

Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Dimanche 17 novembre 2013
Journée Alexandre Tharaud

Dans le cadre du ***Domaine privé Alexandre Tharaud*** du 13 au 22 novembre



Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : **www.citedelamusique.fr**

Journée Alexandre Tharaud | dimanche 17 novembre 2013

SOMMAIRE

Concert de 11h	p. 6
Concert de 15h	p. 14
Concert de 17h	p. 20
Biographie	p. 27

Domaine privé Alexandre Tharaud

DU MERCREDI 13 AU VENDREDI 22 NOVEMBRE



MERCREDI 13 NOVEMBRE, 20H SALLE PLEYEL

Johann Strauss II

Geschichten aus dem Wienerwald

Maurice Ravel

Concerto en sol

Béla Bartók

Concerto pour orchestre

Orchestre Philharmonique
du Luxembourg

Emmanuel Krivine, direction

Alexandre Tharaud, piano

VENDREDI 15 NOVEMBRE, 20H

Scarlatti Flamenco

Musiques de **Domenico Scarlatti** et
chants traditionnels andalous

Alexandre Tharaud, piano

Alberto Garcia, chant, guitare

Dan Felice, lumières

SAMEDI 16 NOVEMBRE, 11H CLASSIC LAB

Mille façons de jouer le piano

Avec les Élèves du Conservatoire de
Paris, Lucie Kayas et Benoît Faucher

SAMEDI 16 NOVEMBRE, 20H

Outre-Mémoire

Musique de **Thierry Pécou**

Installation vidéo *Tu me copieras* de

Jean-François Boclé*

Frédéric Vaysse-Knitter, piano
Ensemble Variances

DIMANCHE 17 NOVEMBRE

Alexandre Tharaud, piano

11H RÉCITAL 1

François Couperin

La Logivière

Les Calotines

Les Rozeaux

Les Baricades Mistérieuses

Le Carillon de Cithère

Le Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins

Johann Sebastian Bach

Sicilienne (extrait du *Concerto BWV 596*)

Concerto BWV 974

Jean-Philippe Rameau

Suite en la

15H RÉCITAL 2

Franz Schubert

Six Moments musicaux

Frédéric Chopin

Fantaisie-impromptu op. 66

Nocturne op. posth.

Fantaisie op. 49

Trois Valses

17H RÉCITAL 3

Maurice Ravel

Miroirs

Erik Satie

Avant-dernières Pensées

Gnossiennes n°s 1, 3 et 4

Maurice Ravel

Le Tombeau de Couperin

MARDI 19 NOVEMBRE, 20H

Johann Sebastian Bach

Concerto pour piano n° 5

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 4

Witold Lutosławski

Musique funèbre

Ludwig van Beethoven

Concerto pour piano n° 3

Münchener Kammerorchester

Alexander Liebreich, direction

Alexandre Tharaud, piano

JEUDI 21 NOVEMBRE, 20H PROJECTION

Alexandre Tharaud, le temps dérobé

Film de Raphaëlle Aellig Régnier

Projection suivie d'une rencontre avec

Alexandre Tharaud et Raphaëlle Aellig

Régnier animée par Bertrand Boissard

VENDREDI 22 NOVEMBRE, 20H

La nuit, tous les chats sont gris

Alexandre Tharaud, piano

Baptiste Trotignon, piano jazz

Frédéric Vaysse-Knitter, Emmanuel

Strosser, Racha Arodaky, piano

François Salque, violoncelle

François Lasserre, guitare

Raphaël Chassin, batterie

Juliette, Bénabar, Alain Chamfort,

Albin de la Simone, Dominique A,

Pierre Lapointe, chant

Jean Delescluse, ténor

Et invités surprises

* du 15 au 22 novembre dans la Rue musicale

Cité Musiques La Cité de la musique vous consacre un Domaine privé, au même titre cette saison qu'Étienne Daho et Henri Dutilleux. Que vous inspire un tel compagnonnage ?

Alexandre Tharaud J'apprécie Étienne Daho. Ses débuts correspondent à mon adolescence, j'ai acheté ses premiers disques. J'aime énormément la musique de Dutilleux, de même que l'homme et son parcours. Leur liberté me rapproche peut-être d'eux. Ce sont des électrons libres, des artistes qui ont construit leur chemin de musiciens souvent à contre-courant, qui n'ont pas subi les modes et ne se sont pas laissés aller à se rapprocher de telle ou telle tendance.

Comment avez-vous conçu votre programmation ?

J'ai proposé comme thème ma discographie car, contrairement à la majorité des pianistes, je me suis construit par mes disques. Ils ont tissé un lien avec le public qui a toujours été plus fort jusqu'à aujourd'hui et qui m'a donné la force de jouer en récital, ce que je faisais très peu au début de ma carrière, car j'étais terrifié, tétanisé quand je rentrais sur scène. Je connais toujours la peur, mais elle est désormais très positive.

Pour *Outre-mémoire*, que vous avez créé, vous cédez la place à un autre pianiste.

J'utilise également cette carte blanche pour transmettre le flambeau à d'autres musiciens. Ainsi pour *Outre-mémoire*, ce projet entre le compositeur Thierry Pécou et le plasticien Jean-François Boclé qui aborde la question de l'esclavage et de la traite négrière à travers un dialogue entre installations scéniques et musique. Cette œuvre magistrale sera jouée par un pianiste que j'admire beaucoup, Frédéric Vaysse-Knitter, accompagné de l'Ensemble Variances.

Vous donnerez trois récitals en une journée. Cela représente-t-il un défi ?

Monter sur scène pour un concert d'une heure est en soi un défi. Quand on interprète un concerto de Bach, qui ne dure que douze minutes, il faut tout donner et on se prépare la journée entière. Lors d'une série de trois récitals, on se doit de maîtriser les choses et de s'économiser. Je jouerai aussi en une seule soirée un concerto de Bach et un autre de Beethoven.

Parlez-nous du film qui vous est consacré et qui sera projeté à cette occasion.

Un jour, la réalisatrice Raphaëlle Aellig-Régner est venue me voir en me demandant si elle pouvait faire un film sur moi. Cela m'a étonné. Elle voulait aborder tout ce qui se passe dans les coulisses et en dehors des concerts. Je l'ai prévenue du caractère totalement inintéressant de ma vie par rapport à celles des personnes qu'elle avait déjà filmées, mais elle ne semblait pas aussi sûre de cela que moi. Elle m'a suivi alors pendant deux ans, de Kuala Lumpur à Montréal, en passant par la Suisse. Le résultat est beau, car il raconte quelque chose de moi qui m'échappe – que je ne veux pas voir ou qui ne m'intéresse pas – et aussi des aspects que le public ignore de la vie d'un pianiste, une vie souvent assez dure, stricte.

Votre Domaine privé s'achève lors d'une soirée peu ordinaire.

Je voulais une nuit folle et le concert commencera à 20h pour durer au bas mot cinq heures. Il s'agira d'une soirée bien préparée mais qui se déroulera de manière assez improvisée avec des musiciens classiques, des acteurs, des chanteurs, des invités de dernière minute. Il faut qu'il y ait de l'urgence et je crois qu'on va bien s'amuser.

D'où vous vient ce besoin d'être entouré d'artistes de disciplines différentes ?

