

cité de la musique

Jean-Philippe Billarant

président du conseil d'administration

Laurent Bayle

directeur général

sommaire

mercredi 3 avril - 20h **p. 4**
œuvres de **Franz Schubert, Brian Ferneyhough et Arnold Schönberg**

dimanche 7 avril - 16h30 **p. 14**
œuvres de **Robert Schumann et Luigi Nono**

mardi 16 avril - 20h **p. 23**
œuvres de **Ludwig van Beethoven, Arnold Schönberg,
Alban Berg, Anton Webern, György Kurtág et Frédéric Chopin**

biographies **p. 31**

Après l'exposition *Figures de la passion* qui avait montré comment les artistes français de l'époque classique (1620-1740) ont mis en scène les différents affects humains (entre « ordre » et « désordre »...), la **cité de la musique** vous invite à une nouvelle exposition et une série de concerts intitulées *L'invention du sentiment* (du 2 avril au 30 juin). Ces manifestations interrogent, aux sources du romantisme, le tournant artistique qui s'opère en Europe à partir de 1760 et qui, au-delà du regain d'intérêt pour l'antique, traduit le besoin de perfection et de pureté qu'éprouvent nécessairement les sociétés en crise.

Pour prolonger la thématique de *L'invention du sentiment*, le pianiste Maurizio Pollini a accepté de concevoir une série de concerts (3, 7 et 16 avril, 25 juin) destinés à jeter des ponts entre des univers que tout semble séparer. C'est le sens des rapprochements entre le répertoire romantique (Beethoven, Chopin, Schumann...) et les « classiques du XX^e siècle » (Schönberg, Webern, Nono, Ferneyhough, Stockhausen), permettant aux textes de se répondre ou se servant par exemple de la notion d'aphorisme pour souligner certaines communautés de pensée.

« J'ai pensé, expliquait Maurizio Pollini en février dernier, à quatre programmes centrés sur les grandes figures du romantisme : Schubert, Schumann, Beethoven et Chopin. Comme je l'avais déjà réalisé à Salzbourg (1995 et 1999) ou à New York (1999-2001), j'ai tenu à inscrire également au programme des auteurs contemporains pour que des relations entre ces deux répertoires puissent naître et stimuler l'écoute du public. Le premier concert fait entendre des œuvres de Schubert d'une qualité d'inspiration exceptionnelle et aux effectifs très variés (chœur et voix soliste, avec ou sans instruments). L'une d'entre elles – le *Psaume 92*, composé à la fin de sa vie pour une synagogue – entre directement en résonance avec le *De profundis* de Schönberg, chanté lui aussi en hébreu. J'ai associé à ces œuvres *The Doctrine of Similarity* de Brian Ferneyhough – un compositeur que j'admire depuis longtemps. J'ai toujours été frappé par les caractères qu'il sait exprimer, par son imagination créatrice, par l'élan et le feu de sa musique. C'est en fait le chœur qui servira de fil conducteur à tout ce concert. J'ai déjà eu l'occasion de donner ce concert à New York. En fait, ce programme est né d'une certaine "nostalgie de timbres" que j'éprouvais en tant que pianiste. Et le contraste que j'ai voulu entre différents effectifs aura, j'en suis sûr, un grand charme. Dans le deuxième concert, les figures "extrêmes" de Schumann et de Nono se trouvent en présence, alors que rien, *a priori*, n'unit ces œuvres – sauf peut-être le thème de la souffrance amoureuse présent dans les œuvres pianistiques de Schumann et les *Cori di Didone* de Nono. Le troisième concert est consacré à l'aphorisme. Les *Bagatelles* de Beethoven sont, de ce point de vue, un exemple parfait du désir qu'ont exprimé certains compositeurs de trouver la force dans le petit. »

mercredi

3 avril - 20h

salle des concerts

Franz Schubert

Nachthelle, op. 134, D. 892 (trad. livret p. 2)

*Coronach (Totengesang der Frauen und Mädchen),
D. 836* (trad. livret p. 2)

Ständchen, D. 920 (trad. livret p. 3)

Gesänge aus Wilhelm Meister, op. 62, D. 877 (trad.
livret p. 3)

1. *Mignon und der Harfner* (« Nur wer die Sehnsucht
kennt »)

2. *Lied der Mignon* (« Heiß mich nicht reden »)

3. *Lied der Mignon* (« So laßt mich scheinen »)

4. *Lied der Mignon* (« Nur wer die Sehnsucht kennt »)

*Gesang der Geister über den Wassern, D. 714 **
(trad. livret p. 4)

Psalm 92 (Lied für den Sabbath), D. 953 (trad. livret p. 5)

durée de la première partie : 38 minutes

entracte

Brian Ferneyhough

The Doctrine of Similarity (sur un texte de Charles
Bernstein, trad. livret p. 6)

Amphibolies 1, Indissolubility, Sometimes, Schein,

*Amphibolies 2, Dust to Dusk, Cannot Cross, Dew and
die, Dusts to Dusks, In the Dark, Amphibolies 3,*

Anagrammatica, Salute

durée : 40 minutes

Arnold Schönberg

De profundis (Psaume 130), op. 50 b (trad. livret p. 14)

durée : 5 minutes

Friede auf Erden, op. 13 (trad. livret p. 14)

durée : 9 minutes

Erwin Ortner, direction

Angelika Kirchschrager, mezzo-soprano

Herbert Lippert, ténor

Christian Gerhaher, baryton

Maurizio Pollini, piano

Jean Sulem, Geneviève Strosser, Claire

Merlet, Renaud Stahl, Antoine Tamestit,

David Gaillard, altos

Xavier Gagnepain, Jérôme Pernoo, Bertrand

Raynaud, Pascale Michaca, Romain Garioud,

Emmanuel Girard, violoncelles

Marc Marder, Pietru Iuga, Stéphane Garaffi,

contrebasses

Arnold Schoenberg Chor

Klangforum Wien

durée du concert (entracte compris) : 2 heures 15

* Nous remercions Jean Sulem d'avoir réuni autour de lui les instrumentistes qui assurent l'accompagnement de cette œuvre.

Franz Schubert

Nachthelle, D. 892

À l'instar de *Ständchen* D. 920, *Nachthelle* (*Clarté nocturne*) est un intéressant compromis entre le lied et la pièce chorale, du fait de l'association entre un ténor solo et un ensemble vocal (ici constitué de deux ténors et deux basses). Le poème de Seidl, célébrant le rayonnement de la nuit, inspire à Schubert une pièce du type « sérénade » (voix solo et chœur en écho), très mobile dans son langage harmonique mais au système rythmique très répétitif (un *continuum* presque constant de doubles croches). L'association de ce travail sur les couleurs harmoniques avec le caractère étale du rythme favorise l'évocation de la paix nocturne et de sa mouvance secrète – scintillement de la lune, frémissement de la nature –, comme en une immobilité animée.

Quant à l'équilibre magistralement instauré entre la voix de ténor solo (souvent dans le registre suraigu) et l'ensemble vocal, il semble garantir et sauvegarder le sentiment de la paix. Comme si le sempiternel passage du soliste à l'ensemble permettait de hausser le propos du poète – même lorsqu'il s'exprime à la première personne – au rang d'une célébration quasi universelle et religieuse de la beauté de la nuit. Cette veine, à la fois éclatante et sereine, n'existe presque jamais dans le lied schubertien, mais elle s'exprime incomparablement dans ses pièces polyphoniques.

Coronach (*Totengesang der Frauen und Mädchen*), D. 836

Écrit en 1825, *Coronach* appartient aux sept œuvres (lieder et pièces chorales) composées par Schubert sur des textes extraits de la *Dame du lac* de Walter Scott (ce roman de 1810 avait été traduit en allemand par Adam Starck). Du vivant de Schubert, on publia ces sept pièces musicales en un ensemble constitué de deux cahiers. Selon Brigitte Massin, l'une des biographes de Schubert, il semble que Schubert souhaitait que l'on éditât le tout avec, en regard, les textes anglais et allemand, espérant ainsi se faire connaître en Angleterre.

Coronach se présente comme une pièce funèbre (*Totengesang der Frauen und Mädchen*) [Chant de mort

des femmes et des jeunes filles], dit le sous-titre) et figure parmi ces « lieder du ressassement » que Schubert a composés tout au long de sa vie (cela dit sans aucune connotation péjorative !) : des œuvres de configuration strophique, au rythme en général immuable, passant et repassant par les mêmes modulations déchirantes, les mêmes cadences, les mêmes motifs rythmiques lancinants... Le thème de la mort se prête bien sûr à ce type de traitement musical : régularité d'un rythme de marche, exposition d'une tonalité mineure (ici *fa* mineur) sur laquelle on retombe inlassablement. On pense aussi à ces « lieder de solitude » composés par Schubert, véritables plongées dans les ténèbres de la mélancolie : *Pilgerweise*, *Du liebst mich nicht* ou encore le *Wegweiser* du *Voyage d'hiver*.

