

SAINT-SAËNS

Symphony no.1

Cello Concerto no.1

La Muse et le Poète

AUGUSTIN
DUMAY
violin & conductor

Kansai Philharmonic Orchestra

Pavel Gomziakov, cello



onyx

KP
Kansai Philharmonic
Orchestra

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921)

1	La Muse et le Poète op.132*	16.25
---	------------------------------------	-------

Cello Concerto no.1 in A minor op.33

2	I	Allegro non troppo	5.13
3	II	Allegretto con moto	4.48
4	III	Tempo primo	8.29

Symphony no.1 in E flat op.2

5	I	Adagio – Allegro	8.16
6	II	Marche-Scherzo: Allegro scherzando	4.15
7	III	Adagio	9.16
8	IV	Finale: Allegro maestoso	7.22

Total timing: **64.19**

Pavel Gomziakov cello

Kansai Philharmonic Orchestra

Augustin Dumay conductor and violin

***Sachio Fujioka** conductor

Saint-Saëns: La Muse et le Poète · Cello Concerto no.1 · Symphony no.1

'He knows everything, but he lacks inexperience,' was Hector Berlioz's paradoxical verdict on the young Saint-Saëns, whose dazzling quickness of mind – he started composing at the age of three, gave his first public piano recital at ten, entered the Paris Conservatoire at 13, and was a keen student of the Latin classics, astronomy, geology and archaeology – certainly testified to an old head on young shoulders. As a performer, editor and publicist he was an advocate of the latest musical trends of Schumann, Liszt and Wagner, and at the same time a campaigner for the almost-forgotten masters such as Bach, Handel, Rameau, Gluck and Mozart. Apart from this – and most important of all – he was also a prolific and prodigiously talented composer in his own right. After the French defeat in the Franco-Prussian War, Saint-Saëns became one of the leaders of a movement to strike back at the enemy culturally. He was one of the founders of the Société Nationale de Musique, intended to give performances of works exclusively by living French composers. He aimed to re-establish French art, particularly by displaying excellence in the 'abstract' forms of symphony, concerto, sonata and chamber music, which the Germans had dominated for nearly a century. The works in this collection span nearly the whole of his long career, and demonstrate his consistent attachment to these urbane virtues.

Though he is generally credited with only three symphonies, Saint-Saëns actually completed five of them, including the fine 'Urbs Roma' symphony in F major, composed in 1856. The **Symphony no.1 in E flat op.2**, which preceded it, was in fact already his third symphonic attempt and his second completed symphony: there is a fragment of a symphony from 1848, when Saint-Saëns was only 13, and a complete Symphony in A major from two years later. The official Symphony no.1 dates from 1853, and was published in 1855. The work was greatly admired by both Berlioz and Gounod, who attended its first performance. With its youthful zest and high spirits, the symphony is often reminiscent of Mendelssohn, but like the young Mendelssohn's early masterpieces, it shows astounding maturity. Saint-Saëns's mastery in the metamorphosis of themes, which he had clearly learned from the example of Liszt and Berlioz, is already in evidence in the First Symphony. There is also a manifest delight in orchestral colour, evident in his sure handling of what is quite a large orchestra, including parts for two harps. In the finale, with youthful ambition, he asks for four harps, a second timpanist, and adds cornets and also a bass and a contrabass saxhorn, instruments which had only recently been invented. (The saxhorn family had been patented by Adolphe Sax as recently as 1845, but Saint-Saëns doubtless read of them in Berlioz's great orchestration treatise.)

The symphony opens with an Adagio introduction, the cellos and basses stating a solemn falling motif which will prove to become the germinating kernel of the first theme in the ensuing Allegro movement proper. This movement is cast in classical sonata form, beginning quietly with the first subject in the violins, taken up thereafter by solo clarinet. The excitement mounts through a vigorous transition, arising at a martial second subject that has the character of a noble fanfare, principally for wind instruments. The introductory music returns, this time with the germinal motif on horn, and

leads to a concise development section passing all the thematic material in review while modulating into distant keys. The third appearance of the Adagio music, now in glowing orchestral colours, signals the start of the recapitulation, which is quite regular and leads into an imposing coda in which the Adagio motif is combined with the initial figure of the wind fanfare.

The delightful (and very French, despite its echoes of Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*) second movement is a Marche-Scherzo marked Allegretto scherzando. Over an elegant string accompaniment, an oboe, a flute and a bassoon in turn intone the first, distinctly pastoral melody. Elf-like, Mendelssohnian figuration introduces a second theme, given to a pair of flutes, and then another fanfare-style brass figure breaks in briefly. Saint-Saëns weaves all these elements together in a short developmental section, and fragments of the Mendelssohnian figuration bring the movement to a peaceful close.

Tremolo strings and harp, and a long, languid clarinet melody, open the Adagio slow movement, which could almost be a scene from a romantic ballet score of the period. The violins join the clarinet in unfolding its long, unbroken melody which in fact continues to sound throughout the entire movement: sometimes in the background, as Saint-Saëns brings forward some contrasting motifs – among them a prominent ascending chromatic line – and varies the orchestral details. The delicate use of the harp (just one in this movement as opposed to elsewhere) is noteworthy. The movement rises to a passionate climax which presages the young Saint-Saëns's skills as an opera composer. The ascending chromatic line brings the movement to a serenely transfigured conclusion, and a slow rising figure in cellos, beneath a long-held high harmonic in the upper strings leads, without pause, into the finale.

This Allegro maestoso opens with a timpani roll and a bright march theme given out by woodwind in pairs, followed by increasingly grandiose statements, largely in the wind and brass, with timpani and cymbals. There is something irresistibly Berlioz-like about this tune, and the addition of cornets and saxhorns gives it an authentically military-ceremonial character. A closely related transitional theme, with Valhalla-like string arpeggios, leads directly to an equally closely related ceremonial second subject, played by all the wind instruments, and taken up immediately by the violins. The sound and fury subsides for a quieter, more lyrical passage which, again, has rather Wagnerian echoes and comes to rest on B flat. An excited transition leads to a superb fugue – here the echoes are rather of Beethoven's 'Choral' Symphony – on a new form of the main march tune, which soon involves the entire orchestra and develops into a thrilling build-up to the final section of the movement: a skilled fusion of recapitulation and coda involving both main subjects and every musician playing to their utmost. The ending is grandiose, but undeniably magnificent. With this bold symphonic statement, Saint-Saëns had indubitably arrived.

By the time Saint-Saëns composed his **Cello Concerto no.1 in A minor op.33** in 1872, he was no longer an obscure youth but one of the most respected composers in France. One indication of this is that the concerto's first performance was actually given, on 19 January 1873, in the august precinct of the Paris Conservatoire, generally a bastion of conservatism that usually programmed only works by old or dead masters: and this although Saint-Saëns had twice failed in the competition for the Prix de Rome, usually considered the apogee of a Conservatoire student's trajectory to mastery.

Full of forceful, rousing gestures, in its form the Cello Concerto extends the technique pioneered by Liszt and others, being written in a single continuous movement that nonetheless falls into well-defined spans with different tempo markings. Precisely how Saint-Saëns meant this structure to be understood – whether as a single, sonata-form movement with a free recapitulation, or as a three-movement structure with shared material between the first and last movements – is a question that has exercised analysts, but is unlikely to trouble audiences, such is the cogency with which the material is organized. Certainly the idea of thematic transformation, which he would also have found in the Liszt concertos, is a vital element in the way the musical argument is conducted. But, unlike Liszt, he puts soloist and orchestra on a near-equal footing, often entwining the cello with the wind instruments or allowing it to recede into the background.

