

Dimitri CHOSTAKOVITCH

[1906-1976]

Les 24 Préludes et Fugues

opus 87

David Jalbert

piano

Dmitry SHOSTAKOVICH

The 24 Preludes and Fugues

opus 87

- Prélude et Fugue n° 1 en do majeur | *Prelude and Fugue no. 1 in C major*** [7:46]
1 | Prélude :: *Moderato* [2:36]
2 | Fugue :: *Moderato* [5:10]
- Prélude et Fugue n° 2 en la mineur | *Prelude and Fugue no. 2 in A minor*** [2:21]
3 | Prélude :: *Allegro* [0:55]
4 | Fugue :: *Allegretto* [1:26]
- Prélude et Fugue n° 3 en sol majeur | *Prelude and Fugue no. 3 in G major*** [3:38]
5 | Prélude :: *Moderato non troppo* [1:43]
6 | Fugue :: *Allegro molto* [1:55]
- Prélude et Fugue n° 4 en mi mineur | *Prelude and Fugue no. 4 in E minor*** [8:37]
7 | Prélude :: *Andante* [2:50]
8 | Fugue :: *Adagio* [5:47]
- Prélude et Fugue n° 5 en ré majeur | *Prelude and Fugue no. 5 in D major*** [4:01]
9 | Prélude :: *Allegretto* [2:08]
10 | Fugue :: *Allegretto* [1:53]
- Prélude et Fugue n° 6 en si mineur | *Prelude and Fugue no. 6 in B minor*** [5:52]
11 | Prélude :: *Allegretto* [1:31]
12 | Fugue :: *Moderato* [4:21]
- Prélude et Fugue n° 7 en la majeur | *Prelude and Fugue no. 7 in A major*** [3:21]
13 | Prélude :: *Allegro poco moderato* [1:12]
14 | Fugue :: *Allegretto* [2:09]
- Prélude et Fugue n° 8 en fa dièse mineur | *Prelude and Fugue no. 8 in F sharp minor*** [6:41]
15 | Prélude :: *Allegretto* [1:13]
16 | Fugue :: *Andante* [5:28]
- Prélude et Fugue n° 9 en mi majeur | *Prelude and Fugue no. 9 in E major*** [4:30]
17 | Prélude :: *Moderato non troppo* [2:44]
18 | Fugue :: *Allegro* [1:46]
- Prélude et Fugue n° 10 en do dièse mineur | *Prelude and Fugue no. 10 in C sharp minor*** [7:18]
19 | Prélude :: *Allegro* [1:46]
20 | Fugue :: *Moderato* [5:32]
- Prélude et Fugue n° 11 en si majeur | *Prelude and Fugue no. 11 in B major*** [3:46]
21 | Prélude :: *Allegro* [1:14]
22 | Fugue :: *Allegro* [2:32]
- Prélude et Fugue n° 12 en sol dièse mineur | *Prelude and Fugue no. 12 in G sharp minor*** [8:13]
23 | Prélude :: *Andante* [4:34]
24 | Fugue :: *Allegro* [3:39]

Prélude et Fugue n° 13 en fa dièse majeur | Prelude and Fugue no. 13 in F sharp major [7:37]

- 1 | Prélude – *Moderato con moto* [2:08]
- 2 | Fugue – *Adagio* [5:29]

Prélude et Fugue n° 14 en mi bémol mineur | Prelude and Fugue no. 14 in E flat minor [6:52]

- 3 | Prélude – *Adagio* [4:09]
- 4 | Fugue – *Allegro non troppo* [2:43]

Prélude et Fugue n° 15 en ré bémol majeur | Prelude and Fugue no. 15 in D flat major [4:51]

- 5 | Prélude – *Allegretto* [3:07]
- 6 | Fugue – *Allegro molto* [1:44]

Prélude et Fugue n° 16 en si bémol mineur | Prelude and Fugue no. 16 in B flat minor [9:46]

- 7 | Prélude – *Andante* [2:46]
- 8 | Fugue – *Adagio* [7:00]