Encore dans le ventre de ma mère, qui pratiquait la danse et la chorégraphie, j'étais déjà sur les planches. Ensuite, j'ai fait de la figuration, de la danse, je chantais dans des théâtres du nord de la France, dans lesquels mon père faisait des mises en scène d'opéras-comiques. Maintenant, à dose homéopathique mais régulièrement, j'ai besoin de m'imprégner de l'univers d'artistes qui viennent parfois d'un autre monde que le mien, comme Bartabas ou Michaël Haneke. Quand on collabore avec des créateurs qui ont un autre mode d'expression que le vôtre, on joue mieux après, c'est une belle leçon.

Votre carrière a connu une progression assez lente, avant d'exploser en 2001 à la sortie du disque Rameau. Est-ce une chance selon vous ?

Je bénis cette période difficile, entre le Conservatoire et l'enregistrement Rameau. Je donnais très peu de concerts et mes disques ne rencontraient pas d'écho. Mais heureusement que je suis passé par là. C'est une époque où j'ai pu travailler mon répertoire et penser à ce qu'allait être ma vie de musicien, à ma relation au piano. Contrairement à des artistes de mon âge ou aux jeunes d'aujourd'hui qui, pour certains, ont dès 18 ans une maison de disques, un grand agent et n'ont pas le temps de réfléchir. Cela m'a amené à avoir beaucoup de recul après ce succès surprenant et ne pas écouter les mille et un conseils qu'on me donnait. Cela m'a permis ce parcours peut-être atypique mais cohérent avec ce que je suis...

Propos recueillis par Bertrand Boissard

DIMANCHE 17 NOVEMBRE - 11H

Salle des concerts

François Couperin

La Logivière

Les Calotines

Les Rozeaux

Les Baricades Mistérieuses

Le Carillon de Cithère

Le Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins

Johann Sebastian Bach

Sicilienne (extrait du *Concerto BWV 596* d'après Vivaldi)

Concerto en ré mineur BWV 974

Jean-Philippe Rameau

Suite en la

Alexandre Tharaud, piano

Fin du concert vers 12h20.

Wanda Landowska écrivait dans son ouvrage de 1909, *Musique ancienne*, que la musique est « *un art moderne par excellence* ». La claveciniste utilisa cette expression pour mieux critiquer le positivisme ambiant de nombreux mélomanes qu'elle côtoyait alors. Ceux-ci résumaient l'histoire de la musique à un processus orienté, la musique faisant « *de jour en jour des sauts miraculeux vers le progrès* ». Enregistrer l'intégralité des *Variations Goldberg* en 1933 allait relever de sa part de la gageure, d'autant que les pionniers de la redécouverte des musiques anciennes, depuis les concerts historiques de François-Joseph Fétis jusqu'à ceux de Louis Diémer sur un clavecin d'époque dans le cadre de l'Exposition universelle de 1889, n'étaient encore qu'affaire de spécialistes dont les goûts étaient ciblés.

Partant de là, s'il existe indéniablement une « renaissance » de la musique ancienne au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle dont Nikolaus Harnoncourt a pu se faire l'un des principaux acteurs, n'est-elle pas néanmoins inscrite dans un héritage ? Au cœur de ces soubresauts historiographiques, comment alors estimer la redécouverte des répertoires de clavecin avant et après Gustav Leonhardt ? Le clavecin Pleyel de Wanda Landowska n'a rien de comparable dans sa sonorité à un clavecin joué aujourd'hui. Entre la publication d'anthologies à la fin du XIX^e siècle (*Les Clavecinistes français* ou encore *Les Vieux Maîtres*) et la fondation en France autour du comte de Courville de la Société de Musique Ancienne en 1926, devenue Société de Musique d'Autrefois, n'y a-t-il pas eu à la fois continuité et évolution ? Entre les remarques de Debussy à l'égard de Couperin ou de Rameau et les partitions de Thomas Adès, compositeur britannique fasciné par Couperin, le parcours est grand mais surtout divers. De ce point de vue, les enregistrements de Couperin, Rameau et Scarlatti par la pianiste Marcelle Meyer, proche de Francis Poulenc, s'avèrent, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, de précieux documents pour un mélomane d'aujourd'hui qui estime venu le temps de la synthèse entre fidélité et réappropriation. Par ailleurs, il est assez révélateur que le compositeur et pianiste Thomas Adès ait fait figurer Couperin aux côtés de Prokofiev, Janáček, Stravinski et de ses propres compositions dans un récital de 2012. Ses pièces pour piano, en particulier ses *Mazurkas*, semblaient nous donner la clé d'une forme de modernité de l'art de Couperin. En effet, elles doivent, paradoxalement, davantage à Couperin qu'à Chopin, et redécouvrent au XXI^e siècle, par le prisme d'une écriture pianistique renouvelée, l'ornementation idiomatique du clavecin, issue des pages caractéristiques de l'auteur des *Calotines*.

François Couperin (1668-1733)

Pièces de clavecin

La Logivière (Premier Livre, Cinquième Ordre, 1713)

Les Calotines (Troisième Livre, Dix-Neuvième Ordre, 1722)

Les Rozeaux (Troisième Livre, Treizième Ordre, 1722)

Les Baricades Mistérieuses (Second Livre, Sixième Ordre, 1716-1717)

Le Carillon de Cithère (Troisième Livre, Quatorzième Ordre, 1722)

Le Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins (Troisième Livre, Dix-Huitième Ordre, 1722)

Durée : environ 20 minutes.

Groupés en vingt-sept ordres, les quatre livres de pièces de clavecin de François Couperin furent publiés de 1713 à 1730. Si c'est seulement en 1713 que Couperin, alors âgé de quarante-cinq ans, fait paraître son *Premier Livre de pièces de clavecin*, il s'en explique dans sa préface (l'orthographe en est modernisée) : « *il m'a été impossible de satisfaire plus tôt les désirs du public en lui donnant mes pièces gravées : j'espère qu'il ne me soupçonnera pas d'avoir affecté ce retardement pour piquer davantage sa curiosité, et qu'il me pardonnera la lenteur du travail en faveur de l'exactitude. On sait assez qu'un auteur n'a que trop d'intérêt de donner une édition correcte de ses ouvrages, lorsqu'ils ont eu le bonheur de plaire ; s'il est flatté par les applaudissements des connaisseurs, il est mortifié par l'ignorance et les fautes des copistes : c'est le sort des manuscrits recherchés* ». Ce *Premier Livre* impose un style personnel à une époque où Marchand (1702-1703), Clérambault (1704), Dandrieu (1720), ou Rameau dans le cadre de son *Premier Livre de Pièces de clavecin* de 1706 (une *Suite en la* introduite par un prélude non mesuré), sans omettre Gaspard Le Roux (1705) ou Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1707), avaient publié des recueils caractéristiques.

Choisie dans le *Premier Livre*, *La Logivière* ouvre le Cinquième Ordre. Il est alors assez rare, remarque Philippe Beaussant, d'écrire une Allemande en style luthé. Cette pièce, indiquée « Majestueusement, sans lenteur », avec ses cascades de retards dans ses premières mesures, est choisie ici pour servir de portique à la sélection des cinq pièces du récital. Sa forme binaire, en *la* majeur, privilégie davantage, au début de la deuxième partie reprise, les longues notes pédales sur lesquelles de douces oscillations d'intervalles brisés renouvelleront la texture du jeu de la main droite.