Marked Allegro non troppo, the first movement begins with an forthright cello melody with prominent triplet figures. There follows a lyrical, meditative theme, also given to the cello, while the orchestra takes up the triplet figures of the opening. A new *animato* passage featuring bravura double-stopping for the soloist precipitates an even faster tempo, as the orchestra introduces yet another new theme, this time in a warm F sharp major. The cello responds with the opening triplet idea, now in D major, introducing a development of the first and second themes. The second section, Allegretto con moto, turns out to be a stately minuet in B flat: the kind of archaic dance that Saint-Saëns often favoured in his lighter works. It is first heard in the orchestra, on muted strings, then the cello, which moves on to a counter-melody with the orchestra stating the minuet theme again. A cadenza for the soloist leads to differently harmonized fragments of the minuet theme, which eventually decides on B flat.

The Allegro tempo returns, and the finale section starts with the triplet theme from the work's opening, now in the orchestra. Saint-Saëns varies this material in order to return to the main key before the soloist propounds a new idea, *Un peu moins vite*. The character is something like a Sarabande, but soon the cello launches into a flurry of rapid figuration that takes us into new regions. Essentially this is an episode: this finale section functions rather like a rondo, with strong contrasts between its constituent sections. The triplet theme and the second-subject melody of the first movement introduce the coda, which contains new material and brings the concerto to a decisive ending in A major.

La Muse et le Poète op.132, composed more than five decades after the First Symphony, might be considered a work of Saint-Saëns's old age (he was 73), were it not that he would prove to have a further decade and a half of vigorous creativity left in him. The year 1909 found him adapting imperturbably to the changed conditions of the 20th century – he had just composed what may be the world's first film score, for *L'Assassinat du duc de Guise* (The Assassination of the Duke of Guise), a silent French historical costume drama directed by Charles le Bargy and André Calmettes, after which, to avoid the Parisian winter, he took a holiday in his beloved North Africa and wrote this piece in Luxor, Egypt during December 1909 as a memorial for his friend Mme J.-Henry Carruette. It first appeared as a work for violin, cello and piano, but it seems that Saint-Saëns always intended it to have an orchestral form, and he soon after transcribed the piano part for a full symphony orchestra. It was in this form that it was premiered in London during 1910 with Eugène Ysaÿe (violin) and Joseph Hollman (cello) as the soloists.

It might be easy to imagine that violin stands for the Muse, the cello for the Poet, but in fact the title is not Saint-Saëns's own: it was invented by his publisher, Jacques Durand, to give the piece added commercial appeal. Saint-Saëns's intention seems simply to have been to produce a lyrical, elegiac movement in a warmly Romantic style. Indeed, though the solo parts are quite taxing, especially in the passionate Allegro music that breaks out about a quarter of the way into the piece, there is little or no virtuosic display. Saint-Saëns himself described the work as 'a conversation between the two instruments instead of a debate between two virtuosos'. The work is cast in several contrasting and characterful sections, with a wealth of expression and some of the composer's most beguiling and delicate orchestration. At first separate entities with themes of their own, the two soloists draw together and, in the closing pages, are treated almost as if they were a single instrument.

© Malcolm MacDonald, 2012

Pavel Gomziakov was born in the city of Chaykovsky in the Ural region of Russia in 1975. He began studying the cello at the age of nine. At the age of 14 he moved to Moscow, where he studied at the Gnessin School and, later, at the Moscow State Conservatory, with Prof. Dmitri Miller.

In 2000 he continued his studies with Prof. Natalia Shakhevskaya at the Escuela Superior de Música Reina Sofía, Madrid. Later he graduated from the 'cycle de perfectionnement' of the Paris National Conservatory, in the class of Philippe Muller.

As a soloist and chamber music artist Pavel has performed throughout the world, collaborating with such artists as Eldar Nebolsin, Zakhар Bron, Augustin Dumay, Louis Lortie, José Luis García Asensio, Jesús López-Cobos, Anthony Ros-Marba, Christopher Warren-Green, Trevor Pinnock and many others.

Since his performance with Maria João Pires at the Escorial Festival in Spain in July 2007, they have performed together numerous times throughout Europe, the Far East and South America in all the most prestigious venues, including the Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Victoria Hall (Geneva), Teatro Real (Madrid), Köln Philharmonie, Konzerthaus (Vienna), CCB (Lisbon) and Sumida Triphony Hall (Tokyo).

A recording of Chopin's Cello Sonata performed by Pavel and Maria João Pires was released on the Deutsche Grammophon label in May 2009 and received a Grammy Award nomination.

In the last two seasons Pavel has performed with many diverse orchestras, including the New Japan Philharmonic, the London Chamber Orchestra and the Orchestre national de Montpellier, and in November 2008 Pavel recorded Schumann's cello concerto for Arte, which was broadcast on television in Belgium, France and Germany with the Orchestre royal de chambre de Wallonie and Augustin Dumay conducting.

In April 2010 Pavel Gomziakov made a highly successful USA debut with the Chicago Symphony Orchestra conducted by Trevor Pinnock, and as a result was immediately invited back to perform with the orchestra in the 2011–12 season.

In 2011 Pavel toured Japan for the second time, appearing with the Kansai Orchestra in Osaka, where he recorded this, his second CD, featuring works by Saint-Saëns.

The **Kansai Philharmonic Orchestra** began life as the Vielle Chamber Orchestra in 1970 and was later renamed the Vieille Philharmonic. After performing for 12 years in Japan and overseas, the orchestra was once again renamed the Kansai Philharmonic Orchestra in January 1982. It gives more than 100 concerts per year and has become one of the most highly respected orchestras in the Kansai region. In 1994, it won the Osaka Cultural Festival Award for its outstanding performance at the 106th subscription concert, given in November of that year. The orchestra is known for its diverse repertoire, performing not only classical works, ballet and operatic music, but popular and screen music as well. This flexible approach has broadened the orchestra's popularity and it has given as many as 800 concerts at Symphony Hall, Kansai's Mecca of music.

The orchestra is also favourably reviewed as a 'local' orchestra, as it presents community concerts for the local population in an intimate setting. These concerts draw full-house audiences. The Kansai Philharmonic Orchestra is continuing to develop and to take on new challenges.

Since January 2011, Augustin Dumay has been music director of the orchestra. Sachio Fujioka has been principal conductor since April 2007 and Taijiro Iimori is honorary conductor laureate of the orchestra (since January 2011).

Augustin Dumay is one of the last representatives of the great European classical tradition and, in particular, of its Franco-Belgian branch previously embodied by Ysaÿe and Grumiaux. He first came to the attention of the European public after meeting Herbert von Karajan, giving concerts with the Berlin Philharmonic and making several recordings for EMI, including the concertos of Mendelssohn and Tchaikovsky with the London Symphony Orchestra.

His distinctive place as a 'grand classical stylist' among violinists of our time has been corroborated by his outstanding recordings of the Mozart concertos with the Camerata Academica Salzburg and Beethoven's complete sonatas for violin and piano with Maria João Pires for Deutsche Grammophon.