Prélude et Fugue n° 17 en la bémol majeur | Prelude and Fugue no. 17 in A flat major [5:45]

- 9 | Prélude – *Allegretto* [2:01]
- 10 | Fugue – *Allegretto* [3:44]

Prélude et Fugue n° 18 en fa mineur | Prelude and Fugue no. 18 in F minor [5:15]

- 11 | Prélude – *Moderato* [2:01]
- 12 | Fugue – *Moderato con moto* [3:14]

Prélude et Fugue n° 19 en mi bémol majeur | Prelude and Fugue no. 19 in E flat major [4:29]

- 13 | Prélude – *Allegretto* [1:33]
- 14 | Fugue – *Moderato con moto* [2:56]

Prélude et Fugue n° 20 en do mineur | Prelude and Fugue no. 20 in C minor [9:00]

- 15 | Prélude – *Adagio* [3:52]
- 16 | Fugue – *Moderato* [5:08]

Prélude et Fugue n° 21 en si bémol majeur | Prelude and Fugue no. 21 in B flat major [4:28]

- 17 | Prélude – *Allegro* [1:28]
- 18 | Fugue – *Allegro non troppo* [3:00]

Prélude et Fugue n° 22 en sol mineur | Prelude and Fugue no. 22 in G minor [6:32]

- 19 | Prélude – *Moderato non troppo* [2:36]
- 20 | Fugue – *Moderato* [3:56]

Prélude et Fugue n° 23 en fa majeur | Prelude and Fugue no. 23 in F major [6:09]

- 21 | Prélude – *Adagio* [2:55]
- 22 | Fugue – *Moderato con moto* [3:14]

Prélude et Fugue n° 24 en ré mineur | Prelude and Fugue no. 24 in D minor [10:43]

- 23 | Prélude – *Andante* [3:46]
- 24 | Fugue – *Moderato* [6:57]

LES 24 PRÉLUDES ET FUGUES OPUS 87

■ Le cas Chostakovitch

Lorsque j'étais enfant, mon père me parlait de Mitia, son petit camarade d'école à Saint-Pétersbourg : ils avaient le même prénom, trois ans de différence et, apparemment, le timide Dimitri Chostakovitch (1906-1975) était cité en exemple aux autres élèves, brillant par son intelligence et par son application. Plus tard, au cours de mes études musicales, je découvris le compositeur soviétique avec, en trame de fond, toute la machine officielle du Parti communiste. J'avais du mal à digérer que l'auteur de la 7^e symphonie évoquant le terrible siège de Léninegrad traitât de façon aussi burlesque le *Finale* de son concerto pour piano et trompette, qui me semblait digne d'accompagner les pirouettes des héros de la *Strada*, Gelsomina et Zampano ! En découvrant ses démêlés avec Staline, la *Pravda* et ses collègues de l'Union des compositeurs, j'ai commencé à saisir la dualité et les déchirements d'une des plus grandes figures de la musique russe du XX^e siècle : jouer le jeu pour survivre tout en se respectant comme créateur.

■ L'éducation musicale

Protégé par Alexandre Glazounov, alors directeur du conservatoire de sa ville natale, Chostakovitch étudie le piano avec Leonid Nikolaïev et la composition avec Maximilien Steinberg, gendre de Nikolai Rimski-Korsakov. Il baigne comme un poisson dans l'eau dans la nouvelle culture soviétique, celle des années 1920, alors très ouverte sur le monde moderne. Excellent pianiste se destinant à une carrière d'interprète, il affiche dès sa jeunesse son intérêt pour la musique de Bach, de Beethoven, de Liszt. En 1927, il se présente au premier concours international Chopin de Varsovie, aux côtés de virtuoses accomplis comme Lev Oborin. S'il ne remporte pas de récompense, il n'en demeurera pas moins fidèle à son instrument tout en s'orientant vers la composition.