Choisies dans le *Troisième Livre* publié en 1722 dont les *Concerts Royaux* formaient le supplément, les quatre pièces sont chacune d'une sève caractéristique : « *J'espère [indique Couperin dans sa préface] que les amateurs de mes ouvrages s'apercevront dans ce Troisième Livre que je redouble d'ardeur pour continuer à leur plaire ; et j'ose me flatter qu'il leur plaira, au moins, autant que les deux volumes qui l'ont précédé* ».

Les Calotines, deuxième pièce du Dix-Neuvième Ordre, se présente à la manière des paires de danses, de formes binaires à reprises, avec retour de la première partie, conférant à l'ensemble une organisation ternaire générale. La partie liminaire en *ré* majeur, contraste avec la seconde partie dans le ton homonyme et ses ponctuations de sauts d'octaves à la main droite, auxquelles

s'enchaîne une séquence reprise, temporairement en *fa* majeur. Cette pièce, portant la mention « très Légèrement », doit se jouer dans l'enchaînement de la pièce précédente intitulée *Les Calotins et Les Calotines ou la Pièce* [sic] à *tretous*, en style de rondeau indiqué « Gayement ». Selon Philippe Beaussant, « *l'histoire nous apprend, à propos des Calotins, que quelques jeunes officiers de la Garde et quelques courtisans fondèrent en 1702 une institution burlesque, dont le but essentiel était de protester plaisamment contre l'atmosphère pesante et morose qui commençait à régner à Versailles. [...] Cette Société se dénommait «le Régiment de la Calotte». [...] Une calottine était un pamphlet rédigé par les calottins.*

Les Rozeaux [sic] figurent en deuxième position dans le Treizième Ordre, réputé par ailleurs pour son extraordinaire cycle de variations, dénommé *Les Folies françoises* [sic] ou *Les Dominos*. Composée en style de rondeau, « Tendrement, Sans lenteur », cette page en *si* mineur dans une souple métrique à 6/8, constituée d'un « Rondeau » (refrain) et de deux couplets contrastants, contient nombre d'ornements expressifs qui donnent une particulière aura aux subtils phrasés faits d'élans et de désinences sur une ligne de doubles de la main gauche, autant de mouvements ondulants stylisés des roseaux.

Les Baricades Mistérieuses [sic] doivent leur réputation à ce fameux style « luthé » ou « brisé » porté ici, selon Olivier Baumont, « à son plus haut point poétique ». Cette écriture stylisant une polyphonie filigranée confère à cette cinquième pièce du Sixième Ordre, l'une des plus connues de Couperin, une fascinante temporalité, où le déploiement des « arpègements » brisés préfigure la continuité processuelle des formes musicales en « continuum », chères à maints compositeurs de la modernité. Par-delà les apparents contrastes harmoniques impliqués par l'organisation en rondeau, ces « Baricades » [sic] captent le « mystère » de la résonance et du « toucher » de l'instrument, en écho aux pages théoriques et pratiques de *L'Art de toucher le Clavecin*, paru parallèlement en 1716, et révisé en 1717.

Le Carillon de Cithère [sic] renvoie à l'île mythique peinte par Watteau et évoquée par Debussy dans *L'Isle joyeuse*. Dans *L'Embarquement pour Cythère* (1951) de Poulenc, le style galant du XVIII^e siècle est devenu valse musette pour deux pianos, modelé bien moins sur Couperin et Watteau, selon Hervé Lacombe, que sur la vie des guinguettes. Avant-dernière pièce du Quatorzième Ordre, le *Carillon de Cithère* [sic], de forme binaire, joue des lignes parallèles de sixtes ou de tierces entre les deux mains afin de mieux faire naître des effets acoustiques d'un carillon irréel, fantasmé. Effets de résonances qui habitent par ailleurs la célèbre page du *Tic-Toc-Choc*, pièce « croisée ». Dans sa préface, Couperin précise ce qu'il entend par « pièces croisées » : « *On trouvera dans ce Troisième Livre des pièces que je nomme Pièces croisées. On se souviendra que dans le Second [...] il y en a une de cette espèce, qui a pour titre Les Bagatelles. C'est précisément ce que j'appelle Pièce croisée, ainsi celles qui porteront ce même titre devront être jouées sur deux claviers, dont l'un soit repoussé, ou retiré. Ceux qui n'auront qu'un clavecin à un clavier, ou une épinette, joueront le dessus comme il est marqué, et la basse une octave plus bas ; et lorsque la basse ne pourra être portée plus bas, il faudra porter le dessus une octave plus haut* ». Cette pièce en *fa* majeur en rondeau, à trois couplets, par son écriture en intervalles brisés et arpègements nombreux évoque les martèlements des maillotins.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sicilienne (extraite du *Concerto pour orgue BWV 596*, d'après l'op. 3 n° 11 d'Antonio Vivaldi publié à Amsterdam en 1711 par Estienne Roger).

Composition : Période de Weimar (1708-1717), sans doute lors du séjour du prince Johann Ernst de Saxe-Weimar dans sa ville natale (1713-1714). Attribué longtemps à Wilhelm Friedemann Bach.

Version pour piano d'après la source pour orgue.

Durée : environ 5 minutes.

Concerto pour clavecin en ré mineur BWV 974 (d'après un concerto pour hautbois d'Alessandro Marcello).

Allegro

Adagio

Presto

Composition : Période de Weimar (1708-1717), peut-être également lors du séjour du prince Johann Ernst de Saxe-Weimar dans sa ville natale (1713-1714), mais hypothèse discutable puisque l'édition du concerto de Marcello semble dater des années 1716-1718. Copié par Johann Ernst Bach, 1739.

Durée : environ 15 minutes.

Johann Sebastian Bach écrit vingt-et-une transcriptions pour clavier solo lors de son séjour à Weimar entre 1708 et 1717 : seize pour le clavecin (BWV 972-987), cinq pour l'orgue. Dix provenaient d'œuvres concertantes de Vivaldi (ou attribuées à lui), cinq du prince Johann-Ernst de Saxe-Weimar, deux des frères Marcello (Alessandro et Benedetto), une s'inspirait de Telemann, une serait tirée de Torelli, et deux sont des transcriptions d'auteurs non identifiés à ce jour, les BWV 983 et 986. Le prince de Saxe-Weimar fit un séjour d'un an dans sa ville natale, de juin 1713 à juin 1714. C'est probablement durant cette période que Bach composa ses transcriptions.

Le *Concerto pour orgue BWV 596* est une transcription dont l'histoire est assez rocambolesque. Alberto Basso, spécialiste de Johann Sebastian Bach, précise que la source nous est parvenue grâce à un manuscrit autographe possédé par Wilhelm Friedemann Bach. Celui-ci « *avait écrit sur la première page de l'autographe paternel l'annotation suivante : «di W.F. Bach... manu mei patris descriptum»* ». L'« *autographe avait ensuite été acquis par Forkel* », le biographe de Johann Sebastian Bach, « *et avait enfin été publié par Griepenkerl en 1844 comme œuvre de Wilhelm Friedemann* » (édition Peters, Leipzig). On crut que le « *di* » indiquait l'auteur, alors qu'il renvoyait en réalité au possesseur du manuscrit. Cette fausse attribution est encore mentionnée dans une anthologie de pièces d'orgue publiées et annotées par Alexandre Guilmant en 1900. Dans cette « *École Classique de l'Orgue. Morceaux d'Auteurs célèbres* », le concerto apparaît en n° 8 après une « *Fugue* » de Frescobaldi, et porte la mention pédagogique « *Difficile* ». C'est seulement en 1910

qu'on attribua l'œuvre à Johann Sebastian Bach. La « Sicilienne » tout à fait expressive, à 12/8, contraste avec le diptyque qui précède, formé d'un allegretto sur pédale suivi d'une fugue, et l'allegro moderato qui achève, en apothéose, le concerto, initialement conçu par Vivaldi pour deux violons, cordes et basse continue.