Chamber music and orchestral conducting are equally important in his musical trajectory today. He has been appointed musical director of the Orchestre royal de chambre de Wallonie until 2013 and, having been the principal guest conductor of the Kansai Philharmonic Orchestra in Osaka, he took up the position of musical director in 2011 for five seasons.

Augustin Dumay performs regularly with the leading orchestras in the world and the greatest contemporary conductors. He is also master in residence at the Queen Elisabeth Music Chapel, a new European pilot project based in Brussels, where he coaches talented young violinists. Many have achieved success in the major international music competitions.

The film-maker Gérard Corbiau (*Le Maître de musique, Farinelli*) has made a documentary film about him – *Augustin Dumay : Laisser une trace dans le cœur* – shortly to be released on DVD.

His discography includes some 40 recordings on EMI and Deutsche Grammophon, many of which have received prestigious awards – *Gramophone* Awards, *Audiophile Audition*, *Preis der deutschen Schallplattenkritik*, *Grand Prix du Disque* and the Record Academy Award. His next recordings will be devoted to the Beethoven and Brahms concertos.

Saint-Saëns: La Muse et le Poète · Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Sinfonie Nr. 1

„Er weiß alles, doch es fehlt ihm an Unerfahrenheit!“ Diese paradoxen Worte sprach Hector Berlioz über den jungen Camille Saint-Saëns, dessen verblüffende Auffassungsgabe gewisslich dafür sprach, dass hier ein alter Kopf auf jungen Schultern saß: Mit drei Jahren hatte er angefangen zu komponieren; mit zehn sein erstes öffentliches Klavierrecital gegeben; als Dreizehnjähriger war er ans Pariser Conservatoire gekommen; und obendrein studierte er eifrig die lateinischen Klassiker sowie die Astronomie, Geologie und Archäologie. Als Musiker, Herausgeber und Publizist war er ein Advokat der neuesten musikalischen Strömungen, wie sie Robert Schumann, Franz Liszt und Richard Wagner verkörperten; gleichzeitig verwandte er sich aber auch für beinahe vergessene Meister vom Range eines Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Jean-Philippe Rameau, Christoph Willibald von Gluck und Wolfgang Amadeus Mozart. Vor allem aber war er selbst ein ebenso fleißiger wie begabter Komponist. Nachdem Frankreich 1870/71 von Preußen besiegt worden war, wurde Saint-Saëns eine führende Persönlichkeit der Bewegung, die gegen den Feind mit kulturellen Mitteln zurückzuschlagen gedachte. Er gehörte zu den Gründern der Société Nationale de Musique, die ausschließlich die Musik französischer Gegenwartskomponisten aufführte. Er wollte die Kunst Frankreichs rehabilitieren – insbesondere durch große Schöpfungen auf dem „abstrakten“ Terrain der Sinfonie, des Konzertes, der Sonate und der Kammermusik, das seit beinahe einem Jahrhundert von den Deutschen beherrscht wurde. Die drei hier vorliegenden Werke repräsentieren fast die gesamte lange Laufbahn des Komponisten und zeigen, dass er durchweg an diesen weltgewandten Tugenden festhielt.

Wenngleich von Camille Saint-Saëns nur drei Sinfonien gezählt werden, so gibt es aus seiner Feder doch deren fünf: Nicht numeriert sind eine 1850 entstandene Sinfonie A-dur und die schöne „Urbs Roma“ in F-dur von 1856. Die 1853 komponierte und 1855 veröffentlichte **Sinfonie Nr. 1 Es-dur op. 2** war de facto der dritte Versuch des jungen Künstlers, der schon mit dreizehn Jahren (1848) einen sinfonischen Anlauf genommen, nicht aber vollendet hatte. Sowohl Hector Berlioz als auch der bei der Uraufführung anwesende Charles Gounod bewunderten die offizielle erste Sinfonie, deren jugendlicher Elan und Eifer vielfach an Mendelssohn erinnert und wie dieser in seinen Jugendwerken eine erstaunlich reife Meisterschaft verrät. Die gekonnte Handhabung der thematischen Metamorphose, die Saint-Saëns seinen Vorbildern Liszt und Berlioz verdankte, ist bereits in seinem Opus 2 zu bemerken. Desgleichen hört man deutlich das Vergnügen an den Farben des Orchesters, das sich im Einsatz des großen Klangkörpers äußert, der sogar zwei Harfen enthält. Das jugendlich-ambitionierte Finale verlangt schließlich sogar vier Harfen, einen zweiten Pauker und Kornette sowie ein Bass- und ein Kontrabass-Saxhorn – zwei Instrumente also, deren Erfundung noch nicht allzu lange zurücklag (Adolphe Sax hatte die Instrumentenfamilie 1845 patentieren lassen, und Saint-Saëns durfte davon durch die große Instrumentationslehre von Berlioz erfahren haben).

Die Sinfonie beginnt mit einer Adagio-Einleitung, in der die Celli und Bässe ein feierliches, absteigendes Motiv intonieren, das sich im anschließenden Allegro als Keim des ersten Themas erweisen wird. Dieser Satz ist als klassische Sonate geformt und beginnt mit dem leisen Hauptthema der Violine, das dann die Soloklarinette übernimmt. Eine leidenschaftliche Überleitung steigert die Spannung bis zu dem martialischen Nebengedanken, der als eine Art noble Fanfare vornehmlich in den Bläsern liegt. Nach der Wiederholung der Einleitung, deren motivischer Keim jetzt vom Horn gespielt wird, lässt eine konzise, in entfernte Tonarten modulierende Durchführung das gesamte thematische Material Revue passieren. Das dritte Auftreten der Adagio-Introduktion signalisiert in den leuchtenden Farben des Orchesters den Beginn der regelmäßig gestalteten Reprise, die zu einer imposanten Coda führt, in der das Adagio-Motiv und die Anfangsfigur der Bläserfanfare kombiniert sind.

Es folgt ein heiteres Allegretto scherzando, das trotz seiner mendelssohnischen *Sommernachtstraum*-Nachklänge ein echt französisches „Marche-Scherzo“ ist. Die eleganten Streicher geben den begleitenden Grundimpuls vor, worüber nacheinander Oboe, Flöte und Fagott eine entschieden pastorale Melodie spielen. Zu elfenhaftem Figurenwerk à la Mendelssohn erklingt dann in zwei Flöten das Nebenthema, das kurz von einer Blechbläserfanfare unterbrochen wird. In der knappen Durchführung verbindet Saint-Saëns all diese Elemente, und Bruchstücke der „Mendelssohn-Figuren“ bringen den Satz zu einem friedvollen Ende.

Über den Tremoli der Streicher und einer Harfe eröffnet die Klarinette mit einer langen, getragenen Melodie das Adagio, das beinahe wie eine Szene aus einer romantischen Ballettmusik anmutet. Die Geigen schließen sich der Klarinette bei der weiteren Ausbreitung der schier nahtlosen Melodie an, die tatsächlich durchweg zu hören ist – auch dann, wenn sie in den Hintergrund tritt, während Saint-Saëns kontrastierende Motive (eine chromatisch aufsteigende Linie etwa) nach vorn holt oder die Details der Orchestrierung verändert. Bemerkenswert ist ferner der delikate Einsatz der Harfe, deren Partnerin zu diesem Satze schweigt. Die Musik steigert sich schließlich zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt, in dem man bereits die Fertigkeiten des Opernkomponisten Saint-Saëns ahnt. Die chromatisch aufsteigende Linie lässt den Satz heiter verklärt ausklingen, und zu einem zweitaktigen Flageolett der vierfach geteilten Geigen steigt aus der Tiefe eine Cellofigur empor, die ohne Pause ins Finale überleitet.

