

Maurizio Pollini

mardi 25 juin 2002



notes de programme

cité de la musique

Jean-Philippe Billarant

président du conseil d'administration

Laurebt Bayle

directeur général

Après l'exposition *Figures de la passion* qui montrait comment les artistes français de l'époque classique (1620-1740) avaient mis en scène les différents affects humains (entre « ordre » et « désordre »...), la **cité de la musique** vous invite à une nouvelle exposition et à 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*, Maurizio Pollini, après trois concerts programmés en avril dernier, conclut aujourd'hui la programmation qu'il a élaborée pour la cité de la musique par un récital qui confronte les grandes figures romantiques (Beethoven, Brahms) à deux « classiques du xx^e siècle » : Anton Webern et Karlheinz Stockhausen.

mardi

25 juin - 20h

salle des concerts

Johannes Brahms

Fantaisies pour piano, op. 116

*capriccio (presto energico), intermezzo (andante),
capriccio (allegro passionato), intermezzo (adagio),
intermezzo (andante con grazia ed intimissimo senti-
mento), intermezzo (andantino teneramente), capriccio
(allegro agitato)*

durée : 25 minutes

Anton Webern

Variations pour piano, op. 27

Sehr mässig, Sehr schnell, Ruhig fließend

durée : 7 minutes

Karlheinz Stockhausen

Klavierstück V

Klavierstück IX

durée : 15 minutes

entracte

Ludwig van Beethoven

*Sonate pour piano n° 24, en fa dièse majeur,
op. 78, « À Thérèse »*

allegro ma non troppo, allegro vivace

durée : 8 minutes

*Sonate pour piano n° 23, en fa mineur, op. 57,
« Appassionata »*

allegro assai, andante con moto, allegro ma non troppo

durée : 25 minutes

Maurizio Pollini, piano

durée du concert (entracte compris) : 2 heures

concert enregistré par *Radio Classique*

Johannes Brahms

Fantaisies, op. 116

Brahms composa des pièces pour piano solo depuis sa prime jeunesse : on peut aisément les diviser en trois périodes correspondant à des « moments » bien précis dans sa vie. Ainsi, les derniers opus pour le piano – 116 à 119 – datent tous des années 1892 et 1893, donc à la fin de la vie de Brahms. L'*Opus 116*, qui comprend sept pièces regroupées en deux cahiers, a été composé pour l'essentiel en 1892, lors du séjour d'été de Brahms à Ischl, qui était en quelque sorte sa villégiature privilégiée – où, dans ces mêmes années, le jeune Mahler ira lui rendre visite. Les sept pièces groupées sous le titre de *Phantasien op. 116* (terme qu'il faut entendre dans son acception littéraire : celle d'une évocation fantastique) alternent deux types de sous-titre : *Capriccio* et *Intermezzo*. Ces deux termes ont un sens assez vague à l'époque – rien de commun par exemple entre le « *capriccio* » pour piano de Brahms et les *Caprices pour violon seul* de Paganini, si ce n'est peut-être la variété de ton. Ici, sont dénommées *capriccio* les pièces plus véhémentes, en général d'un *tempo* plus rapide, et *intermezzo*, les pièces les plus mélancoliques, ou du moins oniriques.

Mais l'ensemble du cycle *op. 116* (comme le seront aussi les *opus 117 à 119*) est un condensé de la pensée brahmsienne dans ce qu'elle a de plus intérieur, bien à l'écart de tout souci de virtuosité, même si ces pièces sont d'une exécution difficile et savante. On y perçoit une atmosphère tout à la fois intensément nostalgique et foncièrement ambiguë. Quels que soient le ton, l'affect mis en jeu, la langue musicale présente au long de ces sept pièces, des caractéristiques communes très intéressantes. Le passage du binaire au ternaire est ainsi traité dans tous ses visages possibles : simultanéité du binaire à la main droite et du ternaire à la main gauche, suscitant une constante instabilité rythmique (*Intermezzo n° 2*). Ou encore : ambivalence des temps forts et des temps faibles (un peu comme dans la musique de Chopin), qui, selon l'interprète et les choix qu'il effectue dans la lecture de la partition, favo-

rise telle ou telle option poétique, telle ou telle lecture de la division du temps (*Capriccio n° 1*)... Ou bien enfin : alternance bien tempérée de rythmes à deux et de rythmes à trois qui proposent à l'auditeur comme un art de la conversation (*Intermezzo n° 4*), mais aussi une insécurité profondément expressive.