■ Splendeur et misère

Ses premières grandes œuvres des années 1920 (Symphonies n° 1 et 2, sonate pour piano n° 1) lui attirent le succès jusqu'à ce que le vent tourne dans les milieux politiques : à partir de 1936, l'état stalinien se resserre sur les intellectuels russes : l'avant-garde occidentale est considérée comme bourgeoise, décadente, « formaliste » — un terme passe-partout qui sera très à la mode en U.R.S.S. Son opéra *Lady Macbeth de Mzensk* (1932), pourtant apprécié du public, est sévèrement condamné par le Parti, en raison de son sujet jugé immoral et de ses « élucubrations hideuses ». Perçu comme un « ennemi du peuple », Chostakovitch est mis à l'index et craindra longtemps, comme tant de ses contemporains, l'arrestation arbitraire, l'emprisonnement ou la mort. Entre 1936 et 1946, tour à tour adulé et désavoué par les autorités, il devra plus d'une fois faire amende honorable et montrer qu'il compose des « œuvres utiles, de haute qualité et dignes du peuple soviétique » (Manifeste d'Andreï Jdanov, 1946).

Dans un tel contexte, il y a peu de place pour la « musique pure », privée d'idéologie et de stimulation patriotique. C'est pourtant à travers elle que Chostakovitch se régénère : en 1932, immédiatement après *Lady Macbeth de Mzensk*, courant le risque d'être taxé de « formalisme », Chostakovitch écrit vingt-quatre Préludes pour piano, op. 34, selon le plan adopté par Chopin : vingt-quatre tonalités respectant le cycle des quintes ascendantes, chaque prélude en majeur étant suivi de sa tonalité relative mineure. Près de vingt ans plus tard, il récidivera avec, cette fois, vingt-quatre Préludes et fugues.

■ De Bach à Chostakovitch : Les 24 Préludes et Fugues op.87

L'opus 87 n'aurait sans doute pas vu le jour sans la participation, en juillet 1950, de Chostakovitch comme délégué soviétique aux festivités organisées à Leipzig pour souligner le bicentenaire de la mort de Bach. Membre du jury du premier concours international Bach de cette ville encore meurtrie par la guerre, il est impressionné par sa jeune compatriote Tatiana Nikolaeva (1924-1993), lauréate du premier prix en piano, remarquable interprète des 48

préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*. Durant son séjour à Leipzig, Chostakovitch déclare : « Je me sens particulièrement proche du génie musical de Bach (...). Bach joue un rôle important dans ma vie. Je joue tous les jours une de ses pièces. C'est pour moi un véritable besoin, et ce contact quotidien avec la musique de Bach m'apporte énormément ». Comme on est loin du mépris longtemps affiché par les Russes envers le Cantor de Leipzig, comparé, depuis Balakirev, à une « machine à moudre des fugues » !

Déplorant que les compositeurs allemands aient abandonné après Bach le genre du prélude et fugue, Chostakovitch entreprit son propre cycle, reprenant le classement tonal par quintes de son opus 34. L'œuvre fut composée entre octobre 1950 et février de l'année suivante, Tatiana Nikolaeva en assurant la création officielle en deux concerts en décembre 1952. Comme il fallait s'y attendre, la critique condamna la « cacophonie fâcheuse » de ces pièces « décadentes » !

Les vingt-quatre préludes et fugues opus 87 sont à la fois un hommage à Bach (n° 22) et un microcosme du langage de Chostakovitch : des œuvres marquées par le style ancien y côtoient des pages qui témoignent d'un souci constant de renouvellement. Le compositeur passe, dans ce cycle, par toute la gamme des émotions, allant de l'angoisse (Prélude n° 14) à la caricature (Prélude n° 8).

■ Les préludes

Le recueil s'ouvre et s'achève sur une noble sarabande. La première, en do majeur, discrètement parsemée de dissonances, rappelle le célèbre air de l'opéra *Rinaldo* de Haendel, *Lascia ch'io pianga*. La dernière, en ré mineur, possède des accents pathétiques ainsi qu'une vaste palette de nuances et de couleurs sonores, tandis qu'un lugubre prélude sur trémolos (n° 14) inaugure d'une façon orchestrale le cycle des bémols.

