiance de mascarade : l'univers du bal émerge, teinté de coquetterie. La ligne mélodique, sinueuse et bondissante, ainsi qu'on peut en trouver dans le Carnaval schumannien, se renouvelle au gré d'un thème plus péremptoire qui procède par tentatives successives avant de réaffirmer l'idée initiale. La pureté de l'écriture, sans excès, témoigne de la finesse de Chaminade : elle ne cherche pas l'effet, mais le fil élégant qui capte l'attention de l'auditeur en l'étonnant au gré de ses contournements, de ses variations incrémentales, de ses semblants de duplications. Une section centrale renouvelle le profil expressif : l'espace d'un instant, tout semble plus sérieux et nimbé de mystère. Un trait virtuose vient conclure cette partie : souci de s'extraire d'un potentiel pathos ou facilité d'improvisateur ? La première identité thématique est brièvement réaffirmée avant de laisser place à une coda brillante. Sous le masque prolonge ainsi le style de la valse romantique d'un Saint-Saëns ou d'un Gounod et s'inscrit dans une atmosphère badine qui lui fait envisager nombre de ruptures la conduisant à renouveler son esthétique.

Marie-Joseph-Alexandre Déodat de Séverac *Pippermint-Get (Valzer brillante da concerto)*

Per chi conosce il gusto per il sublime e i colori armonici spagnolescenti di Déodat de Séverac, questo *Pippermint-Get* ha di che sorprendere. Il brano, sottotitolato “valzer brillante da concerto” per pianoforte solo e scritto nel 1907, esprime tutta la frivolezza e la spensieratezza della Belle Époque e richiama sia la produzione pianistica di Benjamin Godard, sia le musiche composte per i primi film comici muti. Scorrendo la corrispondenza del compositore, si scoprono anche alcune chiavi che permettono di comprendere l'enigmatica dedica dell'opera: «Al caro GODCIPAC, tolosano onorario». Sotto tale pseudonimo si cela il pianista Cipa Godebski, amico del compositore, il quale gli scrive nel gennaio 1908: «Dunque, eccomi qui pronto a chiacchierare come un *Toulousaing* [...] Sto per mandarti una copia del valzer dedicato a Godcipac. Purtroppo lo stampatore mi ha fatto lo scherzo di metterci il mio nome... Peccato! Bisogna avere il coraggio dei propri peccati!». Lo scherzo di sapore regionale tra i due amici dà senso al titolo stesso del brano: il *Pippermint-Get* (un liquore oggi noto col nome di *Get 27*) veniva allora prodotto non lontano da Tolosa, nella città di Revel. Déodat de Séverac voleva davvero pubblicare l'opera anonimamente? In ogni caso, se ne godette il successo, come dimostra la richiesta che fece a Carlos de Castéra all'inizio dell'estate del 1909: «Domanda a Rouart di passare al più presto l'orchestrazione militare di *Pippermint valse* all'editore in questione. Me la richiedono da tutte le parti per i concerti estivi». In effetti, prima della Prima guerra mondiale furono pubblicate due orchestrazioni di questo valzer.

Marie-Joseph-Alexandre Déodat de Séverac *Pippermint-Get (Valse brillante de concert)*

Pour qui connaît le goût pour le sublime et les couleurs harmoniques hispanisantes de Déodat de Séverac, ce Pippermint-Get a de quoi étonner. Cette œuvre pour piano seul, sous-titrée « valse brillante de concert » et écrite en 1907, exprime toute la frivolité et l'insouciance de la Belle Époque et rappelle aussi bien la production pianistique d'un Benjamin Godard que les musiques composés pour les premiers films comiques muets. En parcourant la correspondance du compositeur, on découvre également quelques clefs pour comprendre la dédicace énigmatique de l'œuvre : « Au cher GODCIPAC, Toulousain d'Honneur. » Sous ce pseudonyme se cache le pianiste Cipa Godebski, ami du compositeur, auquel ce dernier écrit en janvier 1908 : « Donc me voici prêt à bavarder comme un Toulousaing [...] Je vais t'envoyer un exemplaire de la Valse dédiée à Godcipac. Malheureusement le graveur m'a joué le tour d'y mettre mon nom... Tant pis ! Il faut avoir le courage de ses péchés ! » La blague régionaliste entre les deux amis donne un sens au titre même de la pièce : le Pippermint-Get (alcool que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de Get-27) était alors fabriqué non loin de Toulouse, dans la ville de Revel. Déodat de Séverac voulait-il réellement publier cette œuvre de manière anonyme ? Il goûtera néanmoins son succès, demandant à Carlos de Castéra au début de l'été 1909 : « Demande à Rouart de faire passer au plus tôt l'orchestration militaire de Pippermint valse à l'éditeur en question. On me la réclame de toutes parts pour les concerts d'été. » Deux orchestrations de cette valse paraîtront en effet avant la Première Guerre mondiale.