Le *Concerto pour hautbois en ré mineur* d'Alessandro Marcello est la source du *Concerto BWV 974*. Si celui pour violon en *mi mineur* op. 1 n° 2 de Benedetto Marcello, publié à Venise en 1708, fut le modèle du *Concerto en ut mineur BWV 981*, Telemann inspira à Bach la transcription BWV 985, et Torelli sans doute celle numérotée BWV 979. Alberto Basso indique que la source principale pour les transcriptions par Bach des concertos de Vivaldi (en réalité, Vivaldi et d'autres compositeurs) est « *un manuscrit qui porte – dans un italien approximatif le titre suivant : « XII Concerto di Vivaldi, elaborati di J.S. Bach», avec l'annotation « Johann Ernst Bach, Lipsiensis 1739»* ». Johann Ernst avait été l'élève de Johann Sebastian Bach à la Thomasschule en 1737. Basso précise que « *ce manuscrit comprend les onze premiers (BWV 972-982) des seize concertos transcrits par Bach pour clavecin, et un concerto pour orgue (BWV 592) : en réalité, seuls six de ces concertos sont tirés d'originaux de Vivaldi, les autres étant soit d'auteurs désormais identifiés [les frères Marcello et Telemann], soit de compositeurs dont l'identification demeure incertaine [Torelli] [ou inconnue]* » (Basso, *Jean-Sébastien Bach*, vol. 1, p. 475-476). Alessandro Marcello est le modèle du « *nobile dilettante* », puisque son activité de compositeur n'était qu'une parmi bien d'autres, comme celle de philosophe et de mathématicien. Le modèle du *Concerto BWV 974*, s'il fut d'abord attribué à Vivaldi, fut un temps associé à la personne de Benedetto Marcello (ce qui est indiqué dans l'édition Peters, *16 Konzerte nach verschiedenen Meistern*, encore disponible dans les librairies musicales), le frère cadet d'Alessandro, dont l'œuvre, reflet du style galant vénitien, a tendance, aujourd'hui, à éclipser celle de son frère aîné. La question de l'authenticité de la source, à l'origine de la transcription BWV 974, fut résolue quand on découvrit le concerto pour hautbois d'Alessandro Marcello au sein d'un recueil collectif de *12 concerti a cinque*, édité par Jeanne Roger en 1717 ou 1718 (voire dès 1716 selon les informations documentaires), fille aînée du célèbre éditeur Estienne Roger, Français de confession protestante, installé à Amsterdam en raison du contexte de tensions religieuses suscité en 1685 par la révocation de l'édit de Nantes. Si le concerto pour hautbois en *ré mineur* indiquait exceptionnellement l'identité d'Alessandro Marcello, par la référence à son patronyme, les publications de ses autres œuvres mentionnaient d'habitude son pseudonyme d'Eterio Stinfalico, qu'il avait pris lors de son admission à la célèbre Accademia dell'Arcadia. Le premier mouvement, très à l'italienne, frappe par ses effets liminaires d'unissons octaviés, doublures rythmées à 4, emblématique du style galant vénitien naissant. Le superbe mouvement lent, sur sa trame de cordes transposée au clavier dans le médium étagé, dont émerge une ligne de chant, méditative et éthérée, est très proche de celui du fameux *Concerto italien BWV 971*, véritable *aria* ornée. Cette page d'introspection sensible est suivie d'un *Presto* décidé à 3/8, de forme binaire à reprises.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Suite en la extraite des *Nouvelles Suites de pièces de clavecin avec des remarques sur les différents genres de musique* (environ 1728)

Allemande

Courante

Sarabande

Les Trois Mains

Fanfarinette

La Triomphante

Gavotte et ses six doubles

Durée : environ 30 minutes.

Publiées à une époque où François Couperin s'apprête à faire paraître son Quatrième Livre de pièces de clavecin, ces *Nouvelles Suites* de Jean-Philippe Rameau, reconnu également comme organiste et théoricien (le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* date de 1722) succèdent au livre de *Pièces de clavecin* de 1724. À l'instar de celui-ci, le livre de 1728 introduit de grandes libertés dans l'agencement des pièces d'une *Suite*, tel qu'il avait été développé à partir de Chambonnières. Les pièces de genres, de plus en plus nombreuses, viennent s'ajouter à une première ossature de *Suite*, dans la tonalité de *la* (l'autre pan, en *sol*, comprenant huit pièces de clavecin, du rondeau *Les Tricotets* à *L'Égyptienne*).

La *Suite en la* s'ouvre par une Allemande dont les traits stylistiques sont très proches de la première des deux Allemandes du recueil de 1706, et se clôt par la fameuse Gavotte et ses six doubles, autrement dit, ses six variations. La troisième pièce de la *Suite*, une *Sarabande*, privilégie l'accentuation sur le deuxième temps de la mesure à 3, un idiome « harpégé » (sic) venant ponctuer le discours pour renforcer la belle emphase de la danse. Après cette *Sarabande*, ce sont trois pièces de genre (*Les Trois Mains*, *Fanfarinette*, *La Triomphante*) qui s'enchaînent et proposent chacune un climat singulier : *Les Trois Mains* créent un effet de trompe-l'oreille, où la pièce, de métrique ternaire, développe les croisements de mains dans des registres élargis, et ne sont pas sans préfigurer les fameux effets de plans sonores (deux devenant trois) que l'on trouve dans des pages virtuoses du XIX^e siècle. Dans certaines œuvres emblématiques de Liszt et Thalberg, une « troisième main » semble émerger de la texture du clavier. La *Gavotte* suivie de ses six doubles, influencée par le *tempo giusto* d'Italie, est sans doute des pièces de clavecin de Rameau celle que la transposition au piano ne dépare en rien, et pourrait former pour ainsi dire un monde en soi. En effet, ces successions de variations préfigurent les recueils de variations de la fin du XVIII^e siècle, mais aussi annoncent le genre de l'étude où chaque variation est centrée sur un type de texture digitale : après l'énoncé de la *Gavotte*, de forme binaire, le premier double privilégie un flux rapide de notes à la main droite, le deuxième celui du flux à la main gauche, le troisième celui du flux à la voix intermédiaire, entre la basse et la partie supérieure, le quatrième développe la technique des notes répétées en arpèges, le cinquième celle des arpèges de main droite en intervalles brisés

avec note pivot centrale répétée, le sixième, enfin, reproduit à la main gauche la formule de la cinquième variation avec une base intervallique légèrement différente. En somme, Rameau synthétise ici les styles, d'une part, de la *Suite française* renouvelée par les pièces de genre jusqu'à la gavotte ornée, et, d'autre part, du « finale » à l'italienne fondé sur des variations digitales en fusées ou arpèges, sans agréments.

Les recueils de ses *Pièces de clavecin* formeront en 1895, sous l'égide de Camille Saint-Saëns, le premier volume chez Durand d'une édition monumentale interrompue par la guerre de 1914, projet qu'appelaient de leurs vœux Dukas et Magnard : ce fut une des incarnations du prestige toujours plus grand de Rameau dans certains cercles de musiciens à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, dont une fameuse « image » debussyste en forme d'hommage semble, au demeurant, l'un des signes.