Ständchen, D. 920

Contemporain du lied D. 913 intitulé *Nachtgesang im Walde* (*Chant nocturne dans la forêt*) qui est aussi une sorte de sérénade, *Ständchen* D. 920 (composé en juillet 1827) avait été commandé à Schubert par un professeur de chant au Conservatoire de Vienne, Anna Fröhlich. Cette dernière avait demandé au poète Grillparzer d'écrire un texte destiné à célébrer l'anniversaire d'une amie ; et Schubert composa sur ce texte une première version pour contralto solo et quatuor de voix d'hommes, avant d'en réaliser une seconde, cette fois-ci avec un accompagnement pour ensemble féminin (comme l'avait initialement requis la commanditaire). C'est de toute évidence la version originale qui reste la plus intéressante, tant du point de vue de l'équilibre des timbres que de la subtile dramaturgie. Dans la configuration associant la voix de contralto au quatuor masculin, on a l'impression d'entendre à la fois l'héroïne célébrée – celle à qui l'on donne la sérénade – et l'ensemble de ses soupirants (même si les voix chantent en réalité le même texte...).

Musicalement, on a affaire ici, comme souvent dans l'œuvre polyphonique de Schubert, à une pièce mêlant étroitement l'esprit du *Volkslied* (lied populaire allemand) à un style beaucoup plus galant, voire précieux, issu

de la sérénade savante du XVIII^e siècle. Ainsi, l'efficacité des harmonies et leur simplicité, le système d'écho entre les voix ainsi que la régularité de la rythmique sont mis au service d'une miniature parfaitement ciselée, où apparaissent en filigrane toutes sortes de subtilités de composition (reprise ornée par l'ensemble vocal des phrases de la soliste, modulations passagères ou encore brefs passages fugués au centre de la pièce).

*Gesänge
aus Wilhelm Meister,
op. 62, D. 877*

Le roman de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, 1796) comporte un certain nombre de poèmes que l'on pourrait considérer comme les « chants sans musique » de deux des héros, compagnons de Wilhelm : un harpiste et sa fille, la jeune Mignon (née en Italie). Schubert s'est inspiré de ces poèmes pour composer d'une part ce que l'on appelle les *Chants du harpiste* (*Gesänge des Harfners*), et d'autre part les *Chants de Mignon* (*Lieder der Mignon*) – dont le plus célèbre, *Kennst du das Land* (*Connais-tu le pays*) n'appartient pourtant pas au D. 877. Ce recueil de quatre pièces comprend en effet un duo et trois lieder solos. Le duo (*Mignon und der Harfner*, D. 877 n° 1) met en présence Mignon et le harpiste, en une écriture en imitations qui évoque, entre autres, les grands duos mélancoliques des opéras de Haendel.

Le D. 877 n° 2 (« *So lasst mich scheinen* »), où Mignon fait ses adieux avant de mourir, a donné lieu à plusieurs versions de la part de Schubert. Ici, il s'agit d'un lied paisible, fondé sur une parfaite homophonie entre piano et voix (rythme et mélodie identiques), d'un lied strophique et comme fixé dans sa référence au *Volkslied*.

« *Heiß mich nicht reden* » (« *Ne me dis pas de parler* », D. 877 n° 3) où Mignon déclare à Wilhelm qu'elle ne peut lui révéler son secret, est d'un caractère très différent. De rythme funèbre, syllabique, d'une tonalité mineure, fugitivement majorisée au centre du lied, le discours devient récitatif dans la seconde partie avant la conclusion.

Mais c'est surtout au texte « *Nur wer die Sehnsucht*

kennt » (« Seul celui qui connaît la nostalgie ») que Schubert s'attellera à plusieurs reprises. La dernière version, la plus connue, clôt le cycle des quatre lieder *D. 877*. Il s'agit d'une mélodie plaintive, d'une simplicité poignante, d'un rythme calmement balancé, basculant en son centre en une séquence haletante et d'une harmonie très mobile. Schubert signe là un lied très subtilement agencé, entre nudité de la mélodie et « accidents » très expressifs de la partie de piano sur des mots chargés de sens (avec par exemple une dissonance sur « *Sehnsucht* »).

*Gesang der Geister über
den Wassern, D. 714*

De ce texte métaphysique de Goethe, Schubert tira cinq versions : une première pour voix solo (*D. 484*), puis trois versions chorales (*D. 538, 704 et 705*) qui le mèneront à la version définitive (*D. 714* de 1821). La profondeur tragique du texte de Goethe – cette méditation pleine de grandeur et de ferveur sur l'âme humaine – inspire à Schubert ce que l'on pourrait appeler, en paraphrasant Brahms, son *Schicksalslied* (*Chant du destin*) – c'est-à-dire une pièce chorale extrêmement grave et noble, véritable écho profane au monde religieux. De ce point de vue, la pièce sonne aussi de façon profondément beethovénienne, dans ses accents héroïques et son dramatisme.

Mais la sobriété relative de la formation instrumentale et vocale (quintette à cordes et huit voix : quatre ténors, quatre basses) nuance le caractère monumental du texte goethéen et permet à Schubert de dessiner des lignes sans lourdeur, de proposer des séquences clairement délimitées, d'énoncer en somme une rhétorique efficace, en écho aux images de Goethe. Cinq parties s'enchaînent, caractérisées par des motifs mélodiques et des types d'écriture assez contrastés. L'alternance entre l'homophonie et les passages fugués, entre les pupitres de ténors et ceux des basses, les harmonies venues du baroque allemand (Schütz...) et l'écho du monde du lied populaire allemand : tout cela dessine comme un panorama d'une tradition chorale à l'allemande.

*Psalm 92,
Lied für den Sabbath,
D. 953*

Le *Psaume 92* (dit aussi *Cantique pour le Sabbath*) a été composé en hébreu à l'intention du baryton et chef de chœur Salomon Sulzer. Ce musicien très réputé tout au long de sa vie (Liszt et Schumann, dit-on, l'admiraient beaucoup), officiant dans la principale synagogue de Vienne, avait entrepris de réformer le chant liturgique juif, d'une part en simplifiant les codes expressifs (ornements, en particulier), d'autre part en tentant de le rapprocher du goût musical de l'époque. C'est dans cet esprit qu'il commanda à un certain nombre de musiciens des pièces qu'il regroupa dans un recueil intitulé *Chants de Sion* qui comprenait des chœurs issus de la liturgie judaïque revus et simplifiés par lui, des compositions de sa propre plume, ainsi que des pièces originales d'autres compositeurs, telles que ce *Psaume 92* de Schubert.

Cette dernière a été écrite en juillet 1828 pour la liturgie dirigée par Sulzer et pour sa voix : il était en effet très réputé pour son beau timbre de baryton aigu. Le chœur composé par Schubert donne donc une partie importante au baryton solo, en compagnie d'un quatuor de voix solistes et d'un chœur mixte *a capella*. L'œuvre est généralement donnée en concert dans sa version allemande ; elle sera ici interprétée dans la version originale en hébreu.

Hélène Pierrakos

Brian Ferneyhough
The Doctrine of Similarity

The Doctrine of Similarity a été commandé par le Carnegie Hall de New York et se présente comme l'un des éléments devant, à terme, constituer la première partie de l'opéra *Shadowtime* – un opéra que Brian Ferneyhough a composé sur un livret de Charles Bernstein et dont la création aura lieu à l'occasion de la Biennale de Munich (Münchener Biennale) en avril 2004. *Shadowtime* est inspiré de la vie et de l'œuvre de Walter Benjamin (1892-1940) – l'un des philosophes et l'un des critiques d'art les plus marquants du xx^e siècle. Né à Berlin, Benjamin est mort sur la côte espagnole alors qu'il essayait d'échapper au sort qui

l'attendait en tant que juif d'Europe centrale. Le suicide de Benjamin plante le décor de la première section. Dans ses huit sections, *Shadowtime* explore plusieurs des thèmes majeurs de l'œuvre de Benjamin, notamment la nature du langage, les possibilités de changements des politiciens de gauche et le rôle de la matérialité dans l'art.

The Doctrine of Similarity est constitué de plusieurs mouvements compacts pour treize voix et six instruments (piano, percussion, violon et trois clarinettes, de la clarinette en *mi* bémol à la clarinette contrebasse). Faisant appel à une formation toujours différente, chaque mouvement reflète la nature de l'histoire, du temps, de la translation/transformation : toutes les préoccupations centrales de Benjamin. Le titre provient d'un essai de Benjamin dans lequel ce dernier considère les manières dont les sons physiques du langage se font l'écho ou imitent les structures primordiales du cosmos.

Dans *The Doctrine of Similarity*, diverses formules numériques créent des réverbérations au sein du texte et de la musique ainsi qu'entre eux. En termes de structure musicale, le thème de la temporalité est exploré par l'usage de formes canoniques tout au long de l'œuvre. Dans la section intitulée *Indissolubility* (*Indissolubilité*), la préoccupation temporelle s'incarne par le choix d'une parodie multiple – en forme de palimpseste – d'un motet de la fin du Moyen Âge provenant du codex de Montpellier. Le livret prolonge ces investigations par l'emploi de translations et de déplacements linguistiques. Si le texte peut se promener dans le temps, l'espace et le contenu, il revient sans cesse aux situations d'impasse qui se nouent en dernier recours dans la vie, où « parfois / on brûle un livre car / il fait froid / et il faut du feu / pour se réchauffer / et / parfois / on lit un / livre pour la même raison ».