Frédéric Chopin • Polonaises op. 40:

I. «Polonaise militaire» (Allegro con brio)

Composte nel 1838 mentre Chopin era a Maiorca con George Sand, le due *Polacche* che compongono l'op. 40 sono opere gemelle, che hanno però avuto fortune diametralmente opposte. Mentre la prima, *Allegro con brio* in la maggiore, è diventato un brano imprescindibile del repertorio pianistico con il nome di *Polacca militare*, la seconda, *Allegro maestoso* in do minore, è sempre rimasta nell'ombra. Eppure, esse esprimono le due facce del rapporto del compositore con il suo Paese d'origine: da un lato l'ideale cavalleresco e la speranza di riconquistare l'indipendenza, dall'altro la malinconia dell'esilio e l'amarezza della sottomissione all'impero russo. L'aggettivo che qualifica il primo brano si deve ai riferimenti espliciti, da parte del compositore, alla musica militare e ai rulli di tamburo nei temi secondari (in particolare nel trio in re maggiore). Questa *Polacca* si distingue nella produzione di Chopin per la concisione e lo spirito di sintesi: infatti non è dotata di introduzione né di coda. Il primo tema del secondo brano è, secondo il musicologo polacco Zdzisław Jan Jachimecki (1882-1953), una risposta agrodolce alla polacca composta dieci anni prima da Karol Kurpiński in onore dello zar Nicola I, in occasione della sua incoronazione a re di Polonia. L'op. 40 è dedicato al compositore e pianista polacco Julian Fontana (1810-1869), amico di Chopin, che gli propose alcune modifiche, eseguite dal compositore prima della pubblicazione delle due polacche nel 1840 in Inghilterra (da Wessel & Co), in Francia (da Troupenas) e in Germania (da Breitkopf & Härtel).

Frédéric Chopin • Polonaises, op. 40 :

I. « Polonaise militaire » (Allegro con brio)

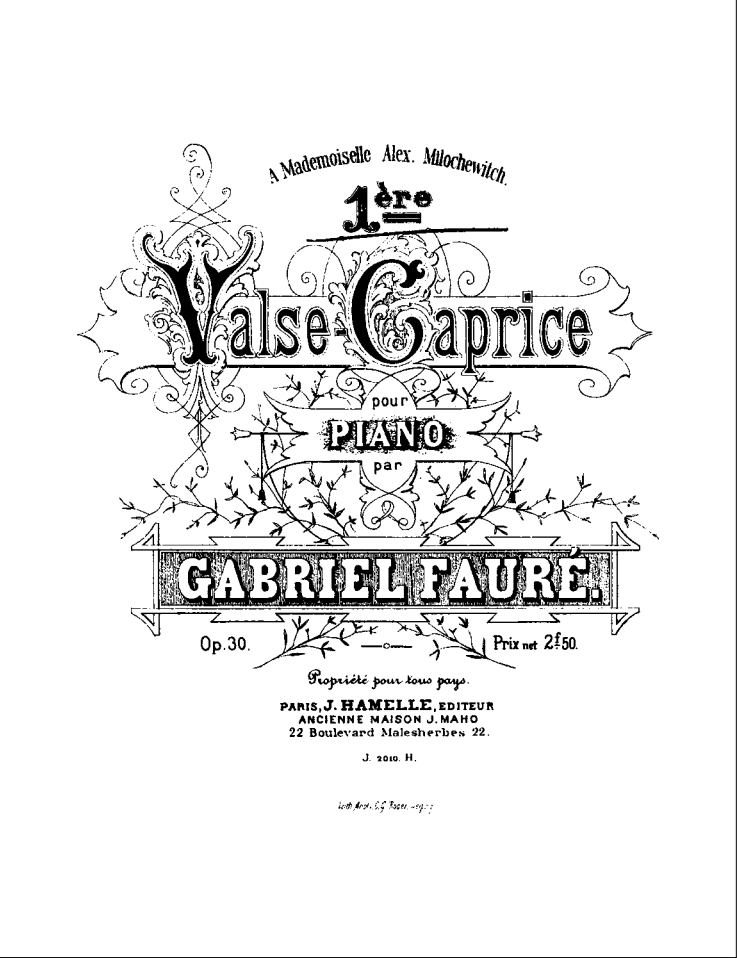
Composées en 1838 alors que Chopin est à Majorque avec George Sand, les deux polonaises qui composent l'opus 40 sont des œuvres jumelles qui ont connu des renommées diamétralement opposées. Alors que la première – Allegro con brio en la majeur – est devenu un passage obligé du répertoire pianistique sous le nom de « Polonaise militaire », la seconde, Allegro maestoso en ut mineur, est toujours restée dans l'ombre. Ce sont pourtant les deux faces du rapport du compositeur avec son pays d'origine qui s'expriment dans cet opus : l'idéal chevaleresque et l'espoir de reconquête d'indépendance d'une part ; la mélancolie de l'exil et l'amertume de la soumission à l'empire russe de l'autre. Le surnom de la première pièce se base sur les références explicites de l'auteur à la musique militaire et aux roulements de tambour au cours des thèmes secondaires (notamment au moment du trio en ré majeur). Cette polonaise se distingue dans la production de Chopin par sa concision et son esprit de synthèse : on n'y trouve, par exemple, ni introduction ni coda. Le premier thème de la seconde pièce est, d'après le musicologue polonais Zdzisław Jan Jachimecki (1882-1953), une réponse douce-amère à la polonaise composée dix ans plus tôt par Karol Kurpiński en l'honneur de Nicolas I^{er} (tsar de Russie) pour son couronnement roi de Pologne. L'opus 40 est dédié au compositeur et pianiste polonais Julian Fontana (1810-1869), ami de Chopin, qui lui propose quelques retouches (exécutée par le compositeur) avant la publication des deux polonaises en 1840 en Angleterre (Wessel & Co), en France (Troupenas) et en Allemagne (Breitkopf & Härtel).