Dans le même ordre d'idées, le cycle dans son entier est traversé par toutes sortes de modes antinomiques, dont l'association produit des alliages inventifs et pleins d'efficacité : le mode du choral est par exemple posé comme un pilier d'un archaïsme tout germanique (*Intermezzo n° 6*), pour laisser place soudain à une sorte de spirale poignante, toute en arpège, comme si la stabilité presque emphatique du choral ouvrait un espace d'autant plus grand à la mélancolie la plus abyssale.

Au long de ces sept pièces se fait jour (si l'on peut dire d'une musique aussi nocturne...) tout un art de la réminiscence : comment donner à entendre dans le déploiement d'un thème, ce qui vient d'un simple motif rythmique, d'un silence ? Comment trouver le lieu juste, l'arête étroite entre la liberté poétique d'une composition d'apparence improvisée et les cadres pourtant perceptibles d'une pensée bien charpentée ? C'est ce défi que l'interprète, après le compositeur lui-même, est amené à relever...

Hélène Pierrakos

Anton Webern

Variations pour piano, op. 27

Composés entre octobre 1935 et septembre 1937, les trois mouvements des *Variations op. 27* constituent l'unique œuvre pour piano seul de Webern. C'est donc dans sa maturité que ce pionnier de l'utilisation des timbres instrumentaux, à l'origine de la notion de « mélodie de timbres » (*Klangfarbenmelodie*) aborde le « blanc et noir » du clavier. Et c'est alors une véritable palette sonore aux multiples reflets qu'il lui confie, aussi riche, à sa manière, que celles qu'il a pu imaginer pour le quatuor à cordes ou pour les ensembles de différentes compositions, jouant des morpholo-

gies instrumentales hétérogènes par des alliages aux combinaisons infinies. Avec les *Variations pour piano*, tout un champ sonore se développe quasiment au-delà des limites de la notation musicale traditionnelle. La graphie de Webern a recours aux signes habituels : les liaisons, les indications d'attaque du son – le point du jeu piqué, le trait du jeu louré, le chevron du jeu marqué et leurs combinaisons –, les nuances du *pianissimo* au *molto fortissimo*, les indications agogiques en allemand au-delà de la notation rythmique elle-même, les silences – véritable expression en soi... Cependant, le pianiste Peter Stadlen, qui créa l'œuvre lors d'un concert du Verein für neue Musik, à Vienne, le 26 octobre 1937, a jugé nécessaire de faire paraître une édition proposant de nombreux ajouts notés en vert et en rouge au-dessus de la partition d'usage. À l'occasion de la création, il a lui-même beaucoup travaillé avec Webern qui, reconnaissant ses qualités, en atteste dans un courrier (« il a beaucoup de talent, je travaille déjà dur avec lui »). Peter Stadlen s'offre donc comme un témoin posthume précisant la pensée de l'auteur au niveau du jeu pianistique des nuances, du phrasé, des durées...

Au-delà de l'écriture sérielle, véritablement façonnée ici par la technique du miroir (*Spiegelbild*), les récurrences, le jeu des intervalles, l'écriture canonique, l'opposition ou la fusion entre le vertical et l'horizontal, la couleur instrumentale constitue donc un paramètre fondamental de la composition. Le pointillisme subtil de chacune des actions musicales nous fait prendre délicatement connaissance de la série dans le *Sehr mässig* (très modéré) initial, nous bouscule violemment dans l'extrême tension du *Sehr schnell* (très vite) pour nous laisser glisser dans le dépouillement du *Ruhig fließend* (tranquille et coulant) final.

Florence Badol-Bertrand

Karlheinz Stockhausen*Klavierstück n° V*

De même que Luciano Berio, son contemporain italien, Karlheinz Stockhausen présente depuis maintenant une cinquantaine d'années une succession d'œuvres qui apparaissent comme les étapes conscientes d'une pensée créatrice extrêmement dense. Comme si l'acte créateur et la distance nécessaire à sa théorisation étaient, chez ces deux compositeurs, absolument simultanés... Pour la plupart de ses œuvres essentielles, on possède ainsi des textes de Stockhausen qui éclairent sa démarche et peuvent guider l'écoute. Les quatorze *Klavierstücke* qu'il a composés pour le moment peuvent se subdiviser en trois périodes : les numéros I à IV (1951-1952) ont été créés par Marcelle Mercenier à Darmstadt. Les numéros V à X (1954-1955) l'ont été par Aloys Kontarsky à Cologne. Le numéro XI (1956), probablement le plus souvent joué, tient une place à part, du fait de l'importance primordiale donnée à l'élément aléatoire. Quant aux trois derniers (1978 à 1985), ils font partie du cycle lyrique *Licht*, vaste composition en sept « journées ».