Brian Ferneyhough

Arnold Schönberg

De profundis

(*Psaume 130*), op. 50 b

On sait les prises de position politiques que furent pour Schönberg, juif d'origine, sa conversion au protestantisme puis son retour à la foi hébraïque en 1933. Aussi, de l'utopique *Friede auf Erden* au tragique *Un survivant de Varsovie*, le musicien fut-il militant. Liés à la création de l'État d'Israël, les *Psaumes 50 a* et *b* (1949-50), à quatre et six voix, évoquent respectivement le retour vers la Terre promise et les supplications et espoirs des pécheurs. Un troisième psaume, pour récitant, chœur et orchestre, est resté inachevé ; il devait préluder à une série de *Psaumes, prières et autres conversations avec Dieu*, sur des textes de Schönberg.

Dodécaphonique, le *De Profundis* (chanté en hébreu) sollicite les voix de façon extrême, et les interprètes doivent sans cesse passer du chanté au parlé rythmique, de la retenue au cri, dans une polyphonie très contrastée d'où jaillissent parfois des voix solistes.

Agnès Charles

Friede auf Erden, op. 13

Lorsque l'on parcourt les écrits théoriques de Schönberg (*Traité d'harmonie, Fondements de la composition...*), l'on est frappé par l'importance que le compositeur accorde aux grands maîtres du contrepoint – Bach et Brahms en particulier. Il était donc naturel que la tradition chorale allemande trouvât en Schönberg un excellent héritier : sa contribution, dans ce domaine, est considérable et va du chœur *a capella* aux grandes œuvres avec orchestre – sans parler même de son opéra *Moïse et Aaron* qui fait la part belle à la composition chorale.

Friede auf Erden (*Paix sur la terre*) a été composé en 1907 sur un texte de Conrad Ferdinand Meyer, pour chœur mixte à huit voix *a capella*. Évoquant l'espoir chanté par les anges lors de la naissance du Christ, le texte pourrait se définir comme une méditation sur le caractère inéluctable de la violence et de la guerre, ce à quoi répond la nécessité de croire en la paix. Cette alternance proposée par le texte de l'évoca-

tion de la guerre et de la foi en la paix – chacune des quatre strophes se terminant par les mots « *Paix sur la terre* » – est fidèlement respectée par Schönberg. L'écriture harmonique est encore tonale, mais d'une complexité extrême (ambiguïté des accords, travail sur la dissonance, modulations savantes). Le ressort musical principal de cette pièce est le canon, un procédé contrapuntique qui intéressa toujours fortement Schönberg. L'œuvre ayant été jugée trop difficile d'exécution, Schönberg lui adjoignit, en 1911, un petit ensemble instrumental doublant les parties vocales, pour faciliter la justesse des voix ; et Webern révisa cette version instrumentée en 1928. Mais c'est bien la version *a capella* qui eut toujours la préférence de Schönberg.

H. P.

dimanche

7 avril - 16h30

salle des concerts

Robert Schumann

Quatre chants pour double chœur, op. 141 (trad. livret p. 3)

An die Sterne (Aux étoiles)

Ungewisses Licht (Lumière incertaine)

Zuversicht (Confiance)

Talismane (Talismans)

durée : 14 minutes

Luigi Nono

Ha venido, Canciones para Silvia (trad. livret p. 5)

durée : 6 minutes

Cori di Didone (trad. livret p. 6) *

durée : 12 minutes

entracte

Robert Schumann

Davidsbündlertänze (Les Danses des compagnons de David), op. 6

1. *Lebhaft (vif)*, 2. *Innig (intime)*, 3. *Mit Humor (avec humour)*, 4. *Ungeduldig (impatience)*, 5. *Einfach (simple)*, 6. *Sehr rasch (très rapide)*, 7. *Nicht schnell, mit äußerst starker Empfindung (pas vite, avec une expression extrêmement intense)*, 8. *Frisch (frais)*, 9. *Lebhaft (vif)*, 10. *Balladenmässig, sehr rasch (dans le caractère d'une ballade très rapide)*, 11. *Einfach (simple)*, 12. *Mit Humor (avec humour)*, 13. *Wild und lustig (sauvage et gai)*, 14. *Zart und singend (tendre et chantant)*, 15. *Frisch (frais)*, 16. *Mit gutem Humor (avec bonne humeur)*, 17. *Wie aus der Ferne (comme venant de loin)*, 18. *Nicht schnell (pas vite)*

durée : 38 minutes

Robert Schumann

Concert sans orchestre [Grande sonate], en fa mineur, op. 14

allegro brillante

quasi variazioni (andantino da Clara Wieck)

prestissimo possibile

durée : 23 minutes

Erwin Ortner, direction

Petra Hoffmann, soprano colorature

Maurizio Pollini, piano

Hervé Tovel, André Innocent Adsiba,

Jérôme Guicherd, Patrice Gauchon, Laurent

Fraïche, Hélène Colombotti, percussions

Arnold Schoenberg Chor

durée du concert (entracte compris) : 2 heures

* Nous remercions Michel Cerutti d'avoir réuni les instrumentistes qui assurent l'accompagnement de cette œuvre.

Robert Schumann

Quatre chants pour double chœur, op. 141

Installé à Dresde depuis 1844, Schumann succède en 1847 à Ferdinand Hiller à la tête d'un chœur d'hommes que celui-ci avait fondé dans la capitale saxonne. Lassé de la monotonie de cette formation, Schumann fonde en décembre de la même année le Verein für Chorgesang (Cercle de chant choral), grand chœur mixte pour lequel il composera plusieurs partitions, dont les *Quatre chants pour double chœur op. 141* (1849). Dans la première pièce, *An die Sterne* (*Aux étoiles*), Rückert s'adresse aux astres, symboles d'un monde meilleur où le poète espère trouver un jour le repos. C'est un chant méditatif qui use avec habileté de l'opposition des deux chœurs. Le traitement contrapuntique de cette pièce témoigne de l'influence de Bach, que Schumann étudiait alors avec ferveur. À l'inverse, la deuxième pièce, *Ungewisses Licht* (*Lumière incertaine*), propose un traitement essentiellement homophone. Le texte évoque une nuit de voyage en mer. Aux effets spatiaux du double chœur s'ajoute ici l'alternance de la masse chorale et de quatre voix solistes. *Zuversicht* (*Confiance*), la troisième pièce, développe un climat proche de celui de la première pièce. Pour la dernière pièce, *Talismane* (*Talismans*), Schumann a repris un poème de Goethe qu'il avait déjà mis en musique neuf ans plus tôt dans le cycle de lieder *Myrthen*. Sur cette glorification du Dieu universel, maître de l'Orient et de l'Occident, du Nord et du Sud, Schumann compose une éclatante pièce chorale d'une grande vitalité sonore. Recourant à un traitement figuratif du texte, la pièce est dominée par une importante section fuguée basée sur un motif chromatique symbolisant les errances de la créature. Ce traitement ramène à une écriture verticale lorsque la justice de Dieu vient dissiper les craintes de l'Homme. La pièce se conclut sur un long *Amen* qui renforce la résonance religieuse du recueil.

Alain Galliari

Luigi Nono*Ha venido,**Canciones para Silvia*

L'œuvre de Luigi Nono (1924-1990) se confronte pratiquement, dès le départ, à la voix et aux ensembles vocaux ; et si l'on excepte les grandes formations (solistes, chœur et orchestre) que l'on trouve notamment dans l'un de ses chefs-d'œuvre, *Il Canto Sospeso* (1955-56), le chœur apparaît régulièrement, *a cappella* ou avec de petits ensembles : chœur, harpe et percussions dans *Liebeslied* (1954) ; chœur et percussions dans les *Cori di Didone* (1958)... Nono a lui-même précisé, avec le recul des années, que son intérêt prononcé pour les chœurs avait correspondu à une période où il lisait beaucoup Pavese, Ungaretti et Machado. Le poète espagnol Antonio Machado (1875-1939) avait fasciné, dès 1948, Luigi Dallapiccola, maître spirituel de Nono, et il a retenu l'attention du compositeur vénitien dans deux de ses œuvres chorales les plus remarquables : *Ha venido* (1960) et *Canciones a Guiomar* (1962-63).

L'écriture vocale de *Ha venido* semble encore héritée d'*Il Canto Sospeso* : les lignes sont capricieuses, utilisant tous les registres en un temps parfois très bref. Mais l'auditeur bénéficie aussi de points d'appui nouveaux qui donnent une plus grande clarté (les voix chantent parfois toutes la même note au même moment) et évoquent une sorte de chant antiphonique entre la soliste et les six voix du chœur ; Nono se souvient de la tradition vénitienne des *cori spezzati* du XVI^e siècle... La polyphonie vocale demeure néanmoins très typique du Nono des années 1955-1960, faite de jeux d'échos, d'anticipations, d'amplifications et d'effets de *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbre). Les voix sont traitées selon diverses techniques (chant normal, chant bouche fermée ou bouche « à peine ouverte »), ces techniques étant parfois employées simultanément entre les voix, comme pour souligner le travail spécifique de Nono sur le texte poétique – puisqu'il superpose aussi parfois les mots. Cette musique procure une sensation générale très forte, humaine et poétique, à la mesure des propos du compositeur sur Machado : « ...C'est dans la chaleur de

la vie que l'on crée, loin de tout artifice, de vides techniques et d'exaltation maladroites et nébuleuses, mais dans la joie de la véritable beauté de la vie. Antonio Machado, homme et poète, nous met en garde en rappelant : "Ce n'est pas la logique qui chante dans la poésie, mais la vie. Même si ce n'est pas la vie qui donne forme à la poésie, mais la logique." » (Luigi Nono, *Écrits*, Christian Bourgois Éditeur, 1993)