Dieses Allegro maestoso beginnt mit einem leisen Paukenwirbel und einem klar umrissenen, von paarweise spielenden Holzblasern exponierten Marschthema, dessen Pracht in der Folge vor allem durch Holz- und Blechbläser, Pauken und Becken gesteigert wird. Die unwiderstehliche Melodie erinnert deutlich an Berlioz, während die Beteiligung der Kornette und Saxhörner der Szene ganz den Klang einer militärischen Zeremonie verleiht. Eng damit verwandt ist das Überleitungsthema mit seinen „walhallenden“ Streicherarpeggios, das uns zu einem wiederum verwandten, zeremoniösen Nebengedanken führt, der von den Bläsern angestimmt und sogleich von den Violinen übernommen wird. Klang und Furor weichen einer leiseren, gesanglicheren Passage, die wiederum Wagner'sche Echos enthält und auf einem B zur Ruhe kommt. Eine aufgeregte Überleitung führt zu einer stattlichen Fuge über eine neue Variante des marschmäßigen Hauptthemas (hier fühlt man sich

eher an Beethovens „Chorsinfonie“ erinnert), die bald das gesamte Orchester einbindet und sich im Schlussabschnitt des Satzes zu einer faszinierenden Steigerung entwickelt: Gekonnt verbinden sich hier Reprise und Coda, indessen beide Hauptthemen einbezogen sind und sämtliche Musiker mit aller Kraft spielen. Das Ende ist grandios und überaus prachtvoll. Zweifelsohne war Saint-Saëns mit dieser sinfonischen Äußerung angekommen.

Als Saint-Saëns 1872 sein **Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 a-moll op. 33** verfasste, war er kein unbekannter Jüngling mehr, sondern einer der meistgeachteten Komponisten Frankreichs. Ein Indiz dafür ist, dass die Uraufführung des Werkes am 19. Januar 1873 in dem erhabenen Gemäuer des Pariser Conservatoire stattfand, einer Bastion des Konservatismus, die normalerweise nur Werke alter oder toter Meister aufs Programm brachte – und Saint-Saëns war obendrein zweimal gescheitert, als er sich um den Prix de Rome bewarb, der gemeinhin als Gipfel der Konservatoriumsschüler auf dem Wege zur Meisterschaft galt.

Mit kräftigen, stürmischen Gesten setzt das Cellokonzert den Weg fort, den zuvor Liszt und andere einschlugen: Das Werk besteht zwar aus einem einzigen, großen Satz, ist dabei aber in mehrere Abschnitte mit unterschiedlichen Tempobezeichnungen gegliedert. Ob Saint-Saëns diese Form nun als einen großen Satz in Sonatenform mit freier Reprise oder als ein dreisätziges Gebilde aufgefasst wissen wollte, dessen äußere Sätze durch dasselbe Material verbunden sind – darüber haben die Analytiker diskutiert. Das Publikum hingegen wird sich mit dieser Frage nicht belasten, da das Material überaus einleuchtend organisiert ist. Sicherlich spielt die Technik der thematischen Metamorphose, wie sie auch in Liszts Konzerten zu finden ist, eine wesentliche Rolle bei der musikalischen Entwicklung. Doch anders als Liszt stellt Saint-Saëns den Solisten und das Orchester auf ein beinahe gleiches Niveau, wenn er beispielsweise das Violoncello immer wieder mit den Bläsern verbindet oder sogar in den Hintergrund treten lässt.

Der erste Satz ist mit Allegro non troppo überschrieben und beginnt mit einer einfachen, von prominenten Triolenfiguren markierten Melodie des Soloinstrumentes. Es folgt ein lyrisch-meditativer Nebengedanke, der gleichfalls dem Cello übertragen ist, während das Orchester die Triolenfiguren des Anfangs aufnimmt. Ein neues Animato bringt bravouröse Doppelgriffe des Solisten, bevor das Tempo noch einmal anzieht und das Orchester – jetzt im warmen Fis-dur – ein neues Thema exponiert. Das Solocello antwortet darauf in D-dur mit dem einleitenden Triolengedanken und leitet so die Durchführung der beiden ersten Themen ein. Der zweite Abschnitt, Allegretto con moto, gibt sich als ein würdevolles Menuett in B-dur zu erkennen und steht somit in der Reihe archaischer Tänze, die Saint-Saëns gern in seinen leichteren Werken benutzte. Zunächst erklingt die Musik in den sordinierten Streichern und dann im Violoncello, das danach eine Gegenstimme intoniert, während das Orchester erneut das eigentliche Menuett-Thema aufgreift. Eine Solokadenz führt zu harmonisch neu formulierten Fragmenten des Menuett-Themas, das sich am Ende aber doch für B-dur entscheidet.

Danach wird wieder ein Allegro angeschlagen, und das Finale beginnt mit dem jetzt im Orchester liegenden Triolenthema vom Anfang des Werkes. Saint-Saëns variiert das Material, um zu der Grundtonart zurückzukehren, ehe der Solist *Un peu moins vite* eine neue Idee vorträgt. Der Charakter ähnelt einer Sarabande, doch schon bald stürzt sich das

Violoncello in einen Strudel rascher Figurationen, die in neue Regionen führen. Prinzipiell handelt es sich hierbei um die Episode eines Finalrondos, dessen verschiedene Abschnitte starke Kontraste zeigen. Das Triolenthema und der Nebgedanke des Kopfsatzes leiten die Coda ein, die neues Material enthält und das Konzert zu einem entschlossenen Schluss in A-dur bringt.

La Muse et le Poète op. 132 entstand mehr als fünfzig Jahre nach der ersten Sinfonie und könnte als ein Alterswerk des immerhin schon 73-jährigen Komponisten gelten, wenn diesem nicht noch anderthalb äußerst kreative Jahrzehnte bevorgestanden hätten. Unbeirrbar arrangierte er sich mit den veränderten Bedingungen des jungen 20. Jahrhunderts: Er hatte soeben die Musik zu dem historischen Kostümfilm *L'Assassinat du duc de Guise* („Die Ermordung des Herzogs von Guise“) der französischen Regisseure Charles le Bargy und André Calmettes komponiert – vermutlich die erste Filmmusik der Geschichte – und war dann ins geliebte Nordafrika gereist, um dem Pariser Winter zu entgehen. Im Dezember 1909 schrieb er das neue Stück im ägyptischen Luxor zum Gedächtnis an seine Freundin Mme J.-Henry Carruette. Es kam zuerst als Trio für Violine, Cello und Klavier heraus, doch offenbar hatte Saint-Saëns von Anfang an eine größere Fassung im Sinn, da er den Klavierpart schon bald für volles Orchester arrangierte. In dieser Form wurde das Werk 1910 in London von den Solisten Eugène Ysaÿe (Violine) und Joseph Hollman (Violoncello) uraufgeführt.