Chaque prélude aura son originalité tout en restant dans un cadre classico-romantique : toccata ou mouvement perpétuel (n° 2, 21), procession et atmosphère dignes de Moussorgski (n° 3, 20), ostinato (n° 4, 8, 17), menuet délicatement arpégé (n° 5), grandiose ouverture à la française parsemée de dissonances déchirantes (n° 6), invention à la Bach (n° 10), gavotte pleine d'esprit (n° 11), passacaille (n° 12, en sol dièse mineur), hommage à Chopin (n° 13), *Ländler* ironique, inspiré de Mahler, un de ses compositeurs préférés (n° 15), thème et variations mélancoliquement slave (n° 16), chanson populaire (n° 17), sarabande (n° 18 et 24), choral majestueux entrecoupé d'un commentaire piquant et parfois inquiétant (n° 19), aria (n° 23).

■ Les fugues

Dans les vingt-quatre fugues, Chostakovitch démontre sa grande connaissance du langage contrapuntique (n° 12), n'hésitant pas à développer des doubles fugues selon les règles de l'art (n° 4 et 24). Qu'elles soient pour deux (n° 9), trois, quatre ou cinq voix (n° 13, dont la disposition et l'ampleur évoquent irrésistiblement l'orgue), ces pages se veulent plus qu'un pastiche ou un simple exercice de style : respectueux de la conduite linéaire des parties, Chostakovitch se montre imaginaire dans ses sujets de fugues (n° 21) qu'il enrichit d'une couleur modale (n° 20, 23) et d'éléments issus du folklore russe (n° 4, 17, 18, 20). Cela aboutit, par exemple, dans la fugue n° 16, à la rencontre originale entre une ornementation délicate évoquant le clavecin de Bach ou de Couperin, et une mélodie aux inflexions orientales.

Rythmiquement, le compositeur aime les changements fréquents de mesures (n° 15 et 20), et suit le courant de ses contemporains attirés par la fugue, Hindemith (n° 14), Stravinski, Bartók (n° 12 et n° 15, dont le *marcatissimo* chromatique bouscule allègrement la carrure rythmique), frôlant à l'occasion l'atonalité, sans jamais vraiment l'adopter (n° 19). À elle seule, la double fugue conclusive (n° 24) fait la synthèse de l'esprit qui anime ce recueil unique au XX^e siècle : fidèle à Bach dans sa première section, elle glisse vers le romantisme avant de devenir du « pur » Chostakovitch. Elle s'achève alors dans une apothéose quasi symphonique, en superposant magistralement les deux sujets.

Plus d'un demi-siècle s'est écoulé depuis la composition de cet opus 87, qui fait désormais partie du répertoire des pianistes. Nous avons maintenant suffisamment de recul pour apprécier à leur juste valeur ces pages qui symbolisent une sorte de retour à la vie d'un musicien écorché par les épreuves. À travers ces petits bijoux, Chostakovitch s'est en effet pleinement réalisé, défiant les idées arrêtées de ceux qui le critiquaient, livrant un message empreint à la fois de douleur, de sérénité, d'intimité et d'humour. Ce faisant, le compositeur est devenu, à sa façon, un Bach du XX^e siècle.

IRÈNE BRISSON

THE 24 PRELUDES AND FUGUES OPUS 87

■The Shostakovich Case

When I was a child my father would tell me about Mitia, his little school friend at Saint Petersburg. They shared the same first name, and were three years apart in age. Apparently, shy Dmitri Shostakovich (1906-1975) was often held up as an example to the other students; he stood out for his intelligence and his diligence. Later, during my musical studies, I learned about the Soviet composer and about the system within which he worked, that of the Communist Party and all its official machinations. I had trouble swallowing the fact that the author of the Seventh Symphony, describing the terrible siege of Leningrad, would treat in such a burlesque fashion the Finale of his concerto for piano and trumpet, which seemed to me worthy accompaniment for the pirouettes of Gelsomina and Zampano in *La Strada*! And learning about his quarrels with Stalin, with *Pravda*, and with his colleagues in the Union of Composers, I began to grasp the duality and divisions of one of the great figures of 20th-century Russian music as he played the survival game while keeping his self respect as a composer.