Pierre Michel

Cori di Didone
Ha venido, Canciones
para Silvia

Les *Cori di Didone* sont dédiés à Wolfgang et à Hella Steinecke, en reconnaissance de tout ce qu'ils ont fait pour la musique dans l'Europe de l'Après-guerre ; il y a aussi une autre dédicace aux peintres et aux poètes qui se sont suicidés : Maiakovski, Essenine, Gorky, Pollock. Ungaretti : j'ai encore sa voix dans les oreilles ; il avait une façon particulière de prononcer les consonnes, il les tirait en longueur, alors qu'il glissait sur les voyelles. Cela avait pour conséquence une étrange exaspération des aspects phonétiques les moins caractéristiques de l'italien, et il en résultait comme une tragédie exaspérante que je retrouve dans sa poésie, dans le déchirement et dans la tragédie de *Didon*. *Ha venido, Canciones para Silvia* (sur un texte de Machado) est écrit pour le premier anniversaire de Silvia, ma première fille. Machado parle du printemps qui est enfin arrivé, de quelque chose de neuf et d'alléluatique, né parce qu'il était écrit qu'il devait naître, mais on ne sait ni comment, ni quand. [...] J'ai utilisé une technique non sérielle de choix continu et instinctif entre les différents intervalles. Je suivais tour à tour une des possibilités, en n'excluant pas les autres, mais en les entendant et en les dévoilant. Il se crée ainsi une ouverture de combinaisons variées, imprévues et surprenantes pour moi. Un continu se poursuivre, révéler en dévoilant. Dans les *Cori di Didone*, les vibrations des cymbales et celles des voix se confondent, surtout avec les vibrations des consonnes. La voix d'Ungaretti a été

pour moi une très grande leçon musicale. J'avais déjà été dans les studios électroniques – le studio de musique concrète de Schaeffer à Paris, celui de Stockhausen à Cologne, et naturellement celui de Milan –, mais je ne sentais pas encore l'urgence de ces moyens. Il me semble que les *Cori di Didone* pressentent déjà d'autres possibilités. Les oscillations des cymbales de hauteurs différentes agissent pratiquement comme des générateurs de fréquence, et les voix m'apparaissent parfois modulables comme des modulateurs en anneau, filtrées, additionnées, sous-traitées. [...] Le problème de la mobilité spatiale des voix est aussi présent dans les *Canciones para Silvia* : les sept sopranos se placent sur le podium loin l'une de l'autre de manière à ce que les sons se déplacent, se rappellent, se recomposent dans l'espace, comme s'ils provenaient de sources acoustiques, de haut-parleurs différents et éloignés l'un de l'autre.

Luigi Nono

(Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno, in Luigi Nono, *Écrits*, Christian Bourgois Éditeur, 1993 ; traduction de l'italien : Anne-Lise Quendolo et Laurent Feneyrou)

Cori di Didone

La signification historique toute particulière (la relation amoureuse entre homme et femme) que revêt le mythe (ou la vérité) de Didon, se trouve ici élargie aux relations humaines, sans pour autant dénuer ce mythe de son actualité tragique : la tension d'une vie, dont l'extrême intensité favorise la force créatrice et humaine pour exploser soudain en tragédie ou frôler l'explosion : suicide ou mort de la société (pour parler comme Camus) ?

Pour les chœurs, je me suis surtout inspiré de Maïakovski mais aussi de Toller, Arshile Gorky, Pavese et de Staël. Après *Il Canto sospeso* et *La Terra e la Compagna*, se développe ici ma technique relative à une nouvelle expressivité dans le chant, en constant rapport avec les deux forces qui constituent l'armature d'un texte : la phonétique et la sémantique. Les

Cori di Didone, commande de la ville de Darmstadt, furent créés en 1958, lors d'un concert de la Westdeutscher Rundfunk invitée aux Internationale Ferienkurse für neue Musik. Ils sont dédiés à Wolfgang et à Hella Steinecke.

Luigi Nono

(notice pour les *Konzerte mit Neuer Musik*, 1964, Bayerischer Rundfunk ; traduction de l'allemand : Anne-Sophie Doucet-Bon et Laurent Feneyrou)

Robert Schumann

Dauidsbündlertänze, op. 6

En 1834 à Leipzig, alors qu'il s'adonne déjà depuis plusieurs années à la critique musicale, Schumann fonde sa propre revue : la *Neue Zeitschrift für Musik* (*Nouvelle revue musicale*). Ses articles paraissent en général sous trois pseudonymes : Florestan, Eusébius et Maître Raro. Les deux premiers représentent les deux visages du compositeur, définis par lui comme « Florestan le fougueux, Eusébius le doux », Maître Raro étant quant à lui le masque de Friedrich Wieck, son maître en musique et futur beau-père – Schumann épousera sa fille Clara en 1840, après bien des conflits avec Friedrich. À ces trois personnages imaginaires s'ajoute bientôt toute une compagnie, bien réelle cette fois-ci, formée par les compositeurs contemporains (et amis de Schumann) ou les grands musiciens du passé qu'il admirait (Mendelssohn, le jeune Wagner ou encore Mozart, Beethoven, Schubert, etc.) : ces derniers sont qualifiés par Schumann de « Compagnons de David » (*Dauidsbündler*) et s'opposent aux Philistins (c'est-à-dire aux principaux défenseurs de la virtuosité ou de l'art considéré comme « décoratif » : Rossini, Meyerbeer, Czerny, Thalberg, etc.).

C'est dans cet esprit que naissent, en 1837, les *Danses des compagnons de David* : un cycle de dix-huit pièces pour piano nourries de contrastes et de visées expressives diverses, et qui semblent représenter, dans la série des recueils pianistiques de Schumann, l'œuvre la plus emblématique d'une double inspiration – mélancolique et tumultueuse – superbement incarnée par les per-

sonnages de Florestan et d'Eusébius. La référence à la danse y est omniprésente, en particulier dans les pièces faisant référence aux valse ou aux *Ländler* (ces danses allemandes populaires à trois temps) enrichies par la palette pianistique la plus savante. Le cycle se présente, un peu comme celui des *Préludes* de Chopin, à la manière d'un volume à multiples facettes, chacune recevant un éclairage spécifique – plus ou moins mélancolique, exalté, bondissant, pensif, rêveur, etc. L'ensemble peut finalement se lire comme une cosmogonie, une représentation entière du monde que se ferait le compositeur, dans toute sa fascinante complexité. On trouve ici la langue pianistique schumanienne la plus élaborée, mêlant avec subtilité la jubilation digitale et tout un système de contrechants inscrits dans le tissu même de la virtuosité, la mouvance fantasque des idées restant associée à une rhétorique quasi obsessionnelle. Il y a là comme un art du « conflit » porté à son sommet : entre emphase et humour, esprit d'enfance et méditation sérieuse, mélancolie abyssale et hauteur philosophique...

Concert sans orchestre
[Grande sonate], en fa
mineur, op. 14

Dénommée ainsi sous la pression de l'éditeur Haslinger qui la trouvait trop orchestrale, cette « sonate pour piano » de Schumann – beaucoup plus rarement donnée en concert et enregistrée que les deux autres – a été composée entre 1835 et 1836. D'abord consituée de cinq mouvements, elle a ensuite été révisée par le compositeur en 1853 qui modifia la place de son *scherzo* et supprima un mouvement. Comme souvent dans l'œuvre de Schumann, la pensée de Clara préside à la composition de cette œuvre qui cultive par exemple des références plus ou moins masquées au nom de sa bien-aimée. Pour le mouvement lent, c'est un thème de Clara qui donne lieu à une série de quatre variations. Ce thème de marche funèbre, Schumann le travaille de façon arithmétique, selon les conventions du genre de la variation (décomposition en doubles croches, en triolets, adjonction de contretemps, etc.). Mais il en fait aussi un univers

l'invention du sentiment

beaucoup plus dense, sur le plan harmonique, que le thème initialement composé par Clara, élargissant peu à peu son ambitus et proposant toute une dramaturgie tonale. Quant au premier mouvement, il semble constituer un sommet du mode *appassionato* prisé par Schumann : symphonisme généralisé, extrême virtuosité, caractère exalté des trajets mélodiques et vitalité sans faille. Le finale lui fait d'ailleurs écho : noté *prestissimo possibile* (c'est-à-dire « aussi vite que possible »), il s'apparente à un véritable déferlement digital et sentimental...