Frédéric Chopin • Valzer n. 1 detto “Grande valzer brillante” op.18

Composto nel 1833 e pubblicato nel 1834, questo primo valzer con numero d’opera inaugura un gruppo di lavori in cui Chopin eleva un genere associato alla danza da salotto allo status di composizione da concerto. Intitolando questo brano *Grande valzer brillante*, Chopin indica l’ambizione formale e il carattere dimostrativo del suo intento: questo è un brano pianistico concepito per l’esecuzione pubblica, che fonde virtuosismo decorativo e rigore strutturale. Nondimeno, l’opera, dedicata alla sua allieva Laura Horsford, non si discosta ancora dallo stile salottiero, che va progressivamente attenuandosi nel corso della sua produzione. Il brano segue uno schema immediatamente comprensibile e particolarmente coinvolgente, vicino alla forma del rondò, tipica dei valzer di Chopin: una brillante esposizione principale, episodi contrastanti e una ricapitolazione finale, accompagnata da una coda smagliante. Fin dall’inizio, la ricca ornamentazione, i passaggi ascendenti in scale veloci e le indicazioni dinamiche denotano un virtuosismo che, senza essere gratuito, è al servizio di una retorica espressiva. Questo valzer, al contempo brillante nello splendore esteriore e raffinato nella scrittura, rivela il doppio volto dello stile chopiniano; si capisce quindi perché Robert Schumann parlasse di «canoni nascosti sotto i fiori». Lungi dal ridursi a un brano di circostanza, il *Grande valzer brillante* testimonia l’ambizione estetica di Chopin: elevare il linguaggio pianistico a un livello di densità espressiva senza precedenti, integrando i codici di un genere mondano in una logica di trasformazione poetica e formale.

Frédéric Chopin • Valse n° 1 dite « Grande Valse brillante », op. 18

Composée en 1833 et publiée en 1834, cette première valse avec numéro d’opus inaugure un corpus d’œuvres où Chopin élève un genre associé à la danse de salon au statut de composition de concert. En intitulant cette pièce Grande Valse brillante, il en indique l’ambition formelle et le caractère démonstratif de son entreprise : il s’agit ici d’un objet pianistique conçu pour la représentation, synthèse entre virtuosité décorative et rigueur structurelle. Cependant, cette œuvre dédiée à son élève Laura Horsford ne se départit pas du style mondain qui s’estompe progressivement au fil de ses productions. La pièce suit un plan immédiatement intelligible et particulièrement entraînant, proche de la forme rondo, typique des valse chopiniennes : une exposition principale éclatante, des épisodes contrastés et une récapitulation finale, assortie d’une coda brillante. Dès l’entrée, l’ornementation foisonnante, les traits ascendants en gammes rapides et les ponctuations dynamiques tracent le portrait d’une virtuosité qui, sans être gratuite, sert une rhétorique expressive. Cette valse, à la fois brillante par son éclat extérieur et raffinée dans son écriture, révèle le double visage du style chopinien : on comprend dès lors pourquoi Robert Schumann parlait de « canons cachés sous des fleurs ». Loin de se réduire à une pièce de circonstance, la Grande valse brillante témoigne de l’ambition esthétique de Chopin : hisser le langage pianistique à un niveau de densité expressive inédit, en intégrant les codes d’un genre mondain dans une logique de transformation poétique et formelle.