Man wird sich leicht vorstellen können, dass die Violine für die „Muse“ steht und das Violoncello den „Dichter“ verkörpert. Gleichwohl stammt der Titel nicht von Saint-Saëns, sondern von seinem Verleger Jacques Durand, der damit dem Stück eine zusätzliche Werbewirksamkeit verleihen wollte. Saint-Saëns selbst war es anscheinend nur um einen lyrisch-elegischen Satz in einem warmherzigen, romantischen Tonfall zu tun. So gibt es denn auch praktisch keine virtuose Zurschaustellung, obwohl die Solostimmen recht anspruchsvoll gestaltet sind – vor allem in dem leidenschaftlichen Allegro, das nach einem Viertel der musikalischen Wegstrecke beginnt. Saint-Saëns beschrieb das Werk als eine „Konversation zwischen zwei Instrumenten, nicht als Debatte zweier Virtuosen.“ Die Komposition gliedert sich in mehrere kontrastierende, charaktervolle Abschnitte von großer Ausdrucksfülle und einigen der berückendsten, delikatesten Orchesterwirkungen, die Camille Saint-Saëns überhauptersonnen hat. Nachdem die beiden Solisten sich zunächst unabhängig voneinander mit eigenen Themen vorgestellt haben, kommt es zu einer allmählichen Annäherung, und am Ende behandelt sie der Komponist beinahe wie ein einziges Instrument.

Malcolm MacDonald

Pavel Gomziakov wurde 1975 in der russischen Stadt Tschaikowski am Ural (Region Perm) geboren. Mit neun Jahren erhielt er seinen ersten Unterricht auf dem Violoncello. Als Vierzehnjähriger ging er nach Moskau, um zunächst an der Gnessin-Schule und dann am Staatlichen Konservatorium bei Dmitri Miller zu studieren.

2000 setzte er seine Ausbildung bei Natalia Schakhovskaya an der Musikhochschule Reina Sofia in Madrid fort. Später absolvierte er in der Klasse von Philippe Muller den „cycle de perfectionnement“ des Pariser Nationalkonservatoriums.

Auf internationaler Ebene hat Gomziakov als Kammermusiker und Solist mit Künstlern wie Eldar Nebolsin, Zakhar Bron, Augustin Dumay, Louis Lortie, José Luis García Asensio, Jesús López-Cobos, Anthony Ros-Marba, Christopher Warren-Green, Trevor Pinnock und vielen anderen zusammengearbeitet.

Dem ersten Auftritt mit Maria João Pires beim spanischen El Escorial-Festival im Juli 2007 folgten zahlreiche gemeinsame Konzerte in Europa, dem Fernen Osten und Südamerika. Dabei besuchte das Duo einige der renommiertesten Veranstaltungsorte wie das Théâtre des Champs-Élysées in Paris, die Genfer Victoria Hall, das Teatro Real von Madrid, die Kölner Philharmonie, das Wiener Konzerthaus, das Centro Cultural de Belém (CCB) in Lissabon und die Tokioter Sumida Triphony Hall.

Im Mai 2009 veröffentlichte DGG die Cellosonate von Frédéric Chopin mit Pavel Gomziakov und Maria João Pires. Diese Aufnahme wurde für einen *Grammy Award* nominiert.

In den beiden letzten Spielzeiten hat Gomziakov mit vielen Orchestern musiziert. Darunter sind das New Japan Philharmonic, das London Chamber Orchestra und das Orchestre national de Montpellier. Im November 2008 nahm er für ARTE das Cellokonzert von Robert Schumann auf. Diese Produktion, bei der ihn das Königliche Kammerorchester der Wallonie unter Augustin Dumay begleitete, wurde in Belgien, Frankreich und Deutschland ausgestrahlt.

Im April 2010 gab Pavel Gomziakov beim Chicago Symphony Orchestra unter Trevor Pinnock sein erfolgreiches US-Debüt, das ihm sogleich eine neue Einladung des Orchesters für die Saison 2011/12 einbrachte.

2011 unternahm Pavel Gomziakov seine zweite Japan-Tournee. Dieses mal spielte er mit dem Kansai Orchestra in Osaka, wo er als seine zweite CD das hier vorliegende Saint-Saëns-Programm aufnahm.

Das **Kansai Philharmonic Orchestra** wurde 1970 als Vielle Chamber Orchestra gegründet und später in Vielle Philharmonic umbenannt. Nach zwölfjähriger Tätigkeit in der japanischen Heimat und im Ausland erhielt das Ensemble im Januar 1982 den Namen Kansai Philharmonic Orchestra. Es gibt mehr als 100 Konzerte pro Jahr und ist eines der angesehensten Orchester der Region Kansai. 1994 erhielt es den Preis des Kulturfestivals von Osaka für die überragende Leistung beim 106. Abonnementskonzert, das im November desselben Jahres stattgefunden hatte. Das Orchester ist für sein vielseitiges Repertoire bekannt. Es spielt nicht nur klassische Werke, Ballette und Opern, sondern auch populäre Programme und Filmmusiken. Diese Aufgeschlossenheit hat die Popularität des Orchesters vergrößert, das bislang 800 Konzerte in der Symphony Hall, dem musicalischen Mekka von Kansai, gegeben hat.

Das Ensemble wird von der Kritik auch überaus freundlich als „das Orchester unserer Stadt“ bezeichnet, da es im intimen Rahmen der Gemeinde Konzerte für die Einheimischen gibt, die immer wieder ausverkauft sind. Das Kansai Philharmonic Orchestra wird sich auch weiterhin entwickeln und neue Herausforderungen annehmen.

Seit Januar 2011 ist Augustin Dumay Musikalischer Direktor des Orchesters. Chefdirigent ist seit April 2007 Sachio Fujioka, und Taijiro Iimori wurde im Januar 2011 zum Ehrendirigenten ernannt.

Augustin Dumay gehört zu den letzten Vertretern der großen klassischen Tradition Europas und vor allem des französischen Ablegers, den vor ihm Eugène Ysaÿe und Arthur Grumiaux verkörperten. Das europäische Publikum wurde erstmals auf ihn aufmerksam, nachdem er Herbert von Karajan kennengelernt, mit den Berliner Philharmonikern konzertiert und für EMI mehrere Aufnahmen gemacht hatte (unter anderem spielte er damals die Konzerte von Mendelssohn und Tschaikowsky mit dem London Symphony Orchestra).

Sein Rang als „großer klassischer Stilist“ unter den Geigern unserer Zeit bestätigte sich durch seine hervorragenden Aufnahmen der Mozart-Konzerte mit der Camerata Academica Salzburg sowie die Einspielung der Beethoven-Sonaten mit Maria João Pires (DGG).

Inzwischen sind für Dumay die Kammermusik und das Dirigieren ebenso wichtig wie das Solospiel. Bis 2013 wirkte er als Musikalischer Direktor beim Königlichen Kammerorchester der Wallonie, und seit 2011 ist er in gleicher Funktion für fünf Spielzeiten beim Kansai Philharmonic in Osaka tätig, wo er zuvor bereits fester Gastdirigent war.

Augustin Dumay musiziert regelmäßig mit den führenden Orchestern der Welt und den größten Dirigenten der Gegenwart. Als „master in residence“ unterrichtet er überdies junge Geiger an der neuen Queen Elisabeth Music Chapel, einem in Brüssel beheimateten Pilotprojekt zur Ausbildung des musikalischen Nachwuchses. Viele seiner Schüler konnten bei großen internationalen Wettbewerben Erfolge erringen.