■Musical Education

A protégé of Alexander Glazunov, then director of the conservatory of his native city, Shostakovich studied piano with Leonid Nikolayev and composition with Maximilian Steinberg, Nikolai Rimsky-Korsakov's son-in-law. He swam like a fish in the waters of the new Soviet culture of that time, the 1920s, which was very open to the modern world. An excellent pianist with his sights set on a career as a performer, from his youth he was interested in the music of Bach, Beethoven, and Liszt. In 1927, he performed at the first international Chopin competition in Warsaw alongside accomplished virtuosos such as Lev Oborin. Although he won no prize, he remained faithful to his instrument nonetheless, while moving towards composition.

■Splendor and Misery

His first big works of the 1920s (the First and Second Symphonies, and the Piano Sonata no. 1) made him a success ... until the political wind changed direction. In 1936, the Stalinist vise began to squeeze Russian intellectuals. The western avant-garde was considered bourgeois, decadent, and 'formalist' — the latter being an all-purpose term that became very popular in the USSR. His opera *Lady Macbeth of Mtzensk* (1932), though a hit with the public, was severely condemned by the Party for its subject matter, which was deemed immoral, and for its "hideous and wild fantasies." Seen as an enemy of the people, Shostakovich was blacklisted and, like many of his contemporaries, lived for a long time in fear of arbitrary arrest, imprisonment, or death. Between 1936 and 1946, authorities oscillated between praising and disavowing Shostakovich, who had to mend his ways more than once and show that he was a composer of, in the words of Andrei Jdanov (1946 *Manifesto*), "useful works, of high quality, and worthy of the Soviet people."

In such a context there is little room for 'pure' music: for music stripped of all ideology or of the intent to stimulate patriotism. Yet it was through pure music that Shostakovich rehabilitated himself. In 1932, immediately after finishing *Lady Macbeth of Mtzensk*, he ran the risk of being accused of formalism: he wrote his 24 Preludes op. 34 for piano. Following the scheme adopted by Chopin, he wrote preludes in 24 keys, arranged in a cycle of ascending fifths, with each prelude in a major key followed by one in the relative minor. More than 20 years later, he did this again, in his 24 Preludes and Fugues op. 87.

■From Bach to Shostakovich: the 24 Preludes and Fugues op. 87

Opus 87 would doubtless never have existed if Shostakovich had not participated, in July 1950, as Soviet delegate to the festivities organized in Leipzig to mark the bicentenary of Bach's birth. As a member of the jury at the first international Bach competition in this city, still bruised by war, he was impressed by his young compatriot Tatiana Nikolaeva (1924-1993), who won the first prize in piano with a remarkable performance of the 48 preludes and fugues of the *Well-Tempered*

Clavier. "I feel particularly close to Bach's musical genius," Shostakovich declared during his stay in Leipzig. "Bach plays an important role in my life. Every day I play one of his pieces. It's a real need for me, and this daily contact with Bach's music brings me enormous satisfaction." We are far from the disdain that the Russians had long shown for the Cantor of Leipzig; since Balakirev's day, they had compared him to a "machine for grinding out fugues!"

Lamenting the fact that German composers after Bach had abandoned the genre of prelude and fugue, Shostakovich decided to start work on his own cycle, using once again the tonal organization by fifths of his opus 34. The work was composed between October 1950 and February of the following year. Tatiana Nikolaeva gave its premiere performances in two concerts in December 1952. As expected, the critics condemned the "regrettable cacophony" of these "decadent" pieces!

The 24 Preludes and Fugues op. 87 are at the same time an homage to Bach (prelude no. 22) and a microcosm of Shostakovich's language: works harking back to the past are here present alongside others that bear witness to a continuing concern for renewal. In the cycle, the composer passes through the entire spectrum of emotions, from anguish (no. 14) to caricature (no. 8).

■ The Preludes

The collection opens and closes with noble sarabands. The opening saraband, in C major, discretely sprinkled with dissonances, recalls *Lascia ch'io pianga*, the famous aria from Handel's opera *Rinaldo*. The closing saraband, in D minor, has poignant shades as well as a wide palette of nuances and sonic colors, while a lugubrious prelude on tremolos (no. 14) inaugurates, in orchestral fashion, the sequence of the preludes in the flat keys.