Mel Bonis (1858-1937)

La carriera musicale di Mélanie Domange, nata Bonis, tocca il suo apice nei vent'anni che precedono la Prima guerra mondiale; è allora che il suo molteplice talento si esprime nella maggior parte dei generi musicali, eccetto l'opera lirica, ma il suo strumento prediletto, quello a cui dedica le creazioni più acclamate, resta il pianoforte. Esegue spesso personalmente le proprie composizioni e pubblica lavori per pianoforte solo (in particolare, le prime “donne leggendarie”, *Phæbé*, *Viviane e Salomé*, nel 1909) nonché partiture di musica da camera in cui il flauto ha una parte importante. Tuttavia, il suo successo più indiscusso è il *Quartetto con pianoforte n. 1* (1905), scritto in una vena alla Fauré. Prima di conoscere questa fama tardiva, che le permetterà di diventare la prima donna membro della Société des compositeurs de musique (1910), la musicista si consacra per molti anni esclusivamente alla famiglia. Sposatasi nel 1883 con l'industriale Édouard Domange (già due volte vedovo), i suoi doveri di matrigna e poi di madre la tengono lontana dalla vita musicale parigina, senza peraltro ridurla al silenzio: terminati gli studi al Conservatorio (1876-1881, con Ernest Guiraud, Auguste Bazille e César Franck), riesce a pubblicare *mélodies* e brani per pianoforte presso vari editori. Ma la Grande Guerra mette fine all'esposizione pubblica della compositrice, che si dedica allora essenzialmente a lavori di ispirazione religiosa (per organo o cantati) o pedagogici. Lascia ai posteri un gran numero di inediti, che attestano una maestria nella scrittura e nell'orchestrazione ingiustamente ignorata durante la sua vita.

Mel Bonis (1858-1937)

La carrière de compositrice de Mélanie Domange, née Bonis, bat son plein au cours des vingt ans qui précèdent la Première Guerre mondiale. Ses talents s'expriment alors dans la plupart des domaines musicaux, à l'exception de l'opéra, et les ouvrages les plus salués emploient son instrument de prédilection, le piano. Défendant alors souvent elle-même ses compositions, elle livre des œuvres pour piano seul – notamment les premières «femmes de légendes», Phæbé, Viviane et Salomé en 1909 – ainsi que des partitions de musique de chambre où la flûte tient un rôle important. Le Quatuor avec piano n° 1 (1905), écrit dans la veine faurénne, apparaît cependant comme son succès le plus franc. Avant de connaître cette notoriété tardive – qui lui permet de devenir la première femme membre du bureau de la Société des compositeurs de musique (1910) –, la musicienne aura été longtemps attachée à son foyer. Mariée en 1883 à l'industriel Édouard Domange (déjà deux fois veuf), ses devoirs de belle-mère puis de mère la tiennent éloignée de la vie musicale parisienne sans pour autant la réduire au silence : depuis la fin de ses études au Conservatoire (1876-1881, auprès d'Ernest Guiraud, Auguste Bazille et César Franck), elle parvient à faire publier des mélodies et des pièces pour piano chez divers éditeurs. La Grande Guerre vient néanmoins mettre un terme à l'exposition publique de la compositrice qui se consacre ensuite essentiellement à des œuvres d'inspiration religieuse (pour orgue ou voix) et des ouvrages pédagogiques. Elle laisse à la postérité un grand nombre d'inédits qui démontrent pourtant une science de l'écriture et de l'orchestration injustement boudée de son vivant.

Cécile Chaminade (1857-1944)

Cécile Chaminade deve conciliare il proprio talento per la composizione musicale con la discendenza da una grande famiglia parigina. Sebbene riveli un'autentica predisposizione per il pianoforte e Bizet – amico di famiglia – le faccia incontrare Le Couppey (docente al Conservatorio), il padre si oppone a che Cécile riceva una formazione musicale professionistica, contraria alle usanze del suo ceto sociale. L'istruzione che la giovane riceve in forma privata sotto la guida di Savard, Le Couppey e Godard è nondimeno simile a quella del Conservatorio. Dal momento che i genitori tengono regolarmente salotto in casa loro, la giovane musicista approfitta della loro rete di relazioni per esibirsi una prima volta in pubblico, in occasione di un concerto di musica da camera nella Salle Pleyel nel 1877. In quel periodo le sue composizioni trovano anche i primi sostenitori: nel 1878 Le Couppey organizza un concerto a esse dedicato, e nel 1880 la Société nationale de musique programma il suo *Trio* op. 11 nonché una *Suite per orchestra* l'anno successivo. Sarà un'audizione privata, in casa dei genitori, dell'*opéra-comique* *La Sévillane* (1882), seguita nel 1888 dalle rappresentazioni pubbliche del balletto *Callirhoé*, della sinfonia drammatica *Les Amazones* e del *Concertstück* per pianoforte a consentire a Cécile Chaminade di consolidare veramente la propria notorietà. A partire dagli anni Novanta la morte del padre e il bisogno di provvedere alle necessità familiari la inducono a moltiplicare le tournée mondiali e a sottoscrivere contratti editoriali che le impongono di produrre a ritmo serrato un gran numero di composizioni minori, nelle quali si stenta a ritrovare la raffinatezza armonica delle sue prime opere.