Der Filmemacher Gérard Corbiau (*Le Maître de musique, Farinelli*) drehte den Dokumentarfilm *Augustin Dumay: Laisser une trace dans le cœur*, der bald auf DVD herauskommt.

Dumays Diskographie enthält rund vierzig Aufnahmen für EMI und DGG, von denen viele mit renommierten Preisen wie dem Gramophone Award, der Audiophile Audition, dem Preis der deutschen Schallplattenkritik, dem Grand Prix du Disque und dem Record Academy Award ausgezeichnet wurden. Seine nächsten Aufnahmen sind den Konzerten von Beethoven und Brahms gewidmet.

Übersetzungen: Eckhardt van den Hoogen

Saint-Saëns : La Muse et le Poète · Concerto pour violoncelle n°1 · Symphonie n°1

« Il sait tout, mais il manque d'inexpérience » : tel était le verdict paradoxal d'Hector Berlioz sur le jeune Saint-Saëns, dont l'éblouissante vivacité d'esprit – il commença à composer à trois ans, donna son premier récital de piano public à dix ans, entra au Conservatoire à treize ans, et étudia avidement les classiques latins, l'astronomie, la géologie et l'archéologie – attestait certainement d'une tête bien mûre sur de jeunes épaules. En tant qu'interprète, éditeur et chroniqueur, il se fit l'avocat des tendances musicales les plus récentes de Schumann, Liszt et Wagner, et mena en même temps campagne pour les maîtres presque entièrement oubliés comme Bach, Haendel, Rameau, Gluck et Mozart. En outre – et surtout –, il était lui-même un compositeur prolifique et prodigieusement doué. Après la défaite de la France contre la Prusse, Saint-Saëns devint l'un des chefs de file d'un mouvement qui voulait contre-attaquer sur le plan culturel. Il fut l'un des fondateurs de la Société nationale de musique, conçue pour donner exclusivement des œuvres de compositeurs français vivants. Il visait à réimposer l'art français, en particulier en révélant l'excellence dans les formes « abstraites » de la symphonie, du concerto, de la sonate et de la musique de chambre, que les Allemands dominaient depuis près d'un siècle. Les œuvres de cette anthologie couvrent presque toute sa longue carrière, et témoignent de son constant attachement à ces vertus raffinées.

Bien qu'on ne porte généralement à son actif que trois symphonies, Saint-Saëns en acheva en réalité cinq, dont la belle symphonie « Urbs Roma » en *fa* majeur composée en 1856. La **Symphonie n°1 en mi bémol majeur op.2**, qui la précéda, était en fait sa troisième tentative de symphonie et sa deuxième symphonie achevée : il existe un fragment de symphonie de 1848, écrit alors qu'il n'avait que treize ans, et une Symphonie en *la* majeur complète, de deux ans plus tard. La Première Symphonie officielle date de 1853, et fut publiée en 1855. L'œuvre fut vivement admirée par Berlioz et Gounod, qui assistèrent à sa création. Avec son entrain et sa gaieté juvéniles, la symphonie rappelle souvent Mendelssohn, mais, comme les premiers chefs-d'œuvre du jeune Mendelssohn, elle témoigne d'une étonnante maturité. La maîtrise de Saint-Saëns dans la métamorphose des thèmes, qu'il avait manifestement apprise de l'exemple de Liszt et de Berlioz, est déjà indéniable dans la Première Symphonie. Saint-Saëns prend un évident plaisir à jouer avec la couleur orchestrale, comme le révèle son maniement assuré d'un orchestre assez important, avec deux parties de harpe. Dans le finale, avec une ambition juvénile, il fait appel à quatre harpes, un second timbalier, et ajoute des cornets à piston ainsi que des saxhorns basse et contrebasse, instruments d'invention très récente. (La famille des saxhorns fut brevetée par Adolphe Sax en 1845 seulement, mais Saint-Saëns avait sans doute lu le grand traité d'instrumentation de Berlioz à leur sujet.)

La symphonie débute par une introduction *Adagio*, les violoncelles et les contrebasses énonçant un motif solennel descendant dont germera le premier thème dans l'*Allegro* proprement dit qui suit. Ce mouvement est écrit dans une forme sonate classique, débutant paisiblement avec le premier thème aux violons, repris ensuite par la clarinette solo. L'excitation croît dans une vigoureuse transition, culminant avec un second thème martial qui a le caractère d'une noble fanfare,

essentiellement pour instruments à vent. La musique de l'introduction revient et conduit à un développement concis qui passe en revue tout le matériau thématique en modulant dans des tonalités éloignées. La troisième apparition de la musique *Adagio*, maintenant revêtue d'ardentes couleurs orchestrales, marque le début de la réexposition, assez conventionnelle, qui conduit à une imposante coda dans laquelle le motif *Adagio* est combiné avec la figure initiale de la fanfare des vents.

Le charmant deuxième mouvement (très français, malgré ses échos du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn) est une Marche-Scherzo marquée *Allegretto scherzando*. Sur un élégant accompagnement de cordes, un hautbois, une flûte et un basson entonnent tour à tour la première mélodie, franchement pastorale. Une figuration féerique mendelssohnienne introduit un second thème, confié à une paire de flûtes, puis une autre figure de cuivres en style de fanfare fait brièvement irruption. Saint-Saëns entre-tisse tous ces éléments dans une brève section de développement, avant que des fragments de la figuration mendelssohnienne n'amènent le mouvement à une conclusion paisible.

Les cordes tremolo et la harpe, avec une longue et languissante mélodie de clarinette, ouvrent le mouvement lent, *Adagio*, qui pourrait être une scène d'un ballet romantique de l'époque. Les violons se joignent à la clarinette pour dérouler la longue mélodie ininterrompue qui continue de résonner tout au long du mouvement : parfois à l'arrière-plan, quand Saint-Saëns met en avant des motifs contrastants – notamment une importante ligne chromatique ascendante – et varie les détails orchestraux. L'emploi délicat de la harpe (une seule dans ce mouvement, à la différence des autres) est remarquable. Le mouvement progresse jusqu'à une culmination passionnée qui préfigure les dons du jeune Saint-Saëns en tant que compositeur d'opéras. La ligne chromatique ascendante amène le mouvement à une conclusion sereinement transfigurée, puis une figure aux violoncelles, sous un harmonique aigu longuement tenu des cordes aiguës, conduit sans pause au finale.

Cet *Allegro maestoso* débute par un roulement de timbales et un brillant thème de marche confié aux bois par deux, suivi de phrases de plus en plus grandioses, pour l'essentiel aux bois et aux cuivres, avec timbales et cymbales. Cette mélodie a quelque chose d'irrésistiblement berliozien, et l'ajout de cornets à piston et de saxhorns lui donne un caractère cérémonial authentiquement militaire. Un thème de transition étroitement apparenté, avec des arpèges de cordes qui évoquent le Walhalla, conduit directement à un deuxième thème solennel tout aussi apparenté, joué par tous les vents, et repris aussitôt par les violons. Le bruit et la fureur s'apaisent pour un passage plus tranquille et plus lyrique, qui a de nouveau des échos plutôt wagnériens et vient s'arrêter sur un *sí bémol*. Une transition animée mène à une superbe fugue – les échos renvoient ici plutôt à la Neuvième Symphonie de Beethoven – sur une nouvelle forme de l'air de marche, qui fait bientôt intervenir tout l'orchestre et se développe en une fascinante progression vers la section finale du mouvement : une habile fusion de réexposition et de coda faisant entendre les deux thèmes principaux, où chaque musicien fait tout son possible. La fin est grandiose, mais incontestablement magnifique. Avec cette audacieuse proclamation symphonique, Saint-Saëns était incontestablement parvenu à ses fins.