Maxime Joos

DIMANCHE 17 NOVEMBRE – 15H

Salle des concerts

Franz Schubert

Six Moments musicaux D 780

Frédéric Chopin

Fantaisie-Improptu op. 66

Nocturne op. posth en ut dièse mineur

Fantaisie op. 49

Trois Valses

Alexandre Tharaud, piano

Fin du concert vers 16h15.

Franz Schubert (1797-1828)

Six Moments musicaux D 780, op. 94

N° 1. Moderato

N° 2. Andantino

N° 3. Allegro Moderato

N° 4. Moderato

N° 5. Allegro vivace

N° 6. Allegretto

Composition: 1823-1828.

Premières publications :

N° 3 : 1823, in *Album musicale I* [sic], Sauer & Leidesdorf, Vienne, sous le titre « Air russe ».

N° 6 : 1824, in *Album musicale II* [sic], Sauer & Leidesdorf, Vienne, sous le titre « Plaintes d'un troubadour ».

Publication du recueil : 1828, M. J. Leidesdorf, sous le titre « Momens musicaux [sic] pour le Piano Forte par François Schubert. Œuvre 94. ».

Durée : environ 27 minutes.

Comme les *Impromptus D 895 et 935*, composés par Schubert en 1827, les *Moments musicaux* témoignent de l'engouement du public pour des pièces brèves, présentant une variété de climats et une écriture que les éditeurs, soucieux de vendre ces recueils à la plus large clientèle possible, souhaitent d'une difficulté moyenne. Dans cette perspective, la maison d'édition viennoise Sauer & Leidesdorf publie aux mois de décembre 1823 et 1824 un élégant *Album musicale* [sic], de compositions pour piano, chants et danses de différents auteurs. Dans ces deux collections sont publiés les *Moments musicaux* n° 3 et 6, parés de titres qu'on peut attribuer à l'éditeur. En 1825, les deux pièces figurent dans un autre recueil, *Guirlandes*. La datation des trois autres pièces du recueil est incertaine, mais leur composition remonterait peut-être à l'année 1826, durant laquelle Schubert entre en contact avec l'éditeur Probst, qui lui demande des pièces « *pas trop difficiles, pour piano à 2 et 4 mains, agréables et facilement compréhensibles* ». Schubert aurait envoyé trois compositions à l'éditeur, qui n'aurait pas donné suite, préférant apparemment publier des pièces de Kalkbrenner, moins ambitieuses. Finalement, en 1828, Maximilian Josef Leidesdorf, qui dirige seul la maison d'édition viennoise depuis 1826, se décide à publier les six pièces sous le titre *Momens musicaux*, dans un français approximatif mais certainement chic à l'époque.

Si les *Bagatelles* que Beethoven composa à différentes périodes, de 1801 à 1824, forment un important corpus de pièces brèves, Schubert fut également et peut-être davantage redevable aux musiciens tchèques Václav Tomášek (1774-1850), qui donna naissance au genre de l'« églogue » (églogue), une pièce lyrique contenant des éléments de caractère pastoral, et Ján Václav Voříšek (1791-1825), dont les *Impromptus op. 7*, publiés en 1822, ont pu constituer, tant sur le plan formel que sur celui des idées musicales, une source d'inspiration des *Moments musicaux*. Comme les *Impromptus op. 7* de Voříšek, les *Moments musicaux* adoptent une forme ternaire, exceptionnellement une forme de scherzo sans trio (n° 5). Schubert privilégie les tons bémolisés,

notamment *la* bémol majeur (n° 2 et 6) et *fa* mineur (n° 3 et 5), points de départs d'excursions vers des tonalités reculées, telles *la* bémol mineur ou *fa* bémol majeur. Le modèle ternaire n'est pas traité de façon uniforme par le compositeur viennois : transitions modulantes, variantes tonales dans les retours des différentes parties, réminiscences d'événements passés et contrastants apportent autant de singularités à ce type de plan formel, caractéristique des pièces brèves romantiques. Le *Moment musical n° 2* en offre un exemple frappant, offrant un discours sans cesse renouvelé, qui enjambe, dans sa trajectoire dramatique, la structure cloisonnée avec ses répétitions et ses retours.

La danse est présente dans nombre de pages des *Moments musicaux*, à la fois reflet d'un engouement pour ce type de musique et expression d'une sève populaire chère au romantisme. Le *Moment musical n° 3*, connu dans d'anciennes éditions françaises sous le titre « *Impromptu hongrois* », fut initialement publié sous le titre « Air russe », probablement dû à l'éditeur, qui a pu voir, dans la scansion de la basse et le rythme décidé à deux temps, une parenté avec un *trepak* russe ou un *gopak* ukrainien. Dans ses épisodes en mode majeur, la pièce se rapproche fortement du *Ballet* (n° 9) de la musique de scène pour la pièce *Rosamunde*, composée également en 1823.

Le *Trio* du *Moment musical n° 4* offre un contraste avec l'écriture austère de la partie principale du morceau. Un balancement cadencé de polka s'y introduit, dans des teintes estompées (nuance pianissimo) et assombries par des passages modulants dans des tons chargés de bémols.

C'est un piétinement implacable et véhément qui s'impose dans le *Moment musical n° 5*, en *fa* mineur, proche de l'*Impromptu n° 4 D935*, dont il n'adopte pourtant pas la rythmique complexe de furiant, danse slave animée. Le martèlement des accords rappelle le *Scherzo* de la *Sonate op. 110* de Beethoven, dans la même tonalité. La deuxième partie de la pièce, très développée, desserre progressivement ce carcan vertical pour donner naissance à une sinueuse ligne continue de croches.

Beaucoup plus tranquille, le *Trio* du *Moment musical n° 6* fait résonner un *ländler*, danse rustique autrichienne, ancêtre de la valse. Des subtilités harmoniques donnent à la simplicité de l'écriture en accords une certaine élégance.

Le *Moment musical n° 1*, en *ut* majeur, offre une vision renouvelée et poétique du scherzo, dont il adopte la forme. Le tempo modéré, quelques mesures de silence, le point d'orgue qui clôture le trio, sont propices à la création d'un temps musical plus souple, dans lequel viennent s'inscrire une sonnerie de cors et un motif d'appel, réitéré avec insistance, peut-être inspiré par un motif descendant, répété de façon obsédante, dans le *Premier Impromptu* de Voříšek. C'est une poésie sylvestre et romantique qui pénètre ainsi dans le genre modeste de la pièce brève caractéristique. Le matériau thématique et l'atmosphère rappellent le premier mouvement d'une sonate inachevée, en *do* majeur également, que Schubert composa en 1825 et qui fut publiée en 1861 avec le sous-titre « *Reliquie* ».

Schubert, avec le *Moment musical n°4*, en *do dièse mineur*, semble se tourner vers Bach, qu'il étudia assidûment. La pièce déroule un mouvement continu de doubles croches à la main droite, soutenue par la ligne de la main gauche, dans un type d'écriture qui rappelle les *Inventions* du Cantor de Leipzig. L'écriture « brisée » de la partie supérieure, qui égrène les notes des accords qui jalonnent le discours, et la conduite accidentée de la basse sont cependant typiques du début du XIX^e siècle par les harmonies qui en résultent.