Cécile Chaminade (1857-1944)

Cécile Chaminade dut conjuguer son talent pour la composition musicale avec son appartenance à une famille de grands bourgeois parisiens. Alors qu'elle montre de réelles dispositions pour le piano et que Bizet – ami de la famille – lui fait rencontrer Le Couppey (professeur au Conservatoire), son père s'oppose à ce qu'elle suive une formation musicale professionnelle, contraire aux usages de son rang. Son apprentissage dans la sphère privée, auprès de Savard, Le Couppey et Godard, s'apparente néanmoins à celui du Conservatoire. Ses parents tenant régulièrement salon chez eux, la jeune musicienne profite de leur réseau de connaissances pour se produire une première fois en public lors d'un concert de musique de chambre, salle Pleyel, en 1877. Ses compositions trouvent à la même époque leurs premiers défenseurs : Le Couppey organise en 1878 un concert qui leur est consacré et la Société nationale de musique programme son Trio, op. 11 en 1880, ainsi qu'une Suite pour orchestre l'année suivante. C'est une audition privée, chez ses parents, de son opéra-comique La Sévillane (1882), puis – en 1888 – les représentations publiques de son ballet Callirhoé, de sa symphonie dramatique Les Amazones et de son Concertstück pour piano, qui lui permettent d'asseoir véritablement sa notoriété. La mort de son père et le besoin de subvenir aux besoins familiaux la poussent, à partir des années 1890, à multiplier les tournées mondiales et à signer des contrats d'édition qui l'obligent à produire très vite un grand nombre d'œuvres secondaires dans lesquelles on peine à retrouver le raffinement harmonique de ses premiers opus.

Frédéric Chopin (1810-1849)

Anche se Chopin è innegabilmente il più grande ambasciatore dello spirito polacco nell'Ottocento, il suo attaccamento alla Francia non è per questo meno reale e profondo. Il padre, precettore nella regione di Varsavia, è peraltro originario della Lorena. Mente illuminata, si assicura che il giovane riceva una solida cultura generale senza ostacolare le sue aspirazioni artistiche. Iniziato al pianoforte dalla madre, Frédéric è in seguito affidato a Wojciech Zywny prima di accedere, nel 1826, alle classi di Würfel (pianoforte) ed Elsner (composizione) presso il Conservatorio di Varsavia. *Enfant prodige*, si guadagnerà presto la fama di “Mozart polacco”, riconoscimento tanto più significativo in quanto il suo Paese, allora sotto il dominio russo, aspira all'indipendenza. In questo frangente storico, Chopin sceglie di lasciare la Polonia alla fine degli studi nel 1829: è a Vienna quando apprende la notizia che l'insurrezione del 1830-1831 è stata soffocata. A Parigi, dove giunge poco dopo, si tuffa in un'intensa vita mondana, facendo brillare fino all'eccesso il suo straordinario talento di virtuoso e d'improvvisatore nei salotti. Si lega in quegli anni a un buon numero di artisti, dal violoncellista Franchomme al pittore Delacroix, senza dimenticare George Sand, con la quale intrattiene una relazione tempestosa dal 1838 al 1847. Genio folgorato dalla malattia, straziato dal martirio della patria, Chopin sembra predestinato a entrare nel grande pantheon romantico. Rivolta quasi esclusivamente al pianoforte, la sua opera, al tempo stesso sensibile e rivoluzionaria, segnerà numerosi artisti francesi fino a Fauré, Debussy e Ravel.

Frédéric Chopin (1810-1849)

Si Chopin est sans conteste le plus grand ambassadeur de l'âme polonaise au XIX^e siècle, son attachement à la France n'en fut pas moins réel et profond. Son père, précepteur dans la région de Varsovie, est lui-même originaire de Lorraine. Esprit éclairé, il veille à ce que le jeune garçon reçoive une solide culture générale, sans entraver ses aspirations artistiques. Initié au piano par sa mère, Frédéric est confié par la suite à Wojciech Zywny avant d'intégrer, en 1826, les classes de Würfel (piano) et Elsner (composition) au Conservatoire de Varsovie. Enfant prodige, il ne tarde guère à se forger une réputation de « Mozart polonais », reconnaissance d'autant plus significative que son pays, alors sous domination russe, aspire à l'indépendance. Dans ce contexte troublé, il choisit de partir à la fin de ses études en 1829 : c'est à Vienne qu'il devait apprendre la nouvelle de l'écrasement de l'insurrection de 1830-1831. À Paris, où il arrive peu après, il se plonge dans une vie mondaine intense, faisant briller jusqu'à l'excès son extraordinaire talent de virtuose et d'improvisateur dans les salons. Il se lie alors avec bon nombre d'artistes, du violoncelliste Franchomme au peintre Delacroix, sans oublier George Sand, avec qui il entretient une liaison tumultueuse de 1838 à 1847. Génie foudroyé par la maladie, déchiré par le martyr de sa patrie, Chopin semblait destiné à intégrer le grand panthéon romantique. Tournée presque exclusivement vers le piano, son œuvre, à la fois sensible et révolutionnaire, marquera de nombreux artistes français, et ce jusqu'à Fauré, Debussy et Ravel.