« Une manière possible d'introduction à cette musique, écrit Stockhausen à propos des *Klavierstücke*, serait de prêter une attention particulière à la façon dont les silences sont composés et répartis dans le temps ; à la longueur et à la densité avec lesquelles on les ressent – selon que le silence est précédé ou suivi de sons forts ou doux, de groupes de sons plus ou moins fournis. Car jusqu'aujourd'hui, cela n'entraîne pas dans l'apprentissage de notre langage musical : se taire au bon moment, et vivre les silences – qu'ils soient soudains ou introduits graduellement, trouvés ou déchirants – aussi diversement que les sons. »

« Le deuxième groupe des *Klavierstücke*, écrit-il encore, fut composé après une période consacrée exclusivement à la composition de musique électronique. Il s'agissait d'utiliser le plus efficacement possible les exigences toutes particulières de l'instrument. La conception musicale, dans ce cas spécial, est si intimement liée au piano, que la réalisation qui s'en-

suit redéfini de fait l'instrument et l'écriture pianistique. (...) La "précision" est régie dans sa relativité par de nouveaux systèmes de notation. Les unités de mesures empiriques, par opposition aux unités de mesures rationnelles de la composition électronique, sont incorporées aux composantes sérielles. Les critères de hasard, en relation avec les signes notés, sont régis par différents signes choisis en vue des réactions psychiques de l'exécutant, et reçoivent un sens structurel qui participe à l'éclaircissement du contexte musical : des relations insécurisantes en guise de qualités formelles constitutives ! »

Klavierstück n° IX

Le début spectaculaire de ce *Klavierstück* a sans aucun doute contribué à son succès. Un accord de quatre sons, composé de deux quarts à un triton de distance, est frappé 142 fois à un tempo de croche égale à 160, en passant progressivement du *fortissimo* au quadruple *pianissimo*, « de façon absolument continue et sans se préoccuper des touches qui ne réagissent pas lorsque l'intensité est moindre » (Stockhausen). Dans le *Klavierstück IX* prédominent les domaines éclatés en notes isolées, séparés les uns des autres par des poses et des notes tenues ; on peut donc y reconnaître des segments évidents, constitués de matériaux clairement contrastés. Autrement dit, la bonne lisibilité de cette pièce permet aux auditeurs peu formés en la matière d'avoir une écoute globale sans effort particulier. L'accord répété (au début ou à la fin du morceau) et les figurations rapides dans les octaves supérieures sont perceptibles en tant qu'éléments formels à la première écoute : ils favorisent une pénétration dans la structure interne lors d'écoutes ultérieures, puisqu'il est possible, dès lors, de repérer que cette structure s'organise en fonction de ces extrêmes, comparables à deux pôles. Cette œuvre réunit « les formes de temporalité musicale axées sur la périodicité et sur toute une série de degrés d'apériodicité. Des événements rigides, monotones, se transforment en événements

flexibles, polytones ; ils se juxtaposent de façon brusque ou se mélangent selon des combinaisons toujours neuves » (Herbert Eimert).

Autant le début de l'œuvre est stable et continu dans l'insistance, autant la fin est vague et hors d'accès. La dernière mesure est comparable, non pas à un point qui terminerait la composition, mais aux points de suspension qui servent à conclure tout en sollicitant la continuation de la pensée.

Herbert Henck

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 24,
en fa dièse majeur, op. 78,
« À Thérèse »

Nouvelle sonate de type haydnien avec cet *opus 78* – une forme simple mais un matériau très riche, grâce aux ornements, aux effets de variations des motifs rythmiques, à l'humour subtil qui se dégage du premier mouvement. Précédé d'une brève introduction *adagio*, cet *allegro* apparaît presque comme un thème de *Lied*, sans prétention. Le second et dernier mouvement, *allegro vivace*, serait plutôt à mettre en relation avec le style des scherzos : esprit de divertissement, jeu sur l'alternance des modes majeur et mineur, pensée en éclats non reliés – tout un art de l'hétéroclite assumé dans son étrangeté et qui résume assez bien l'un des traits de la personnalité musicale de Beethoven, pour qui ne prime pas toujours le souci de l'unité.