Le lyrisme intime du *Moment musical n°6*, son doux balancement ternaire, inspirèrent à son premier éditeur le titre « *Plaintes d'un troubadour* », caractéristique du goût manifesté à cette époque pour le Moyen Âge. Au terme d'un parcours tonal sinueux, la conclusion lapidaire en *la* bémol mineur, emblématique du compositeur, apporte un brusque assombrissement.

Avec le *Moment musical n°2* le lyrisme schubertien atteint un sommet. Le mouvement serré des accords, dans un espace sonore restreint, rappelle le premier mouvement de la *Sonate en sol majeur D894* (1826), et génère un climat d'une intensité exceptionnelle, dans lequel chaque variante acquiert un pouvoir expressif. La première partie, qui commence en *la* bémol, s'achève de façon étonnante en *ré* bémol majeur, puis un nouvel épisode opère un changement brusque en *fa* dièse mineur et fait entendre dans cette tonalité éloignée sa morne plainte, sur le déroulement monotone des arpèges de main gauche. Une transition ramène par enharmonie la tonalité principale et le compositeur réintroduit la première partie, concluant celle-ci, après des modulations inattendues, dans le ton principal cette fois, enserrant la trame des accords par une double pédale.

Sans préambule éclate la mélodie de la seconde partie, en accords cette fois-ci et déclamée dans une expression désespérée, empreinte d'accents tziganes. Le discours s'assagit pour réintroduire le retour de la partie principale, qui opère une synthèse de ses deux premiers énoncés. L'unité de matériau autour d'un simple mouvement conjoint, la conception hardie mais logique du parcours tonal, la maîtrise de la variation des éléments thématiques, donnent à l'œuvre, par-delà les codes formels et stylistiques attachés à la pièce brève, au début du romantisme, la possibilité de créer sa propre dramaturgie.

Anne Rousselin

Frédéric Chopin (1810-1849)

Fantaisie-Improvisation op. posth. 66 en ut dièse mineur

Composition : 1835.

Publication : 1855, J. Messonnier, Paris ; A. M. Schlesinger, Berlin.

Durée : environ 5 minutes.

Nocturne op. posth. en ut dièse mineur

Composition : 1830.

Publication : 1875, Leitgeber, Poznan.

Durée : environ 4 minutes.

Fantaisie op. 49

Composition : 1841.

Publication : 1841, M. Schlesinger, Paris.

Durée : environ 12 minutes.

Valse op. posth. en mi mineur

Composition : 1830.

Publication : 1868, Kaufmann, Varsovie ; Schott, Mayence.

Durée : environ 3 minutes.

Valse op. 34 n° 2 en la mineur

Composition : 1831.

Publication : 1838, Breitkopf und Härtel, Leipzig ; M. Schlesinger, Paris ; Wessel & Co, Londres.

Durée : environ 6 minutes.

Grande Valse brillante op. 18 en mi bémol majeur

Composition : 1833.

Publication : 1834, Breitkopf und Härtel, Leipzig ; M. Schlesinger, Paris ; Wessel & Co, Londres.

Durée : environ 6 minutes.

À peine plus de vingt ans auront suffi à Chopin pour devenir véritablement « l'âme du piano » : si, dans l'abondante littérature pianistique, les monuments sont légion (songeons à Beethoven et à ses dernières sonates, à Liszt et à sa *Sonate en si mineur* – entre autres –, à Schumann durant la décennie 1830, à Debussy ou Ravel...), aucun compositeur ne se sera identifié à ce point avec son instrument, aucun ne l'aura exploré avec autant d'ardeur et de constance, avec autant de bonheur enfin, que ce Polonais apatride. Chez Chopin, le piano est toujours là ; et, dans l'immense majorité des cas, il est seul, centre de toutes les attentions, point de convergence de tous les regards. « *Il n'est pas seulement virtuose, il est aussi poète* » : il y a dans cette phrase de Heinrich Heine à propos de Chopin une profonde vérité. Chez lui, nulle distinction possible entre la forme, ces feux d'artifices de touches noires et blanches, et le fond, la voix du compositeur-poète : nul « trait » (comme l'on appelle ces figures virtuoses qui cascaded d'un bout à l'autre du clavier) qui ne soit profondément inspiré, nul chant qui ne soit magnifiquement senti pour la main du pianiste et la physique de

l'instrument. Études, ballades, scherzos, préludes..., ces genres qui nourrissent le catalogue de Chopin existaient avant lui ; pourtant, c'est avec le compositeur qu'ils nous semblent être nés.

Ainsi des nocturnes : aujourd'hui, on se souvient fort peu que c'est à John Field que l'on doit la paternité du genre, tant il y a de différence entre le modèle et la version chopinienne. Bien qu'il n'en porte pas le nom (Chopin l'envoya à sa sœur en 1830, et ne prit par la suite pas la peine de le publier), le *Lento con gran espressione en ut dièse mineur* appartient indubitablement à ces « chants de nuit » – du moins par ses première et dernière parties, le centre citant non sans humour d'autres œuvres du compositeur (le *Concerto en fa mineur* et la mélodie *Souhait de jeune fille*). Même les valse, où Chopin est peut-être un peu plus qu'ailleurs tributaire de ses prédécesseurs, de Weber notamment à qui il emprunte ce qualificatif de « brillante » qu'il accole volontiers à ses titres, portent sans doute aucun la patte de leur auteur. « *Ce sont des valse pour les âmes plus encore que pour les corps* », écrivait Schumann à propos de l'*Opus 34*, auquel appartient la *Valse en la mineur*, mélancolique et en demi-teinte, qui aurait été écrite peu après que le compositeur, exilé à Vienne, eût reçu la nouvelle de l'insurrection qui agitait son pays natal et de sa violente répression par la Russie. Brillante, la valse de l'*Opus 18*, l'est, elle : les notes répétées dont elle se délecte en attestent. Tout y est bonne humeur, sauts légers ou plus francs, au fil d'une inspiration aisée qui déroule ses motifs contrastants avec fluidité. La *Valse en mi mineur*, malgré son mode, est de la même veine ; c'est celle de la vivacité, de la grâce et de la maîtrise conjuguées – celle des jeunes années où Chopin le virtuose part à la conquête de Paris.

Fantaisie : tel est peut-être le maître mot de Chopin. Peu de pages le portent en titre, même si toutes, ou presque (même les sonates...), en donnent la preuve. De temps en temps, on doit d'ailleurs l'appellation à un autre, comme pour la « Fantaisie-Impromptu », ainsi surnommée par Julius Fontana, ancien élève du maître, au moment de l'édition posthume. Premier des quatre impromptus, il adopte la forme tripartite chère au pianiste : deux parties extrêmes en *do dièse mineur*, toutes zigzagantes d'un « quatre-pour-trois » (doubles-croches de main droite, triolets de main gauche) qui donne bien du fil à retordre aux amateurs et bien du plaisir aux pianistes avertis, d'une volubilité parfois dramatisée, et un passage central chantant qui bifurque par enharmonie vers *ré bémol majeur*. Mais des « fantaisies », l'*Opus 49* est indubitablement le fleuron, avec ses quelque douze minutes au ton de ballade – il rappelle d'ailleurs à plusieurs reprises la *Quatrième Ballade*, avec laquelle il partage la tonalité de *fa mineur* – et au parfum indiscutablement polonais. Si l'on veut lui chercher un précédent, on se tournera vers la *Wanderer-Fantasie* de Schubert, non pas véritablement pour les caractéristiques formelles, mais pour la hauteur de vue : comme celle-ci, la *Fantaisie* de Chopin ne pourrait être plus différente des fantaisies pots-pourris qui font les délices des salons de l'époque. Sombre, farouche, elle charrie des images funèbres dès son introduction, aux oppositions percutantes et aux cheminements harmoniques renouvelés. Des arpèges, d'abord hésitants puis rapidement passionnés, ouvrent au corps même de l'œuvre ; ils serviront de fil conducteur improvisatoire tout au long de la partition, joignant un thème à un autre. Ce sont aussi eux qui séparent la partie centrale, un thème d'accords d'une merveilleuse douceur, des deux parties qui l'entourent (qui évoquent l'exposition et la réexposition d'une forme sonate), tempétueuses, puissantes et virtuoses, jusqu'à la violence.