Marie-Joseph-Alexandre Déodat de Séverac (1872-1921)

Appartenente a una famiglia della Linguadoca le cui origini attestate risalgono all'XI secolo, Déodat de Séverac studia musica con il padre, pittore di talento, e Louis Amiel, organista della sua città natale nell'Alta Garonna. Mentre studia legge, perfeziona la sua formazione musicale al Conservatorio di Tolosa e poi, dal 1896, alla Schola Cantorum di Parigi, dove è allievo di d'Indy, Bordes, Guilmant e Magnard. Frequenta Albéniz, Selva, Dukas, Ravel, Fargue e Picasso. A partire da questo periodo, Séverac si impegna a favore di una musica rivolta al folklore delle province francesi, unico modo, secondo lui, per eludere l'influenza germanica. I suoi lavori si ispirano alla sua regione natale, per la quale lascia definitivamente Parigi nel 1907: lo testimoniano i pezzi pianistici *En Languedoc* (1904), *Baigneuses au soleil* (1908), *Cerdaña* (1911) e *Sous les lauriers roses* (1919), che costituiscono il cuore della sua produzione. Il suo catalogo conta anche numerose *mélodies*, brani per organo, alcuni poemi sinfonici, musiche di scena e lavori scenici, i più importanti dei quali sono *Le Cœur du moulin* (1908) e *Héliogabale* (1910), rappresentato davanti a tredicimila spettatori nell'arena di Béziers. Molto probabilmente, la fama di Séverac ha risentito della sua scelta di vivere nel Sud della Francia, e forse di una scrittura che non suscita in alcun modo il favore dei virtuosi. Affine a quella di Debussy (ma senza la sua tendenza elitaria), erede di d'Indy (ma senza il suo austero rigore), la sua musica esalta la luce, i profumi, le terre e le popolazioni del Mediterraneo.

Marie-Joseph-Alexandre Déodat de Séverac (1872-1921)

Issu d'une famille du Languedoc dont les origines connues remontent au XI^e siècle, Déodat de Séverac apprend la musique avec son père, peintre talentueux, et Louis Amiel, l'organiste de sa ville natale de Haute-Garonne. Tout en poursuivant des études de droit, il perfectionne sa formation au conservatoire de Toulouse puis, à partir de 1896, à la Schola Cantorum de Paris, où il est l'élève de d'Indy, Bordes, Guilmant et Magnard. Il fréquente alors Albéniz, Selva, Dukas, Ravel, Fargue et Picasso. Séverac milite dès cette époque pour une musique tournée vers le folklore des provinces françaises, seule manière selon lui d'échapper à l'influence germanique. Sa production s'inspire de sa région natale, pour laquelle il quitte définitivement Paris en 1907 : en témoignent En Languedoc (1904), Baigneuses au soleil (1908), Cerdaña (1911) et Sous les lauriers roses (1919), pièces pour piano qui forment le cœur de sa production. Le catalogue de Séverac compte également de nombreuses mélodies, des pièces d'orgue, quelques poèmes symphoniques, de la musique de scène et plusieurs ouvrages scéniques dont les plus importants sont Le Cœur du moulin (1908) et Héliogabale (1910), créé devant treize mille personnes dans les arènes de Béziers. La renommée de Séverac a très probablement souffert de son choix de vivre dans le sud de la France – et peut-être d'une écriture ne convoitant nullement les faveurs des virtuoses. Cousine de celle de Debussy (sans son penchant élitiste), héritière de d'Indy (mais fuyant son austère rigueur), sa musique exalte la lumière, les senteurs, les terres et les populations méditerranéennes.

Gabriel Fauré (1845-1924)