Sonate n° 23
en fa mineur, op 57,
« *Appassionata* »

Le pianiste Michaël Levinas, grand interprète des Sonates de Beethoven, a dit de cette œuvre : « Elle semble résumer à elle toute seule l'impossibilité de faire entrer l'inquiétante mobilité musicale dans le cadre du formalisme musical. Comment accepter la symétrie modulante, la régularité des carrures, les reprises traditionnelles, la métrique du vénérable 2/4 et le redoutable « *ma non troppo* » de l'*allegro* final ? Les grondements et le halètement des doubles croches voudraient au contraire m'entraîner dans une chevauchée et une violence qui subjugueraient les règles de la bonne et correcte composition. »

Si cette Sonate est si célèbre et si universellement

considérée comme une œuvre de génie, c'est sans doute parce qu'elle propose à l'esprit la rhétorique la plus inéluctable, tout en l'entraînant dans des abîmes d'étrangeté, comme si le déferlement était posé en règle, et le libre désordre en ordre suprême – on pourrait bien sûr multiplier à l'envi ces antinomies. Tout commence dès l'incipit du premier mouvement, avec ce motif pointé, grandiose, son trajet deux fois inversé, l'attente, le ralenti, tout cela *pianissimo*, et la grande déferlante, *forte*, d'une réponse jetée comme un anathème. L'étrange intervient ici, dès la seconde apparition de ce thème, doté d'emblée d'une spirale d'échos, irisation à proprement parler de ce qui apparaissait comme un matériau solide à travers un système de diffraction et d'éclats.

De façon tout aussi étrange, cette musique on ne peut plus heurtée rayonne de plénitude, comme si Beethoven réussissait à épuiser quelque chose d'une énergie extraordinairement débridée. Par comparaison, Schubert, dans ses sonates les plus accomplies, ne proposera jamais ce ton-là, fait de déchirements, mais aussi de « réparations ». Ses propres déferlements ouvriront du vide et du manque – marque romantique, s'il en est, de son propre génie !

En prenant pour forme de son deuxième mouvement un thème et variations, Beethoven ouvre un nouveau champ, comme un hymne un rien hiératique, dont les piliers rythmiques seront peu à peu décomposés. Le final est enchaîné à ce mouvement lent, avec une introduction *fortissimo* en rythmes pointés extrêmement efficaces, mettant en valeur le nouveau flux et la force extraordinaire de cette séquence.

H. P.

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.

technique
régie générale
 Joël Simon
régie plateau
 Éric Briault
régie lumières
 Joël Boscher

MAURIZIO POLLINI

DE LA MUSIQUE
AVANT TOUTE CHOSE



SCHUMANN · POLLINI



Kreisleriana | Gesänge der Frühe | Allegro in B minor

Sortie le 9 avril

471 370-2

Egalement disponible



BRAGA
D'ORO

CHOC
N°1 sur 5

- CD 1 MOZART · BEETHOVEN
- CD 2 BEETHOVEN
- CD 3 SCHUMANN · BRAHMS
- CD 4 BEETHOVEN
- CD 5 BEETHOVEN
- CD 6 SCHUBERT
- CD 7 CHOPIN
- CD 8 SCHUMANN · LISZ
- CD 9 DEBUSSY · BOULEZ
- CD 10 BARTÓK · STRAVINSKY
- CD 11 SCHOENBERG · WEBERN
- CD 12 NONO · MANZONI

Coffret 12 CD + 1CD Bonus
471 350-2

www.deutschegrammophon.com
www.universalmusic.fr



cité de la musique

réservations

individuels et familles

concerts et spectacles
activités pédagogiques

01 44 84 44 84

www.cite-musique.fr/resa

groupes

concerts et spectacles

01 44 84 45 71

musée et activités pédagogiques

01 44 84 46 46

renseignements

www.cite-musique.fr

01 44 84 45 45

cité de la musique

221, avenue Jean-Jaurès

75019 Paris

Ⓜ porte de Pantin