While remaining within the Classical-Romantic framework, each prelude is original. They include: toccatas or perpetual movements (nos. 2 and 21); processional music whose atmosphere is worthy of Moussorgsky (nos. 3 and 20); ostinatos (nos. 4, 8, and 17); a delicately arpeggiated minuet (no. 5); a grandiose French overture sprinkled with heartrending dissonances (no. 6); a Bach-like invention (no. 10), a spirited gavotte (no. 11); a passacaglia (no. 12, in G sharp minor); an homage to Chopin (no. 13); an ironic *ländler*, inspired by Mahler, one of Shostakovich's favorite composers (no. 15); a melancholic Slavic theme and variations (no. 16); a popular song (no. 17); sarabands (nos. 18 and 24); a majestic chorale interspersed with piquant and sometimes unsettling commentary (no. 19); and an aria (no. 23).

■ The Fugues

In the 24 fugues, Shostakovich shows his profound understanding of contrapuntal language (no. 12). He does not hesitate to apply the rules of the art to develop double fugues (nos. 4 and 24). Whether he is writing for two (no. 9), three, four, or five voices (no. 13, whose layout and range irresistibly evoke the organ), what Shostakovich produces is neither a pastiche nor a simple exercise in style. Rather, while respecting the linearity of the parts, he shows his imagination in creating fugal subjects (no. 21), and in enriching them with modal colors (nos. 20 and 23) and with elements borrowed from Russian folklore (nos. 4, 17, 18, and 20). This results in, for example, fugue no. 16, in which there is an original encounter between delicate ornamentation reminiscent of the harpsichord of Bach or Couperin, and a chant with oriental inflexions.

Rhythmically, the composer likes frequent changes of measure (nos. 15 and 20), and follows trends established by his contemporaries who were drawn by the fugue: Hindemith (no. 14), Stravinsky, Bartok (nos. 12 and 15, in which chromatic *marcatissimo* gaily jostles with rhythmic squareness). At times he toys with atonality without ever really adopting it (no. 19). Alone, the final double fugue (no. 24) synthesizes the spirit that animates this unique 20th-century collection: respectful of Bach in its first section, it slides towards Romanticism before becoming 'pure' Shostakovich. It ends in a quasi-symphonic apotheosis, with a masterly superimposition of the two subjects.

More than half a century has passed since opus 87 was composed and became part of the standard repertoire of pianists. We have enough hindsight now to appreciate the real value of this work, which symbolizes a kind of return to life for a musician who was tormented by many trials. In creating these little musical jewels, Shostakovich fully realized himself, defied the backward ideas of his critics, and uttered a message impregnated with sadness, serenity, intimacy, and humor. In doing so, the composer became in his own way a 20th-century Bach.

TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

■ David Jalbert

Le pianiste David Jalbert est l'un des talents les plus vifs de la nouvelle génération. Avec un style personnel, une présence sur scène incomparable et une oreille raffinée, il a convaincu public et critiques partout en Amérique du Nord. Il est cité comme étant « un pianiste profondément musical » (*Cleveland Plain Dealer*), « virtuose au meilleur sens du terme » (*La Presse*), et un musicien aux « habiletés techniques étourdissantes, avec toute l'exubérance et la finesse qu'un auditeur puisse désirer » (*Toronto Star*).

Avec le violoniste Jasper Wood et le violoncelliste Yegor Dyachkov, David Jalbert forme également Triple Forte, un trio dynamique composé de trois solistes reconnus. D'autres collaborations l'ont amené à se produire en compagnie du Quatuor Alcan ainsi que des pianistes Anton Kuerti et Naida Cole. David Jalbert est le lauréat 2007 du prestigieux Prix Virginia Parker, décerné par le Conseil des Arts du Canada.