Figlio del direttore di un istituto magistrale, Fauré viene iscritto già all'età di nove anni alla Scuola di musica classica e sacra fondata nel 1853 da Louis Niedermeyer. Allievo di Loret (organo), Saint-Saëns (pianoforte) e Niedermeyer stesso (composizione), riceve una formazione eccezionalmente ricca, che gli fa scoprire sia i maestri antichi sia quelli moderni. Non stupisce che alla fine degli studi nel 1865 intraprenda una carriera nella musica sacra, la quale lo porta in particolare alla chiesa della Madeleine come maestro di cappella (1877-1905) e successivamente organista (1896-1905). In parallelo, comincia a frequentare i salotti brillando per il suo talento di pianista e improvvisatore. Nel 1896, grazie alla sua fama crescente, prende il posto di Massenet come professore di composizione al Conservatorio, prima di assumere la direzione dell'istituto tra il 1905 e il 1920. Mente libera e aperta (fu uno dei fondatori nel 1871 della Société nationale de musique), Fauré segnò profondamente i suoi allievi, tra i quali figurano Florent Schmitt, Charles Kœchlin, Nadia Boulanger e Maurice Ravel. Anche se è autore di un'ambiziosa *tragédie lyrique* (*Prométhée*, 1900), di una magnifica opera (*Pénélope*, 1913) e di un celebre *Requiem* (1888), fu innanzitutto nel mondo intimista e raffinato della musica da camera, del pianoforte e della *mélodie* che Fauré sviluppò gli aspetti più innovativi del suo stile. Melodista di primo piano, armonista di stupefacente intuito, fu uno dei grandi rappresentanti della musica francese tra Ottocento e Novecento, posizione che gli valse nel 1909 l'elezione all'Institut de France.

Gabriel Fauré (1845-1924)

Fils d'un directeur d'école normale, Fauré est envoyé dès l'âge de neuf ans à l'École de musique classique et religieuse fondée en 1853 par Louis Niedermeyer. Élève de Loret (orgue), Saint-Saëns (piano) et Niedermeyer lui-même (composition), il y reçoit une formation exceptionnellement riche, découvrant aussi bien les maîtres anciens que modernes. Sans surprise, il embrasse à la fin de ses études, en 1865, une carrière dans la musique religieuse, qui le conduit notamment à l'église de la Madeleine comme maître de chapelle (1877-1905) puis organiste (1896-1905). Parallèlement, il se met à fréquenter les salons, brillant par ses talents de pianiste et d'improvisateur. En 1896, sa réputation grandissant, il succède à Massenet comme professeur de composition au Conservatoire, avant de prendre la direction de l'établissement entre 1905 et 1920. Esprit libre et ouvert (il fut l'un des fondateurs, en 1871, de la Société nationale de musique), Fauré marqua profondément ses élèves, parmi lesquels Florent Schmitt, Charles Kœchlin, Nadia Boulanger et Maurice Ravel. Même s'il est l'auteur d'une ambitieuse tragédie lyrique (Prométhée, 1900), d'un magnifique opéra (Pénélope, 1913) et d'un célèbre Requiem (1888), c'est avant tout dans le monde intimiste et raffiné de la musique de chambre, du piano et de la mélodie que Fauré développa les aspects les plus novateurs de son style. Mélodiste de premier plan, harmoniste d'une stupéfiante intuition, il fut l'un des grands représentants de la musique française au tournant du siècle, position qui lui valut en 1909 une élection à l'Institut.

L'interprete

L'interprète

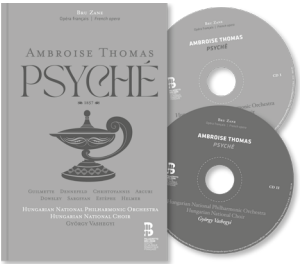
Jean-Baptiste Doulcet, pianoforte

Formatosi al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi, Jean-Baptiste Doulcet è vincitore dei Concorsi internazionali Long-Thibaud e Clara Haskil. Si esibisce in Francia (Philharmonie de Paris, Festival International de Piano de La Roque-d'Anthéron, Piano aux Jacobins), in Danimarca (Aarhus Kammermusikfestival, Copenhagen Summer Festival), nel Regno Unito (BBC Proms), in Svezia, Finlandia, Stati Uniti, Canada, Germania, Italia, Spagna, Giappone, Marocco e Cina. In ambito cameristico, condivide il palcoscenico con artisti quali Alexandre Kantorow, il Quatuor Hermès e Raphaël Sévère. È anche compositore e cofondatore della French Connection Academy, con sede in Danimarca. Nel 2025 viene nominato professore di pianoforte all'École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot. Il suo quarto CD uscirà nella primavera del 2026.

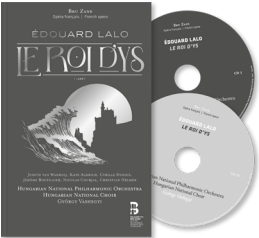
Jean-Baptiste Doulcet, piano

Formé au CNSMD de Paris, Jean-Baptiste Doulcet est lauréat des Concours internationaux Long-Thibaud et Clara Haskil. Il se produit en France (Philharmonie de Paris, Festival International de Piano de La Roque-d'Anthéron, Piano aux Jacobins), au Danemark (Aarhus Kammermusikfestival, Copenhagen Summer Festival), au Royaume-Uni (BBC Proms), en Suède, en Finlande, aux États-Unis, au Canada, en Allemagne, en Italie, en Espagne, au Japon, au Maroc et en Chine. En musique de chambre, il partage la scène avec Alexandre Kantorow, le Quatuor Hermès ou encore Raphaël Sévère. Il est également compositeur et cofondateur de la French Connection Academy, basée au Danemark. En 2025, il est nommé Professeur de piano à l'École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot. Son quatrième disque paraîtra au printemps 2026.