Au moment où il composa son **Concerto pour violoncelle en la mineur op.33** en 1872, Saint-Saëns n'était plus un obscur jeune homme, mais l'un des compositeurs français les plus respectés. En témoigne entre autres le fait que la création du concerto fut donnée, le 19 janvier 1873, dans l'augusteence du Conservatoire de Paris, bastion du conservatisme qui ne programmait en général que des œuvres de maîtres âgés ou morts : et cela bien que Saint-Saëns eût échoué deux fois au concours du Prix de Rome, normalement considéré comme l'apogée du parcours vers la maîtrise d'un élève du Conservatoire.

Empli de gestes puissants et vibrants, le Concerto pour violoncelle prolonge dans sa forme la technique introduite par Liszt et d'autres de l'œuvre écrite en un unique mouvement continu, qui se divise néanmoins en sections bien définies avec différentes indications de tempo. La manière précise dont Saint-Saëns voulait que cette structure soit comprise – comme un mouvement unique de forme sonate avec une réexposition libre, ou comme une structure en trois mouvements avec du matériel partagé entre le premier et le dernier mouvement – est une question qui a préoccupé les commentateurs, mais qui ne risque guère d'inquiéter les auditeurs, étant donné la puissance d'organisation du matériel. L'idée de transformation thématique, que Saint-Saëns a également dû trouver dans les concertos de Liszt, est certainement un élément crucial dans la manière dont l'argument musical est conduit. Mais, à la différence de Liszt, il met le soliste et l'orchestre presque sur un pied d'égalité, entrelaçant souvent le violoncelle avec les vents ou lui permettant de reculer à l'arrière-plan.

Marqué *Allegro non troppo*, le premier mouvement commence par une mélodie directe du violoncelle, avec d'importantes figures en triolets. Suit un thème lyrique méditatif, également confié au violoncelle, tandis que l'orchestre reprend les figures en triolets du début. Un nouveau passage *animato*, avec des doubles cordes virtuoses pour le soliste, précipite un tempo encore plus rapide, tandis que l'orchestre présente un nouveau thème, cette fois dans un chaleureux *fa dièse* majeur. Le violoncelle répond avec l'idée en triolets initiale, maintenant en *ré* majeur, introduisant un développement des premier et deuxième thèmes. La deuxième section, *Allegretto con moto*, se révèle être un solennel menuet en *si bémol* : le genre de danse archaïque que Saint-Saëns affectionnait souvent dans ses œuvres plus légères. On l'entend pour la première fois à l'orchestre, aux cordes avec sourdine, puis au violoncelle, lequel fait ensuite entendre une contre-mélodie tandis que l'orchestre reprend le thème du menuet. Une cadence pour le soliste conduit à des fragments du thème du menuet harmonisés différemment, avant qu'il ne se décide pour *si bémol*.

Le tempo *Allegro* revient, et la section finale commence avec le thème en triolets du début de l'œuvre, maintenant à l'orchestre. Saint-Saëns varie ce matériel pour revenir à la tonalité principale avant que le soliste ne propose une idée nouvelle, marquée « Un peu moins vite ». Le caractère est un peu celui d'une sarabande, mais bientôt le violoncelle se lance dans une rafale de figurations rapides qui nous emmènent dans de nouvelles régions. C'est essentiellement un épisode : cette section finale fonctionne un peu comme un rondo, avec de forts contrastes entre ses parties constitutives. Le thème en triolets et la mélodie du deuxième thème du premier mouvement introduisent la coda, qui contient du nouveau matériel et amène le concerto à une conclusion décisive en *la* majeur.

La Muse et le Poète op.132, composé plus de cinquante ans après la Première Symphonie, pourrait être considérée comme une œuvre de la vieillesse de Saint-Saëns (il avait alors soixante-treize ans), si elle ne devait révéler qu'il possédait encore en lui une décennie et demie de créativité vigoureuse. En 1909, il s'adaptait imperturbablement aux conditions nouvelles du XX^e siècle – il venait d'achever ce qui pourrait être la première musique de film au monde, pour *L'Assassinat du duc de Guise*, drame historique muet réalisé par Charles le Bargy et André Calmettes, après quoi, pour éviter l'hiver parisien, il prit des vacances en Afrique du Nord, qu'il aimait tant, et composa cette partition à Louxor, en Égypte, en décembre 1909, à la mémoire de son amie Mme J.-Henry Carruette. L'œuvre fut écrite au départ pour violon, violoncelle et piano, mais il apparaît que Saint-Saëns avait toujours eu l'intention de lui donner une forme orchestrale et qu'il transcrivit peu de temps après la partie de piano pour grand orchestre symphonique. C'est sous cette forme qu'elle fut créée à Londres en 1910 avec Eugène Ysaÿe (violon) et Joseph Hollman (violoncelle) en solistes.

On imaginera facilement que le violon représente la muse et le violoncelle le poète, mais en fait le titre n'est pas de Saint-Saëns : c'est une trouvaille de son éditeur, Jacques Durand, pour donner à la pièce davantage d'attrait commercial. Les intentions de Saint-Saëns, semble-t-il, étaient simplement de produire un mouvement lyrique, élégiaque, dans un style romantique chaleureux. Du reste, bien que les parties solistes soient assez exigeantes, en particulier dans l'*Allegro* passionné qui éclate à peu près au quart de l'œuvre, il n'y a que peu ou pas de démonstrations de virtuosité. Saint-Saëns lui-même décrivit l'œuvre comme une conversation entre deux instruments plutôt qu'un débat entre deux virtuoses. Elle est écrite en plusieurs sections contrastantes pleines de caractère, avec beaucoup d'expression et certaines de ses pages les plus délicieusement et délicatement orchestrées. Les deux solistes, qui sont au départ des entités séparées, se rapprochent et, dans les pages conclusives, sont traités presque comme s'ils étaient un seul instrument.

Malcolm MacDonald

Pavel Gomziakov est né à Tchaikovski, dans la région de l'Oural en Russie, en 1975. Il commence à apprendre le violoncelle à l'âge de neuf ans. À quatorze ans, il part pour Moscou où il étudie à l'École Gnessine et ensuite au Conservatoire d'État de Moscou, avec Dmitri Miller.

En 2000, il poursuit ses études avec Natalia Shakhovskaya à l'Escuela superior de música Reina Sofía de Madrid, avant de suivre le cycle de perfectionnement du Conservatoire national de Paris dans la classe de Philippe Muller.

En tant que soliste et chambriste, Pavel se produit dans le monde entier, collaborant avec des artistes comme Eldar Nebolsin, Zakhар Bron, Augustin Dumay, Louis Lortie, José Luis García Asensio, Jesús López-Cobos, Anthony Ros-Marba, Christopher Warren-Green, Trevor Pinnock et beaucoup d'autres.