Angèle Leroy

DIMANCHE 17 NOVEMBRE – 17H

Salle des concerts

Maurice Ravel

Miroirs

Erik Satie

Avant-dernières Pensées

Gnossiennes n^{os} 1, 3 et 4

Maurice Ravel

Le Tombeau de Couperin

Alexandre Tharaud, piano

Fin du concert vers 18h20.

Maurice Ravel (1875-1937)

Miroirs

I. Noctuelles - Très léger

II. Oiseaux tristes - Très lent

III. Une barque sur l'océan - D'un rythme souple – Très enveloppé de pédales

IV. Alborada del gracioso - Assez vif

V. La Vallée des cloches - Très lent

Composition : 1904-1905.

Dédicaces :

Noctuelles : à Léon-Paul Fargue.

Oiseaux tristes : à Ricardo Viñes.

Une barque sur l'océan : à Paul Sordes.

Alborada del gracioso : à Michel-Dimitri Calvocoressi.

La Vallée des cloches : à Maurice Delage.

Première exécution publique : Paris, 6 janvier 1906, par Ricardo Viñes, dans le cadre des concerts de la Société Nationale, Salle Erard.

Première édition : E. Demets, 1906.

Durée : environ 30 minutes.

L'ambitieux cycle des *Miroirs*, composé parallèlement à la *Sonatine* (1903-1905), et faisant suite à *Jeux d'Eau* (1901), offre une vision avant-gardiste du piano, tout en puisant ses modèles dans l'univers lisztien et dans la musique russe (Moussorgski et Balakirev). En 1905, Debussy mettait également la dernière main à la première série de ses *Images*, et les titres de ces deux ensembles témoignent d'une référence commune à l'impressionnisme, même si chez Ravel, l'évocation musicale de paysages, d'êtres vivants ou d'atmosphères se fait par l'objet volontiers précieux du miroir, métaphore de la plume sensible et raffinée de l'artiste. Chez les deux musiciens, on retrouve également le désir de créer une musique qui s'affranchisse du discours académique, et dont la forme, selon Ravel, soit « *assez libre pour paraître improvisée* ».

Dans ce cycle, le langage harmonique affiche une modernité visionnaire : des harmonies associées dans une recherche de couleur, rehaussées de dissonances ou de teintes modales, un discours obsessionnellement statique, ou encore mystérieusement elliptique déconcertèrent le cercle des premiers auditeurs. Les plans sonores se multiplient et s'espacent, tissant une trame élargie que le compositeur inscrit sur trois portées dans la dernière pièce du recueil, *La Vallée des cloches*. Un temps statique s'instaure dans les épisodes exploitant des pédales ou des dessins (quasi) uniformément répétés, comme l'ondoiement régulier qui irrigue les premières mesures d'*Une barque sur l'océan*.

Dans cette démarche moderniste, le compositeur exploite des éléments originaux présents dans des essais de jeunesse : la pédale obsédante de la *Habanera* des *Sites auriculaires* pour deux pianos (1895-1897), pièce que le compositeur reprendra dans la *Rapsodie espagnole* (1907-1908), forme

l'un des fondements du langage ravélien. Les quartes parallèles de *La Vallée des cloches* résonnaient déjà dans le carillonnement d'*Entre cloches*, deuxième volet des *Sites auriculaires*. L'*Alborada del gracioso* montre des parentés avec la *Sérénade grotesque*, composée en 1893, l'une des premières partitions conservées de Ravel : les deux titres indiquent une proximité d'inspiration et les furieux accords de la *Sérénade*, indiqués « pizzicatissimo », préfigurent les raclements de guitare de l'*Alborada* ; par ailleurs, on retrouve dans les deux partitions les mêmes piétinements des basses.

Chaque pièce est dédiée à un membre de la Société des Apaches : ce groupe, auquel appartenait Ravel, se forme à la suite des représentations de *Pelléas et Mélisande*, en 1902, et rassemblera des artistes de tous bords : compositeurs tels Ravel, Caplet, Florent Schmitt, Manuel de Falla, pianistes (Ricardo Viñes), poètes (Léon-Paul Fargue et Tristan Klingsor), peintres (Paul Sordes), critiques (Emile Vuillermoz, Michel-Dimitri Calvocoressi) et autres personnalités. Ces « Apaches », « voyous » en argot de l'époque, s'attachent à lutter contre toute forme de conformisme en art.

La première pièce est inspirée d'une phrase de Léon-Paul Fargue : « Les noctuelles d'un hangar partent d'un vol gauche *cravater d'autres poutres* » ; rien de maladroit dans l'évocation du papillonnement de l'insecte nocturne : son vol capricieux est suggéré par de courts mais élégants dessins mélodiques, présentés dans des mesures changeantes, et enveloppés d'un chatolement chromatique. Le geste cadentiel initial, en *ré* bémol majeur, est troublé par un foisonnement de notes altérées et d'accords voisins qui en voile la clarté. L'épisode central crée une mystérieuse tension par l'introduction d'une pédale de *fa* syncopée, tandis que la mélodie, beaucoup moins versatile que dans la première partie, dans sa présentation en accords, rappelle la *Sonatine*.

Le titre *Oiseaux tristes*, paradoxal et mélancolique, a pu influencer Mimi Godebska, dédicataire avec son frère Jean de *Ma Mère l'Oye* (1908-1910) et auteur du poème *Daphénéo*, mis en musique par Erik Satie en 1916 : « *Dis-moi, Daphénéo, quel est donc cet arbre dont les fruits sont des oiseaux qui pleurent ?* ». Ravel évoque dans cette page mystérieuse « *des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été* ». Zébrée de traits cadentiels aériens, la pièce n'en dégage pas moins une impression de solitude et de tristesse ; les chants d'oiseaux résonnent, solitaires, dans une atmosphère quasi silencieuse et torpide, marquée par des basses tenues et de traînants ostinatos (en *mi* bémol mineur). Leurs appels forment d'insistantes notes tenues, annonciatrices du glas du *Gibet*. À la création des *Miroirs*, Michel-Dimitri Calvocoressi salua dans un article du *Courrier musical* l'extrême nouveauté de la pièce, qu'il qualifia d'étude au sens où on l'entend en peinture.