H. P.

mardi

16 avril - 20h

salle des concerts

Ludwig van Beethoven

Onze bagatelles, op. 119, pour piano

allegretto, andante con moto, à l'Allemande, andante cantabile, risoluto, andante, allegro ma non troppo, moderato cantabile, vivace moderato, allegramente, andante ma non troppo

durée : 10 minutes

Arnold Schönberg

Six petites pièces, op. 19, pour piano

Leicht zart, Langsam, Sehr langsam, Rasch aber leicht, Etwas rasch, Sehr langsam

durée : 5 minutes

Alban Berg

Quatre pièces, op. 5, pour clarinette et piano

Mässig, Sehr langsam, Sehr rasch, Langsam

durée : 8 minutes

Anton Webern

Six bagatelles, op. 9, pour quatuor à cordes

Mässig, Leicht bewegt, Ziemlich Fließend, Sehr langsam, Äussert langsam, Fließend

durée : 4 minutes

Cinq mouvements, op. 5, pour quatuor à cordes

Heftig bewegt (violemment animé), Sehr langsam (très lent), Sehr lebhaft (très vif), Sehr langsam (très lent), In zarter Bewegung (doucement animé)

durée : 11 minutes

György Kurtág

Hommage à Mihály András - Douze microludes, op. 13, pour quatuor à cordes

durée : 9 minutes

entracte

Frédéric Chopin

24 Préludes, op. 28

1. *agitato (ut majeur)*, 2. *lento (la mineur)*, 3. *vivace (sol majeur)*, 4. *largo (mi mineur)*, 5. *allegro molto (ré majeur)*, 6. *lento assai (si mineur)*, 7. *andantino (la majeur)*, 8. *molto agitato (fa dièse mineur)*, 9. *largo (mi majeur)*, 10. *allegro molto (ut dièse mineur)*, 11. *vivace (si majeur)*, 12. *presto (sol dièse mineur)*, 13. *lento (fa dièse majeur)*, 14. *allegro (mi bémol mineur)*, 15. *sostenuto (ré bémol majeur)*, 16. *presto con fuoco (si bémol mineur)*, 17. *allegretto (la bémol majeur)*, 18. *allegro molto (fa mineur)*, 19. *vivace (mi bémol majeur)*, 20. *largo (ut mineur)*, 21. *cantabile (si bémol majeur)*, 22. *molto agitato (sol mineur)*, 23. *moderato (fa majeur)*, 24. *allegro appassionato (ré mineur)*

durée : 38 minutes

Maurizio Pollini, piano

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain :

Alain Damiens, clarinette

Jeanne-Marie Conquer, Hae-Sun Kang, violons

Christophe Desjardins, alto

Jean-Guihen Queyras, violoncelle

durée du concert (entracte compris) : 1 heure 50

France Musiques, partenaire de l'Ensemble Intercontemporain, enregistre et diffuse ce concert.

introduction

Ce n'est sans doute pas avec Beethoven que naît la pièce de tout petit format, la miniature sonore, mais c'est avec lui qu'elle prend son essor, et qu'elle trouve sa poétique : exprimer, capter, saisir un instant. « Arrête-toi, instant, tu es si beau », dit Faust. Pièce, bagatelle, mouvement, prélude, moment musical, impromptu... : autant de mots pour désigner ce qui constitue un « re-travail » complet de l'écriture musicale, pour construire des architectures brèves, concentrées et expressives à la fois, sans être pour autant aphoristiques.

Ludwig van Beethoven
Onze bagatelles, op. 119

composition : 1820-1822 ; effectif : piano solo ; première édition complète : Londres, 1823.

À côté des œuvres monumentales, Beethoven a écrit vingt-quatre bagatelles – qualifiées par l'auteur de « *Kleinigkeiten* » (« petites choses ») – auxquelles il faut ajouter la célèbre *Pour Élise*. Certaines de ces œuvres étaient à l'origine destinées à former le noyau d'une sonate, et ont ensuite été réorientées vers la miniature. D'autres témoignent de la prédilection de Beethoven pour la forme improvisée et la variation. L'*Opus 119*, écrit à l'époque de la *Sonate pour piano n° 31* et de la *Missa Solemnis*, contient douze bagatelles, très différentes les unes des autres : à chaque fois, une idée, une mélodie, un élément technique (le trille...) ou une référence à un style (la danse, le récitatif) constituent la base d'un discours musical qui frappe par sa concision. On pourrait d'ailleurs considérer ces *Bagatelles* comme des « études », c'est-à-dire comme l'expérimentation d'une technique particulière. Mais il faut aussi les entendre comme la préfiguration d'un genre romantique : ce sont autant d'instantanés saisis dans leur densité et leur diversité. Les six premières forment une espèce de cycle, comme peut-être aussi – mais de façon moins nette – les cinq dernières. Il est intéressant de noter que les contemporains de Beethoven, habitués aux grandes fresques du maître, n'ont pas su apprécier à leur juste valeur ces œuvres, et les ont simplement comprises comme des « récréations ». Ils n'ont pas su y entendre leur

densité d'inspiration et d'écriture. Beethoven rompt ici, de manière très novatrice, avec l'idée de l'œuvre achevée, complète, composée, développée... pour faire de ses émotions, de sa fantaisie et de ses rêves le sujet même de l'art. Une conception que les Romantiques sauront reprendre et développer, mais que les contemporains sont rares à avoir entrevue.

Arnold Schönberg

Six petites pièces, op. 19

composition : entre février et juin 1911 ; création : le 4 février 1912 à Berlin, par Louis Closson (piano) ; effectif : piano solo ; éditeur : Universal Edition.

Écrites quasiment à la même époque que les *Trois petites pièces pour orchestre de chambre*, ces pièces pour piano relèvent de la même volonté : l'abandon déterminé des grandes formes post-romantiques par lesquelles Schönberg a commencé son itinéraire musical. Le compositeur a alors trente-sept ans, et publie son *Traité d'harmonie* qui a fait date dans l'histoire de la technique musicale. Dans ces œuvres, il montre qu'il a définitivement renoncé à l'idée d'une musique tonale. Schönberg y retrouve l'autre versant de l'inspiration romantique (le premier étant la grande forme), mais dans une orientation plus expressive. Il ne s'agit pas de noter des impressions ou des émotions éparses, mais bien davantage de dégarnir l'émotion de la rhétorique discursive qui pourrait l'enfermer et l'altérer, afin d'arriver, pour ainsi dire, à un « concentré pur », une émotion mise à nu. Rien sur la partition ne permet d'imaginer un « programme » : on est en deçà de toute idée narrative. Seules figurent les indications de mouvement. Pourtant, l'apparition d'une sorte de récitatif, dans la quatrième pièce, suggère des mots derrière la musique, comme un chant dont les paroles seraient perdues, inaudibles peut-être. Il s'agit en tout cas d'une voix humaine, réduite à l'état de trace. De plus, la dernière pièce, la plus lente, demande au pianiste d'imiter « un souffle », comme si la mort était au rendez-vous de tout le parcours. Cette référence donne une intensité supplémentaire, existentielle, à ces pièces dont la durée totale n'excède pas cinq minutes.

Alban Berg*Quatre pièces, op. 5*

composition : 1913 ; création : le 17 octobre 1919 à Vienne, dans le cadre des concerts de la Société d'exécution musicale privée ; effectif : clarinette et piano ; éditeur : Universal Edition.

Écrites à l'âge de vingt-huit ans et dédiées à Schönberg, « maître » du compositeur, ces pièces constituent une approche tout à fait particulière du genre de la miniature musicale : la petite forme sert ici le tragique. Elles forment un cycle, dans la mesure où des réminiscences surgissent d'une pièce à l'autre, vite engluées dans un discours musical raréfié voire inaudible. Le dialogue entre la clarinette et le piano est celui de la douleur, de la poursuite vaine ou encore de l'hallucination, lorsque les instruments deviennent comme interchangeable. La référence des deux instruments à la voix, constante mais toujours brisée, suggère un programme dramatique caché, de même que les brusques accès *forte* à l'intérieur d'un discours musical presque chuchoté (Berg indique même la nuance *pppp*) : tout cela forme comme une présence lyrique, sur un mode théâtral, à l'intérieur d'un discours intimiste. Il y a manifestement un « ailleurs » tragique de l'œuvre jamais explicité.

La petite forme n'implique pourtant pas l'absence de thème. Or les *Pièces op. 5*, qui ont la variation pour procédé majeur d'écriture, s'élaborent sans point de départ : il s'agit, en quelque sorte, de « variations sur du néant », car même une analyse précise échoue à trouver un véritable point de départ, ou du moins une origine aux variations. Ce qui explique l'impression d'engluement et de paralysie tragique, d'immobilité temporelle que créent petit à petit ces pièces majeures.

Violaine Anger

Anton Webern*Six bagatelles, op. 9*

composition : 1913 ; création : en 1924 à Donaueschingen par le Quatuor Amar ; éditeur : Universal Edition.

Dans sa dédicace de l'*Opus 9* à Berg, Webern écrit : « *Non multa sed multum* [peu en quantité mais beaucoup en qualité] : combien j'aimerais que cela puisse s'appliquer à ce que je t'offre ici. » Ainsi apparaît chez

lui, de manière explicite, ce souci de concentration maximale auquel il a été amené par le sentiment qu'une fois les douze sons énoncés, il n'était plus ni utile, ni même possible de recommencer. Les *Bagatelles* sont parmi les pièces les plus brèves de la musique occidentale et leur difficulté d'écoute en est rendue plus grande. L'œuvre est bâtie sur des motifs de deux ou trois notes, avec une prédilection pour la seconde mineure, et se maintient la plupart du temps dans une dynamique restreinte. Schönberg a écrit une préface très significative de l'idéalisme de l'École de Vienne : « Ces pièces ne seront comprises que par ceux qui croient qu'on ne peut exprimer avec des sons que ce qui peut être exprimé par des sons. »

Jean-Pierre Derrien

Anton Webern

Cinq mouvements, op. 5

composition : 1909 ; création : le 8 février 1910 à Vienne ; effectif : quatuor à cordes ; éditeur : Universal Edition.