DISPONIBILE IN ANTEPRIMA AL BOOKSHOP
CD CON LIBRO | BRU ZANE LABEL
Ambroise Thomas • *Psyché* (1857)
HUNGARIAN NATIONAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
HUNGARIAN NATIONAL CHOIR
György Vashegyi, direzione
Collana “Opéra français” | Data di uscita: 31 ottobre 2025



CD CON LIBRO | BRU ZANE LABEL
Édouard Lalo • *Le Roi d'Ys* (1888)
HUNGARIAN NATIONAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
HUNGARIAN NATIONAL CHOIR
György Vashegyi, direzione
Collana “Opéra français” | 2025



CD CON LIBRO | BRU ZANE LABEL
Camille Saint-Saëns • *L'Ancêtre* (1906)
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
THE PHILHARMONIC CHORUS OF TOKYO
Kazuki Yamada, direzione
Collana “Opéra français” | 2025



CD | ALPHA CLASSICS in collaborazione con il
PALAZZETTO BRU ZANE
Les Divas d'Offenbach
Arie ed estratti da opere liriche di Jacques Offenbach
Véronique Gens, soprano
ORCHESTRE NATIONAL DES PAYS DE LA LOIRE
CHŒUR DE L'ORCHESTRE NATIONAL DES PAYS DE LA LOIRE
Hervé Niquet, direzione
Data di uscita: 17 ottobre 2025

FESTIVAL “PARIGI ROMANTICA POP”
FESTIVAL « FOLIES PARISIENNES »

Conferenza
Martedì 14 ottobre, ore 18
Hervé e lo spirito francese
Carla Di Lena, *relatrice*

Giovedì 16 ottobre, ore 19.30
Operette al pianoforte
Arrangiamenti da operette di HERVÉ, MESSENGER,
OFFENBACH *e* SERPETTE
Lidija e Sanja Bizjak, *pianoforte a quattro mani*

Martedì 21 ottobre, ore 19.30
Opera dream
Trascrizioni per mandolino e pianoforte di CHAMINADE,
THOMÉ, GOUNOD, BIZET, OFFENBACH, DELIBES, SAINT-SAËNS, *ecc.*
Raffaele La Ragione, *mandolino* | François Dumont, *pianoforte*

Martedì 28 ottobre, ore 19.30
Fisarmonica mon amour
Trascrizioni per fisarmonica e violoncello di
POPPER, FAURÉ, BIZET, GALLIANO, *ecc.*
Félicien Brut, *fisarmonica* | Astrig Siranossian, *violoncello*

Conferenza
Giovedì 6 novembre, ore 18
Locandine e grafica da Parigi all'Italia
Elisabetta Pasqualin, *relatrice*
In collaborazione con il
Museo nazionale Collezione Salce | MiC

FUORI FESTIVAL
HORS FESTIVAL

Cine-concerto
Giovedì 13 novembre, ore 19.30
Paris qui dort di René Clair (1925)
Musiche di SATIE, MASSENET, DEBUSSY, BIZET, *ecc.*
Marco Bellano, *ideazione dei programmi*
Gabriele Dal Santo, *pianoforte e arrangiamenti*
Partner culturale Rete Cinema in Laguna

Giovedì 11 dicembre, ore 19.30
Champagne!
Quartetti per archi di SAYVE *e* DANCLA
QUATUOR VÅREN
Jean-Baptiste Iachemet *e* Elliott Pages, *violini*
David Heusler, *viola*
Adèle Quartier de Andrade, *violoncello*
In collaborazione con il Concours international
de musique de chambre de Lyon (CIMCL),
ProQuartet *e* Le Dimore del Quartetto

Laboratorio-concerto per bambini da 6 a 8 anni
e i loro accompagnatori
Domenica 14 dicembre, ore 15.30
I pani d'oro della vecchina
Musiche di BONIS
Progetto tratto dall'omonimo libro di Annamaria Gozzi,
illustrato da Violeta Lopiz © Topipittori 2012
Monica Morini, *narrazione* | Bernardino Bonzani, *regia*
Gaetano Nenna, *interpretazione musicale*
Franco Tanzi, *oggetti di scena*

**Palazzetto Bru Zane
Centre de musique
romantique française**

San Polo 2368, 30125 Venezia
tel. +39 041 30 37 6

    **in**
BRU-ZANE.COM

La webradio
della musica
romantica francese

BRU ZANE
CLASSICAL RADIO

Risorse digitali
sulla musica
romantica francese

BRU ZANE
MEDIABASE

Video
di concerti
e spettacoli
BRU ZANE
REPLAY