David Jalbert s'est produit avec plusieurs orchestres majeurs, dont l'Orchestre Symphonique de Montréal ainsi que ceux de Toronto, Vancouver, Winnipeg et Québec, l'Orchestre du Centre National des Arts à Ottawa, le CBC Radio Orchestra et l'Orchestre Symphonique National d'Irlande. Il a collaboré avec des chefs tels que Skitch Henderson, Yannick Nézet-Séguin, Bramwell Tovey, Dmitry Liss, Jacques Lacombe, Marc David, Alexander Anissimov et Mario Bernardi. Concerts et festivals l'ont emmené partout au Canada, aux États-Unis, au Mexique et en Europe; son répertoire s'étend des concertos de Bach jusqu'aux modernes et des sonates de Mozart à celles de Stravinski et Antheil. Ses intérêts pour la littérature, le rock and roll et le blues transparaissent dans ses choix musicaux et on l'entend régulièrement à Espace Musique de Radio-Canada et à CBC Radio 2, que ce soit en solo, en musique de chambre ou avec orchestre.

David Jalbert détient deux « Artist Diploma »; l'un de la Juilliard School de New York et l'autre de la Glenn Gould School de Toronto. Il a aussi obtenu une maîtrise de l'Université de Montréal à 21 ans, accompagnée de la Médaille d'Or du Gouverneur Général. Ses principaux professeurs ont été Jerome Lowenthal, Marc Durand, André Laplante et Pauline Charron. Il a également travaillé avec des professeurs tels que Leon Fleisher, John Perry, Claude Frank, Gilbert Kalish et Marilyn Engle.

www.davidjalbert.com

Pianist David Jalbert is one of the most remarkable talents of the new generation of pianists. With his personal style, incomparable stage presence and refined ear, he has wowed audiences and critics everywhere in North America: "a deeply musical pianist" (*Cleveland Plain Dealer*), "a virtuoso in the best sense of the word" (*La Presse*), "...wide-ranging musical imagination, phenomenal technique, and an unerring lightness of being" (*The Toronto Star*). Mr. Jalbert also performs with his dynamic piano trio (with violinist Jasper Wood and cellist Yegor Dyachkov) under the name "Triple Forte". He has collaborated with the Alcan Quartet, as well as with pianists Anton Kuerti and Naida Cole. Mr. Jalbert is the 2007 winner of the prestigious Virginia Parker Prize of the Canada Council for the Arts.

David Jalbert has been a guest soloist with many great orchestras, such as the Montreal Symphony, the Vancouver Symphony, the Toronto Symphony, the Winnipeg Symphony, the National Arts Centre Orchestra, the CBC Radio Orchestra and the National Symphony of Ireland, and has collaborated with conductors like Skitch Henderson, Yannick Nézet-Séguin, Bramwell Tovey, Jacques Lacombe, Marc David, Dmitry Liss and Mario Bernardi. He has performed in Canada, the United States, Mexico and Europe; his vast repertoire of solo and chamber music stretches from Bach to Ligeti. Mr. Jalbert's interests in literature, cinema, rock'n'roll and blues shine through in his musical selections, which can be heard regularly on CBC Radio and Radio-Canada broadcasts.

David Jalbert holds two Artist Diplomas: one from the Juilliard School in New York, the other from the Glenn Gould Professional School in Toronto. He received his Master's Degree from the Université de Montréal at age 21, winning the Governor General's Gold Medal for the best results of all of the University's graduate students. His main teachers have been Jerome Lowenthal, Marc Durand, André Laplante and Pauline Charron. He has also worked with Leon Fleisher, John Perry, Claude Frank, Gilbert Kalish and Marilyn Engle.



Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation et montage / *Produced and edited by: Anne-Marie Sylvestre*

Salle François Bernier du Domaine Forget, St-Irénée (Québec, Canada)

Les 26, 27, 28 août et 4, 5, 6 et 7 septembre 2007 / *August 26, 27, 28 & September 4, 5, 6, and 7, 2007*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Photo de couverture / *Cover Photo: Piano Room, 2005 (acrylic) Private Collection,*

Lincoln Seligman, The Bridgeman Art Library © *Getty Images*

Photos David Jalbert: **Anna Keenan**