C'est au printemps 1909 que Webern inscrit dans sa musique instrumentale, avec les *Cinq mouvements* pour quatuor à cordes, ce langage entièrement neuf qu'il a expérimenté, peu auparavant, dans les *Lieder op. 3* et *4*. La brièveté de ces cinq pièces, agencées selon un simple principe de contraste entre mouvements vifs et lents, n'est pas un parti pris de Webern, mais une conséquence logique, inéluctable, de sa nouvelle manière de concevoir l'agencement des sons. [...] Les *Cinq mouvements* manifestent l'apparition, dans le langage musical européen, d'une conception entièrement neuve de l'espace-temps, une conception dont on sait l'influence déterminante qu'elle aura sur les jeunes compositeurs de l'immédiat après-guerre.

Alain Surrans

György Kurtág

Hommage à Mihály András
Douze microludes, op. 13

composition : 1977-1978 ; création : le 21 avril 1978 à Witten
 par le Quatuor Eder ; l'œuvre est dédiée à la ville de Witten ;
 édition : Editio Musica Budapest.

L'Hommage à Mihály András participe d'une poétique de la petite forme, caractéristique de l'univers du compositeur hongrois György Kurtág. Les douze pièces brèves qui le composent, ordonnancées suivant les degrés successifs de l'échelle chromatique, disposent chacune leur matériau ou dévoilent leur principe dans un geste ramassé, tantôt minutieux, tantôt projeté avec énergie, toujours extrêmement intense.

Cette brièveté évoque – le terme *microlude* lui-même le suggère – l'esthétique fragmentaire du premier romantisme, habitée chez Kurtág par la « tragédie du dire » contemporain : donné dans l'éclair de sa nécessité organique, le fragment tente de saisir l'essence d'une chose dans une figuration inachevée, esquisse un devenir possible, mais reste rétif à toute forme de développement narratif. Seuls sont énoncés, comme offerts à notre écoute, un son ou un accord irisé de quelques touches colorées (II, VI, XI), un ostinato aus-sitôt anéanti (III, IX), un geste ciselé ou un processus tout juste ébauché (IV, VII, X).

Certains microludes semblent convoquer des lambeaux de mémoire, transfigurés par le souvenir : ici un mouvement cadentiel de choral étiré jusqu'à l'épuisement (I), là un mouvement de danse lancinant et bancal (IX), ici encore un accord parfait (VI), au centre enfin une plainte lointaine aux accents populaires à peine voilés (V). Cela moins pour évoquer de manière ironique ou nostalgique leur disparition que pour en tracer l'épure.

Recueillis au gré de voyages intérieurs – l'hommage se mêle ici à l'autobiographie –, les *Douze microludes* forment un cycle à la manière des collections du cabinet d'amateur dont les éléments suggèrent autant les mondes lointains de leurs origines que la quête éperdue du voyageur qui les a réunis.

Cyril Béros

Frédéric Chopin

24 Préludes, op. 28

composition : 1836-1839 ; effectif : piano solo ; première édition : Leipzig, 1839.

Commencé à Paris en 1838, ce cycle fut achevé au cours du célèbre séjour que Chopin effectua avec George Sand au cours de l'hiver suivant, à la Chartreuse de Valdemosa sur l'île de Majorque. Recouvrant toutes les tonalités en suivant le cercle des quintes, avec alternance du majeur et du relatif mineur, les *24 Préludes* sont évidemment un hommage explicite au *Clavier bien tempéré* de Bach bien que l'ordre des tonalités y soit différent, procédant par demi-tons.

Du prélude pré-classique, Chopin garde le principe de la pièce courte de forme libre, mais la particularité de ses *Préludes* est précisément l'ambiguïté linguistique qu'ils confèrent au terme. En effet, le propre des *Préludes* de Chopin – et qui le restera pour les préludes romantiques en général (Rachmaninov, Scriabine) – est... de ne préluder à rien ! À rien, sinon au prolongement que l'imagination de l'auditeur donnera éventuellement à ces pages dépourvues de tout programme littéraire, mais propres à suggérer des images, des situations, des visions. Dans ces microcosmes où se rejoignent les deux antithèses que sont l'ébauche et la finition, et que l'on met volontiers en regard avec le *Carnaval* de Schumann, les états d'âme les plus divers se succèdent, correspondant à toutes les facettes du tempérament de Chopin, souvent fiévreux, lugubres, tragiques, mais parfois aussi gracieux, enjoués, spirituels et animés d'une intense vitalité. D'un point de vue purement pianistique, la valeur didactique du cycle est inappréciable, qui dissémine à travers ses pages tous les niveaux de difficulté technique, du plus facile au plus périlleux, fournissant ainsi une alternative aux *Études*.

André Lischke

biographies

Maurizio Pollini

est né en 1942 et a étudié avec Carlo Lonati et Carlo Vidusso. Après avoir remporté, en 1960, le Premier prix du concours Chopin de Varsovie, il entame une carrière de renommée internationale, jouant dans les plus grandes salles du monde entier et travaillant avec les orchestres et les chefs les plus prestigieux tels que Böhm, Celibidache, Karajan, Abbado, Boulez, Chailly, Mehta, Sawallisch et Muti. Parmi les prix qui l'ont récompensé, citons : le Prix Ehrenring de l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1997 (après avoir joué les *Concertos* de Beethoven à New York), le Prix Ernst von Siemens à Munich en 1996, le Prix « A Life for Music - Artur Rubinstein » à Venise en 1999, et enfin le Prix Arturo Benedetti Michelangeli à Milan en 2000. Il conçoit lui-même les programmes des concerts qu'il donne au Festival de Salzbourg (1995-99) et à Carnegie Hall (1999-2000 et 2001-2002), programmes qui comprennent aussi bien de la musique de

chambre que des musiques avec orchestre, attestant ses goûts musicaux très divers (qui vont de Gesualdo à Monteverdi jusqu'aux auteurs contemporains). Le répertoire de Maurizio Pollini s'étend de Bach aux compositeurs actuels (avec notamment les créations des œuvres de Nono, Manzoni et Sciarrino) et comprend également l'intégralité des *Sonates* de Beethoven qu'il interprète à Berlin, Munich, Milan, New York, Londres, Vienne et Paris. Ses enregistrements des répertoires classique, romantique et contemporain ont été salués par la critique internationale. Les intégrales qu'il a gravées des œuvres pour piano de Schönberg, Berg, Webern, Nono, Manzoni, Boulez et Stockhausen témoignent de son intense passion pour la musique de son temps.

Angelika Kirchsclager

est née à Salzbourg où elle étudie tout d'abord le piano au Mozarteum, puis le chant au Collège de musique et enfin à l'Académie musicale de

L'invention du sentiment

Vienne (dans la classe de Walter Berry). Elle est rapidement devenue l'une des mezzo-sopranos les plus demandées actuellement. Elle partage ses activités entre la musique de chambre et l'opéra, et se produit aussi bien en Europe qu'en Amérique du Nord, ainsi qu'en Extrême-Orient et dans son pays natal. En tant que mélodiste, artiste lyrique et lauréate du Prix Echo 2000 Music Award, elle a assuré de prestigieux concerts en Europe et aux États-Unis : au Wigmore Hall de Londres, à Strasbourg et à la Salle Pleyel à Paris, à Rome, au Mozarteum de Salzbourg et à Lisbonne, accompagnée au piano par Jean-Yves Thibaudet, dans un programme Schubert, Mahler et Mozart. Sa longue collaboration avec le chef Gérard Schwarz l'a par ailleurs conduite à Seattle pour interpréter des *Symphonies* de Mahler. Sa tournée aux États-Unis s'achève avec quatre représentations de la *Messe en si* de Bach avec le Boston Symphony. Au cours de la

saison 2001-2002, elle chante à l'Opéra d'État de Vienne (*Le Chevalier à la rose*, *La Veuve joyeuse*, *Roméo et Juliette*, *Die Fledermaus*), au San Francisco Opera (*La Veuve joyeuse*), au Metropolitan de New York (*Les Noces de Figaro*), tout en donnant des concerts avec l'Orpheus Chamber Orchestra (programmes Wolf et Schubert) ou en récital (Barbican Centre de Londres et Carnegie Hall de New York). Elle se produira prochainement à la Scala de Milan, à Ravenne et à l'Opéra d'État de Vienne dans *Les Noces de Figaro* ; à l'Opéra d'État de Vienne dans *Così fan tutte* et *Don Giovanni* ; et dans plusieurs concerts (Théâtre des Champs-Élysées de Paris, Bologne, Vienne, festival de Salzbourg). En décembre 2002, elle chantera le rôle-titre du nouvel opéra *Sophie's Choice* du compositeur britannique Nicholas Maw (sur un livret inspiré de William Styron). Cet opéra, produit par Trevor Nunn au Royal Opera House, sera

dirigé par sir Simon Rattle. Angelica Kirchschlager enregistre en exclusivité pour Sony Classical (avec un nouvel album Bach prévu courant 2002).