Depuis son concert avec Maria João Pires au Festival de l'Escorial en Espagne, en juillet 2007, les deux musiciens ont souvent joué ensemble à travers l'Europe, l'Extrême-Orient et l'Amérique du Sud, dans toutes les salles les plus prestigieuses, notamment au Théâtre des Champs-Élysées (Paris), au Victoria Hall (Genève), au Teatro Real (Madrid), à la Philharmonie de Cologne, au Konzerthaus de Vienne, au CCB (Lisbonne) et au Sumida Triphony Hall (Tokyo).

Un enregistrement de la Sonate pour violoncelle de Chopin interprétée par Pavel et Maria João Pires est sorti chez Deutsche Grammophon en 2009 et a été nommé pour un *Grammy Award*.

A cours des deux dernières saisons, Pavel s'est produit avec de nombreux orchestres, dont le New Japan Philharmonic, le London Chamber Orchestra et l'Orchestre national de Montpellier. En novembre 2008, Pavel a enregistré pour Arte le Concerto pour violoncelle de Schumann, qui a été diffusé à la télévision en France, en Allemagne et en Belgique, avec l'Orchestre royal de chambre de Wallonie sous la direction d'Augustin Dumay.

En avril 2010, Pavel Gomziakov a fait des débuts triomphaux aux États-Unis avec le Chicago Symphony Orchestra dirigé par Trevor Pinnock, ce qui lui a valu d'être aussitôt réinvité pour la saison 2011–2012.

En 2011, Pavel a fait sa deuxième tournée au Japon, jouant avec l'Orchestre philharmonique du Kansai à Osaka, où il a enregistré le présent CD, son deuxième, consacré à des œuvres de Saint-Saëns.

Le **Kansai Philharmonic Orchestra** a vu le jour en 1970 sous le nom de Vieille Chamber Orchestra avant d'être rebaptisé Vieille Philharmonic. Après avoir joué pendant douze ans au Japon et à l'étranger, l'orchestre a été une nouvelle fois rebaptisé, devenant le Kansai Philharmonic Orchestra en janvier 1982. Avec plus de cent concerts par an, il est l'un des orchestres les plus respectés de la région du Kansai. En 1994, il a remporté le prix du Festival culturel d'Osaka pour sa prestation exceptionnelle au cent-sixième concert d'abonnement, donné en novembre de cette année. L'orchestre, renommé pour son répertoire varié, joue non seulement des œuvres classiques, des ballets et des opéras, mais aussi des musiques de variétés et de film. Cette démarche flexible a élargi la popularité de l'orchestre, qui a donné pas moins de huit cents concerts au Symphony Hall, la mecene musicale du Kansai.

L'orchestre est également accueilli favorablement en tant qu'« orchestre de notre ville » pour les concerts qu'il propose à la population locale dans un cadre intimiste. Ces concerts sont toujours donnés devant des salles combles. L'orchestre continuera de se développer et de relever de nouveaux défis.

Depuis janvier 2011, Augustin Dumay est le directeur musical de l'orchestre. Sachio Fujioka en est chef principal depuis avril 2007, et Taijiro Iimori est chef émérite honoraire (depuis janvier 2011).

Traductions : Dennis Collins

Augustin Dumay est l'un des derniers représentants les plus marquants de la grande tradition classique européenne, et en particulier de sa branche franco-belge incarnée avant lui par Ysaÿe et Grumiaux. Le public européen l'a tout d'abord découvert grâce à sa rencontre avec Herbert von Karajan, ses concerts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et ses enregistrements pour EMI, notamment les concertos de Mendelssohn et Tchaïkovski avec le London Symphony Orchestra.

Sa place bien particulière de « grand classique-styliste » parmi les meilleurs violonistes de notre époque s'est vue confirmée par ses enregistrements incontournables des concertos de Mozart avec la Camerata Academica Salzburg (violon et direction, DG) – « sans exagération l'un des plus beaux enregistrements des concertos pour violon de Mozart jamais réalisés » (Julian Haylock, *Classic CD*) – et de l'intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven avec Maria João Pires (DG) « que l'on peut ranger aux côtés de Grumiaux et Haskil, Menuhin et Kempff, ou Perlman et Ashkenazy » (*Record Review*, Londres).

La musique de chambre et la direction d'orchestre sont également deux axes essentiels qui illustrent cette trajectoire musicale, et ceci incite de plus en plus d'orchestres à inviter Augustin Dumay comme chef : il a ainsi été nommé directeur musical de l'Orchestre royal de chambre de Wallonie jusqu'en 2013, et, après avoir été *principal guest conductor* du Kansai Philharmonic Orchestra à Osaka, y occupe le poste de directeur musical depuis 2011 et pour cinq saisons.

Augustin Dumay se produit régulièrement avec les plus grands orchestres du monde, sous la direction des plus grands chefs actuels. Il est extrêmement concerné par la nouvelle génération de musiciens et c'est à ce titre qu'il est devenu l'un des maîtres à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth, nouveau projet pilote européen basé à Bruxelles : il enseigne à quelques jeunes violonistes de très haut niveau dont la plupart ont reçu des prix importants dans des concours internationaux de premier plan.

Le cinéaste Gérard Corbiau (*Le Maître de Musique*, Farinelli) a réalisé un film portrait *Augustin Dumay : Laisser une trace dans le cœur* qui sortira prochainement en DVD.

Sa discographie, qui comprend une quarantaine d'enregistrements, souvent récompensés par les prix du disque – Gramophone Awards, Audiophile audition, Preis der deutschen Schallplattenkritik, Grand Prix du Disque, Record Academy Award – est disponible chez EMI et Deutsche Grammophon. Ses prochains enregistrements en 2012 seront consacrés aux concertos de Beethoven et de Brahms.

The Rohm Music Foundation strives to enlighten and enrich our social environment through music. We are always working to ensure that the wonders of music are communicated to as many people as possible, to promote international exchange through music and to nurture musicians. Your continued understanding and support for the activities of the Foundation are greatly appreciated.

Ken Sato, chairman, Rohm Music Foundation

Support : Rohm Music Foundation

Sponsor : ROHM Co.,Ltd.

Rohm Music Foundation supports the activities
of Japanese professional orchestras.



Executive producer: Matthew Cosgrove for ONYX

Producer: Tomohiko Shimoda · Balance engineer: Yukio Kojima

Assistant engineers: Kotaro Yamanaka, Motohiko Maeda

Editing: Étienne Collard · Mastering : Frédéric Briant

Recording location: Izumi Hall, Osaka, May 2011 (1–4), Izumi no Mori Hall, Osaka, November 2011 (5–8)

Design: T. Daguzan/E. Clarasso · Editorial and artwork: WLP Ltd.

www.augustindumay.net

www.onyxclassics.com



Also available on ONYX



ONYX 4086

Bartók · Holst · Prokofiev · Ravel · Schulhoff
Borsan Istanbul Philharmonic Orchestra
Sascha Goetzel



ONYX 4074

Tchaikovsky · Mussorgsky
Kirill Karabits



ONYX 4076

Tchaikovsky: Violin Concerto etc.
James Ehnes · Vladimir Ashkenazy



ONYX 4061

Martinů: Complete Symphonies
BBC SO · Jiří Bělohlávek

www.onyxclassics.com
ONYX 4091