Herbert Lippert

Né à Linz, il a commencé ses études musicales en tant que soliste dans le chœur de garçons de Vienne. Il étudie à la Hochschule für Musik de Vienne et devient, par la suite, membre de l'Opernstudio à l'Opéra de Vienne, avant d'obtenir son premier engagement en tant que ténor à Lübeck. Depuis ses débuts à l'Opéra de Vienne en mars 1990, dans le rôle de Tamino, Herbert Lippert est devenu l'un des ténors les plus sollicités au monde. Il a été invité par les plus grands opéras du monde, ainsi que par les plus prestigieux festivals internationaux. À Covent Garden (Royal Opera House), il a tenu les rôles de Tamino, Matteo et David, et à la Scala celui de Belmonte sous la direction de Wolfgang Sawallisch. Il s'est égale-

ment produit dans les festivals de Salzbourg, Aix-en-Provence et Schleswig-Holstein. Sa carrière a chaleureusement été encouragée par Wolfgang Sawallisch, Nikolaus Harnoncourt et Giuseppe Sinopoli. Il a aussi pu bénéficier d'une très fructueuse collaboration artistique avec Wolfgang Sawallisch lors de concerts aux États-Unis, au Japon et en Europe. Ce chanteur a travaillé avec de nombreux chefs dont Herbert Blomstedt, Ricardo Muti, Kurt Masur et Giuseppe Sinopoli. Sous la baguette de Nikolaus Harnoncourt, il a chanté avec le Concentus Musicus, les orchestres symphonique et philharmonique de Vienne, ainsi qu'avec le Chamber Orchestra of Europe. Au cours de ces dernières années, Herbert Lippert s'est de plus en plus consacré au répertoire du lied ; avec l'accompagnatrice Barbara Moser, on a pu l'entendre dans des récitals au Musikverein de Vienne, au Glocke à Brême et à la Philharmonie de Cologne.

En avril 2001, il a célébré ses débuts au festival de Pâques de Salzbourg avec Charles Spencer au piano ; en juin 2002, il chantera de nouveau en récital au Musikverein de Vienne. En janvier 2000, Herbert Lippert a chanté pour la première fois à Carnegie Hall avec le Philadelphia Symphony Orchestra sous la direction de Simon Rattle. C'est ainsi qu'il a été invité à chanter dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven et dans *Jenufa* de Janacek avec la Philharmonie de Berlin, tous les deux sous la direction de Simon Rattle.

Christian Gerhaher

est né à Straubing en 1969. Outre ses études de chant avec Paul Kuen et Raimund Grumbach, il étudie aussi la philosophie et la médecine à Munich et Rome (doctorat de médecine). Il est élève dans la classe d'opéra à la Hochschule für Musik de Munich où il a l'occasion de chanter, entre autres, le rôle de Papageno sous la direction de Sir Colin Davis. Avec son accompana-

teur Gerold Huber, il participe à la classe de chant de Helmut Deutsch, ainsi qu'aux master-classes de Dietrich Fisher-Dieskau, Elisabeth Schwartzkopf et Inge Borkh. En 1998, il remporte le Prix international Pro Musicis à Paris/NewYork. Il débute alors sur la scène de Carnegie Hall à New York et aux Schubertiades où il est désormais régulièrement invité. Peu de temps après, il chante pour la première fois au Wigmore Hall de Londres dans un récital avec la soprano Edith Mathis. Son concert à la Philharmonie de Cologne fut, selon la presse, chaleureusement apprécié. En 2000, il inaugure, avec Gerold Huber, la Schubertiade à Vilabertran (Espagne). Fin novembre 2000, il est généreusement applaudi sur la scène du Wigmore Hall et débute au Frankfurt's Alte Oper et au Concertgebouw d'Amsterdam. En mai 2001, il a donné son premier récital au festival de Schwetzingen et, en octobre 2001, à la célèbre Frick Collection de New York. Il conti-

nuera à se produire dans les Schubertiades à Schwarzenberg et au Wigmore Hall cette année. Il sera également en tournée avec la soprano Sibylla Rubens à Stuttgart, Dortmund, Zürich et au festival de musique du Rheingau. D'autres récitals le mèneront à Düsseldorf, Amsterdam, Wellington, Graz, Madrid et Londres. En avril 2001, il a interprété, pour la première fois avec le Los Angeles Philharmonia Orchestra, les airs de *La Passion selon saint Matthieu* de Bach. En novembre suivant, il a chanté un programme Haydn et Mozart avec la Wiener Hofmusikkappelle et Neville Mariner au Musikverein de Vienne. D'autres concerts le conduiront à Salzburg (Stiftung Mozarteum) pour interpréter les *Lieder eines fahrenden Gesellen* et les *Kindertotenlieder* (version musique de chambre) de Mahler avec l'ensemble Hyperion, ainsi qu'au Gewandhaus de Leipzig avec Herbert Blomstedt, au Beethovenfest à Bonn où

il se produira avec le WDR Symphony Orchestra. De 1998 à 2000, Christian Gerhaher était engagé au Théâtre de Würzburg. Au Festspielhaus de Baden-Baden, il a chanté Guglielmo dans le *Così fan Tutte* produit par Thomas Hengelbrock. Il a également chanté le rôle de Papageno dans la nouvelle production de *La Flûte enchantée* de Mozart au Gärtnerplatztheater de Munich. En juin 2001, il a chanté le *Freischütz* de Weber avec Capella Coloniensis (WDR) sous la direction de Bruno Weil, concert enregistré pour Harmonia Mundi. Toujours sous la baguette de Thomas Hengelbrock, il sera à nouveau Papageno au festival 2002 de Schwetzingen ainsi qu'à l'opéra de Strasbourg où Achim Freyer donnera sa nouvelle mise en scène de *La Flûte enchantée*. Il participera à la même production à l'automne 2003 à la Ruhr Triennale de Gérard Mortier sous la direction de Marc Minkowski.

Petra Hoffmann

a suivi une formation artistique à l'Académie de musique et d'arts appliqués de Francfort chez le professeur Elsa Cavelti. En plus des cours d'opéras et grâce à plusieurs bourses, elle complète sa formation par des cours particuliers de chant chez le professeur Charles Spencer ainsi que par des cours de perfectionnement chez Jessie Cash, Paul Esswood et sir John Eliot Gardiner. Au cours de sa jeune carrière, elle interprète notamment Blonde (*L'Enlèvement au Sérail*), Frasquita (*Carmen*), Lenio (*La Passion grecque*), Zerlina (*Don Giovanni*) et la Reine de la nuit (*La Flûte enchantée*) au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, à l'Opéra Royal de Madrid, au Théâtre Marstall de Bavière et à La Fenice de Venise. Elle est régulièrement invitée par les festivals internationaux tels que les Fêtes de Salzburg, la Biennale de Venise, les Fêtes de Schwetzingen, Settembre Musica, Steiricher Herbst, les Semaines musicales de Lucerne, Octobre en

Normandie, Vienne Moderne, le Festival international de musique contemporaine Akiyoshidai et Musica Viva à Munich. Son intense activité l'incite à entretenir une collaboration avec de nombreuses formations comme l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, l'Ensemble Modern ainsi que l'Ensemble Recherche sous la direction de Frieder Bernius, Péter Eötvös, Ingo Metzmacher, Antonio Pappano et Kwamé Ryan.

Erwin Ortner

est né et vit toujours à Vienne. Il a été membre du chœur Les petits chanteurs de Vienne (Wiener Sängerknaben) sous la direction de Ferdinand Grossmann. Plus tard, il a étudié à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne (pédagogie musicale, musique sacrée, direction d'orchestre, direction de chœur). Depuis 1980, il est professeur de direction de chœur dans cette université et enseigne aussi le chant choral. En

1996, il est nommé directeur de cette université. Il est le fondateur du Arnold Schoenberg Chor. En outre, de 1983 à 1995, il était directeur artistique du Chœur de la radio de Vienne (dissout en 1995). Il est également directeur artistique et chef de chœur dans de nombreuses master-classes internationales, telles que l'Internationale Chorakademie de Krems. En tant que directeur de chœur, ses activités le mènent tout au long de l'année aussi bien en Autriche que dans le monde entier.

Arnold Schoenberg Chor

Ce chœur a été créé en 1972 par Erwin Ortner, qui en est toujours le directeur artistique. Depuis sa fondation, le chœur a reçu les éloges de nombreux chefs d'orchestre et critiques d'Europe. Les principales raisons de son succès sont l'intensité et l'engagement présents dans chaque concert. Chaque membre de ce chœur a une expérience et une compétence de la musique vocale et étudie parallèlement à l'université

de Vienne (ou en est déjà diplômé). Le répertoire de ce chœur s'étend de la Renaissance à la musique contemporaine, depuis les œuvres *a capella* jusqu'aux pièces avec orchestres ainsi que les opéras ; ils ont travaillé avec les plus grands chefs d'orchestre, tels Claudio Abbado, Riccardo Muti et Lorin Maazel. En outre, le chœur a participé à des productions lyriques tels *Fierrabras* de Schubert à l'Opéra de Vienne, *Saint François d'Assise* de Messiaen au Festival de Salzbourg, ainsi qu'aux enregistrements vidéos des trois opéras de Mozart par Peter Sellars. Le Arnold Schoenberg Chor a entrepris une étroite collaboration avec Nikolaus Harnoncourt depuis plus de vingt ans. Durant cette période, ses membres ont chanté la *Messe en si* de Bach, les *Vêpres* de Monteverdi, *La Création* et *Les Saisons* de Haydn, et enfin la *Missa solemnis* et *Symphonie n° 9* de Beethoven ; citons aussi leur participation dans des opéras : *Didon et Enée* de Purcell, *Samson* de

L'invention du sentiment

Haendel, *Fidelio* de Beethoven, ainsi que dans les œuvres sacrées de Mozart et les *Messes* de Schubert. La vie du chœur est rythmée par de nombreuses tournées et les festivals de Salzbourg, Carinthian Summer, Styriate Graz, Wiener Festwochen et Wien Modern ont accueilli le chœur depuis plusieurs années. En 1994, le chœur a reçu le « Classical Music Award » en tant que meilleur chœur de l'année. En 1996, sous la direction d'Erwin Ortner, le chœur a enregistré l'œuvre chorale complète de Schubert chez Teldec en sept disques. Cet enregistrement a reçu le « Preis der deutschen Schallplattenkritik » en Allemagne, le Diapason d'or en France, le Prix Caecilia en Belgique et le « Grand Prize of the Academy Award » au Japon en 1997. En 2002, le Chœur vient de se voir décerner à Los Angeles le Grammy Award pour la « meilleure interprétation chorale » (pour son enregistrement de la *Passion selon saint Matthieu*, pla-

cée sous la direction de N. Harnoncourt).

sopranos

Diana Banciu
Elena Copons-Labarias
Eva Reicher-Kutrowatz
Lidia Peski
Satoko Yamamoto
Birgit Metzger
Susi Lebloch
Ester Font-Bardolet
Ulrike Haller
Brigitta Völkerer
Joanna Luto

altos

Daniela Sonntag
Molly Wurth
Elke Wörnole
Susanne Hell
Barbara Dorfmann
Monika Kampf
Andrea Frosch-Radivo
Tilla Hahn
Susanne Pusch
Zsuzsanna Szabo
Helga Racz

ténors

James Gregory
Roland Girardi
Alois Bauerstatter
Igor Tiouaev
Jordi Casals
Stefan Adamski
Alexander Mayr
Cometto Miguel
Ernst-Dieter Janotka

basses

Jörg Espenkott
Michal Kucharko
Akos Banlaky
Martin-Jacques Garand
Felix Mayer
Daniel Mestre
Erich Schneider
Sebastian Söder
Ricardo Luna
Johann Brandl
Stefan Funk
Peter Valentovic

Klangforum Wien

Fondé en 1985 par Beat Furrer, cet ensemble de musiciens solistes se consacre entièrement à la musique contemporaine. Il se présente comme un groupe « démocratique » avec un noyau principal de vingt-quatre membres où chacun a la possibilité de prendre part à toutes les discussions artistiques. Un des éléments fondamentaux de cet ensemble est l'égalité des droits entre interprètes, chefs et compositeurs. « *A working together* » qui remplace les structures hiérarchiques traditionnelles qui conditionnent habituellement les pratiques musicales. Les œuvres contemporaines aux facettes esthétiques très

diverses donnent lieu, après d'intenses confrontations, à des prestations de très haute qualité. Une grande diversité de styles est offerte sous diverses formes : une présentation de tous les aspects principaux de la musique des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles, depuis les « classiques modernes » (spécialement la Seconde École de Vienne) jusqu'aux œuvres des jeunes compositeurs de la nouvelle génération, incluant le jazz expérimental et la libre improvisation. C'est un véritable atelier permanent pour les compositeurs. Il faut ajouter à cela de nombreuses activités de représentation : plus de 80 concerts par an dans le monde entier dans les plus importantes salles d'Europe, des États-Unis et du Japon ; une série de concerts avec une programmation ambitieuse au Wiener Konzerthaus ; de nombreuses musiques pour le théâtre, le cinéma et la télévision ; et des enregistrements pour différents labels. Depuis 1997, Sylvain Cambreling est le chef invité du Klangforum Wien.

Le Klangforum Wien bénéficie du soutien du ministère autrichien des Affaires étrangères.

clarinettes

Donna Wagner Molinari
Bernhard Zachhuber
Reinhold Brunner

piano

Marino Formenti

percussions

Adam Weisman

violons

Annette Bik

Alain Damiens

Titulaire des premiers prix de clarinette et de musique de chambre du Conservatoire de Paris, Alain Damiens est successivement clarinettiste à l'ensemble Pupitre 14, clarinette solo de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg et professeur au Conservatoire national de région de Strasbourg jusqu'en 1975. En 1976, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Il a participé à la naissance de nombreuses œuvres contemporaines et a créé, en particulier, des

pièces de Philippe Fénélon, *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez (à Florence en 1985 pour les soixante ans de Luciano Berio) et, en janvier 1997, le *Concerto pour clarinette* d'Elliott Carter (commandé à l'occasion du ^{xx}^e anniversaire de l'Ensemble Intercontemporain). Parmi les classiques de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, il interprète des œuvres de Pierre Boulez, Franco Donatoni, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen. Il est régulièrement invité à donner des master-classes en France et à l'étranger (Centre Acanthes, Conservatoire de Lyon, Rencontres internationales de clarinette, Académie Bartók en Hongrie, Académie de Kusatsu au Japon, la Serena au Chili). En 1994, il est nommé professeur au Conservatoire de Paris. Alain Damiens joue sur des clarinettes Buffet Crampon, modèles Festival et RC Green Line.

Hae-Sun Kang

Soliste de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1994, premier violon solo de l'Orchestre de Paris (saison 1993), lauréate des concours internationaux Rodolfo-Lipizer (Italie), Munich, Montréal, Carl-Flesh (Londres) et Yehudi-Menuhin (Paris), Hae-Sun Kang est professeur au Conservatoire de Paris. Elle débute le violon en Corée à l'âge de trois ans et poursuit ses études en France au Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtient un Premier prix de violon et de musique de chambre puis effectue, au sein du même établissement, un troisième cycle de perfectionnement. Elle travaille par la suite à l'étranger aux côtés de maîtres prestigieux tels que Y. Neaman, F. Gulli, W. Schneiderhan, H. Krebbers, F. Galimir, J. Gingold et Y. Menuhin. En 1997, elle crée *Quad*, pour violon et ensemble, de Pascal Dusapin, ainsi que *Anthèmes II* de Pierre Boulez, pour violon seul

et dispositif électronique ; elle interprète cette œuvre au Festival de Donaueschingen, puis à l'Ircam à Paris, au Concertgebouw d'Amsterdam, à la cité de la musique à Paris et à Salzbourg, Helsinki et enfin au Carnegie Hall de New York. Elle crée également, en 1998, le *Concerto* de Michael Jarrell puis, en 1999, celui d'Ivan Fedele.

Jeanne-Marie Conquer

obtient, en 1980, un Premier prix de violon au Conservatoire de Paris. Après avoir suivi le cycle de perfectionnement de cet établissement, elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1985. Elle a fait également partie du Quatuor de l'Ensemble Intercontemporain.

Christophe Desjardins

Élève de Serge Collot et Jean Dupouy, au Conservatoire de Paris, et de Bruno Giuranna à la Hochschule der Künste de Berlin, lauréat du Concours international Maurice-Vieux, il entre, en 1986, dans l'Orchestre de

la Monnaie de Bruxelles au poste d'alto solo, avant de rejoindre, en 1990, l'Ensemble Intercontemporain. Dès lors, il consacre une large part de son activité à la diffusion du répertoire contemporain. Parmi les œuvres écrites à son intention : *Surfing* de Philippe Boesmans (1990), *L'horizon de Elettra* d'Ivan Fedele (1995), *Mémoire de vague* de Denis Cohen (1996), *Isthar* de Felix Ibarrondo (1998)... sans oublier *Alternatim* de Luciano Berio (pour alto, clarinette et orchestre) créé en 1997 au Concertgebouw d'Amsterdam (avant d'être repris au Festival de Salzbourg, à Carnegie Hall et à la cité de la musique). Plus récemment, Christophe Desjardins a créé, en 2000, *...more leaves...* de Michael Jarrell et *Lettres enlacées II* de Michaël Lévinas (commande des Rencontres internationales d'alto). Il a également donné, en première mondiale, dans le cadre de l'Académie d'alto du Festival d'Aix-en-Provence, la version pour sept altos de

Messagesquise de Pierre Boulez, *Portraits* de Pierre Strauch et *Paroles...* d'Ivan Fedele.

Parallèlement, il se produit en soliste avec les plus illustres phalanges internationales (Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, Orchestre national de Lyon...). Christophe Desjardins joue un alto de Capicchioni.

Jean-Guihen Queyras

Né à Montréal en 1967, Jean-Guihen Queyras a fait ses études musicales à Lyon, Fribourg (Allemagne) et New York. Il remporte le Prix du « meilleur jeune espoir » au Concours Rostropovitch et le Troisième prix au Concours de Munich. La Fondation de la Vocation, la Fondation Maurice-Ravel, la Fondation Parke-Davis en Allemagne et le Concours international d'Helsinki le récompensent également. Il a participé à de nombreux festivals en Europe et aux États-Unis, et s'est produit en soliste avec, notamment, l'Orchestre

de la radio de Munich, l'Orchestre de la radio de Bâle, l'Orchestre philharmonique de Radio France, la Philharmonie morave sous la direction de lord Yehudi Menuhin. Membre de l'Ensemble Intercontemporain de 1990 à 2001, il a non seulement participé à la création d'œuvres nouvelles mais a donné, en première mondiale, les concertos pour violoncelle et orchestre d'Ivan Fedele (avec l'Orchestre national de France) et de Gilbert Amy (avec le Tokyo Symphony Orchestra). Depuis octobre 2001, Jean-Guihen Queyras est professeur à la Musikhochschule de Trossingen.

technique

régie générale

Joël Simon

régie plateau

Jean-Marc Letang

régie lumières

Marc Gomez

régie son

Didier Panier