Le même critique vit en *Une barque sur l'océan* un « véritable poème symphonique » : Ravel réalisa effectivement une orchestration de cette pièce en 1906 mais ne la fit pas publier. Moins dessinées et décoratives que les arabesques de *Reflets dans l'eau*, premier volet des *Images* de Debussy, les vagues d'arpèges forment ici une houle incessante, ourlée de courts motifs, dans un balancement binaire-ternaire. Toute la puissance et l'étendue du piano sont convoquées à l'apparition d'une lame de fond, dont la mélodie en accords s'élève progressivement du grave à l'aigu

jusqu'à submerger dans son ascension les vagues plus courtes et rapides de la main droite. Trémolos et arpèges se conjuguent pour créer des effets de masse liquide, tandis que les harmonies, apposées par couleurs, se déploient lentement. Des effets de clair-obscur sont créés par le scintillement dans l'aigu d'un accord de *ré* à la fois majeur et mineur, auquel s'oppose le ténébreux cheminement des basses, réminiscence de *Saint-François de Paule marchant sur les flots* de Liszt. Comme dans *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*, également du compositeur hongrois, un élément thématique s'impose dans une progression qui conduit au sommet d'intensité de la pièce, un déferlement d'arpèges aux deux mains, où Ravel introduit les brillantes sonorités de la gamme acoustique, également utilisée par Debussy et Bartók.

Dédiée au peintre Paul Sordes, *Une barque sur l'océan* évoque l'estampe *La Grande Vague de Kanagawa* de Hokusai, dont une reproduction figure dans la première édition de *La Mer* de Debussy (1905). Par ailleurs, Ravel possédait une gouache signée D. Argyrelly représentant un trois-mâts en mer au soleil couchant : en marge est notée la première mesure d'*Une barque sur l'océan*.

L'*Alborada del gracioso* [Aubade du bouffon] oppose à cette page impressionniste son humour acéré et son coloris exotique. Les déboires amoureux du héros, qui donne inutilement une aubade à une belle indifférente, inspireront également à Debussy l'un de ses préludes, *La Sérénade interrompue* (1909-1910). Loin de la miniature debussyste, toute en suggestions, l'*Alborada* de Ravel affiche une ampleur et une écriture véritablement orchestrales. Ravel réalisa d'ailleurs une orchestration de la pièce, en 1918, qui contribua largement à son succès. La première partie impose immédiatement une vision de l'Espagne lumineuse mais aride. Les accords arrachés aux dissonances corrosives, empruntées à la modalité andalouse, les crépitantes notes répétées, l'énergique ponctuation des basses stylisent efficacement le flamenco, suggérant le jeu de guitare typique de ce répertoire (*rasgueado*) et les claquements de talons des danseurs (*taconeado*). Le triolet ornamental, caractéristique de la musique andalouse, apporte dans cet âpre paysage sonore une vivacité primesautière. Le volet central, lyrique et passionné, offre une stylisation du *cante jondo*, la forme la plus profonde de flamenco, très proche d'*El Albaicín*, qu'Albéniz composera deux ans plus tard (en 1907) : les incantations passionnées s'élèvent jusqu'à un paroxysme qui fait fusionner le mélос andalou avec l'univers harmonique ravélien. Sans s'attarder, le compositeur retourne à la première partie qu'il réexpose dans un feu d'artifice de virtuosité, faisant jaillir les célèbres *glissandi* en quarts et en tierces parallèles, peut-être inspirés par ceux, en octaves, d'*Islamey* de Balakirev.

La Vallée des cloches met un point final paisible à ce cycle riche en contrastes. Ravel aurait confié à Robert Casadesus que le concert des églises parisiennes, sonnant à midi, l'aurait inspiré dans la composition de cette pièce, mais le titre adopté suggère un univers alpestre. Le compositeur, qui a une prédilection pour le thème de la cloche, s'inscrit ainsi dans la lignée des musiciens romantiques et russes. *Les Cloches de Genève* de Liszt (*Première année de Pèlerinage*) créent déjà un espace sonore poétique en exploitant la résonance du piano. Plus proche de Ravel, Saint-Saëns, avec *Les Cloches de Las Palmas* (1899), crée un rapide continuum d'où se détachent des sons plus graves, isolés, sur plusieurs plans sonores. *La Vallée des cloches* reprend ce procédé, dans un univers pentatonique qui accentue le caractère alpestre. Mais au tintement régulier des clarines

s'opposent également des sons plus graves, étrangers à la gamme, insolites objets sonores. La tintinabulation s'arrête pour laisser place à un chant intime et expressif, annoncés par des accords qui rappellent le premier mouvement de la *Sonatine*. Dans ce paysage sonore qui semble inhabité par l'homme, le musicien sensible introduit ainsi sa voix.

Anne Rousselin

Erik Satie (1866-1925)

Avant-dernières Pensées

Idylle

Aubade

Méditation

Composition : 1915.

Durée : environ 4 minutes.

Gnossiennes n°s 1, 3 et 4

N°1. Lent

N°3. Lent

N°4. Lent

Composition : entre 1889 et 1891 (les *Gnossiennes* n° 4 et 5 ne furent publiées qu'en 1968).

Durée : environ 10 minutes.

Dernières pages de la période dite « fantaisiste » de Satie, les *Avant-dernières Pensées* de 1915 sont d'un pessimisme que l'on pourrait qualifier d'obsessionnel. Sur des motifs obstinés, d'imprévisibles mélodies se déploient. Que de matière et de perspectives musicales dans ces énigmatiques épanchements... Dans « Idylle », la basse répète inlassablement quatre notes. « *La basse liée, n'est-ce pas ?* » réclame le compositeur dans sa partition. L'ostinato de main droite produit dans « Aubade » l'impression d'une valse désarticulée, un rien grinçante. « *Chantez sérieusement. Très terre-à-terre* », indique Satie. « Méditation », avec son grelot de main droite, narre l'histoire d'un poète « *enfermé dans sa vieille tour* », qui finit par souffrir d'« *une indigestion de [...] désillusions amères !* ».

Cousines des célèbres *Gymnopédies*, les *Gnossiennes* de 1889-1891 partent en quête d'une origine de la musique – plutôt que de tabler sur la musique de l'avenir, celle de Wagner, qui ensorcelle toute l'Europe. Leur titre ferait référence au palais de Gnosse, situé en Crète. Dans une atmosphère lunaire, des mélodies libres et orientalisantes évoluent sur de frustes enchaînements

harmoniques. La première *Gnossienne* psalmodie un chant las, sur des accords syncopés ; les différentes sections de la pièce sembleraient pouvoir être répétées à l'infini. La troisième est d'écriture et de climat comparables : revenue de tout, imprévisible dans ses harmonies et distillant un étrange parfum d'archaïsme. La quatrième *Gnossienne* est la seule des six à employer des arpèges à la main gauche.

Nicolas Southon

Maurice Ravel

Le Tombeau de Couperin

Prélude

Fugue

Forlane

Rigaudon

Menuet

Toccata

Composition de la suite pour piano : 1914-1917.

Orchestration : 1919.

Création de la version orchestrée : 28 février 1920, aux Concerts Pasdeloup à Paris, sous la direction de Rhené-Baton.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois (le 2^e prenant le cor anglais), 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, trompette – harpe – cordes.

Durée : environ 23 minutes.

En 1914, Ravel entame la composition d'une suite pour piano qu'il est obligé de mettre de côté lorsqu'il s'engage dans l'armée au début de l'année suivante. Après avoir été réformé en 1917, profondément ébranlé par la mort de sa mère, il reprend la partition et l'achève – ce sera son dernier recueil pour l'instrument. Intitulée *Le Tombeau de Couperin*, la suite se veut un hommage qui « s'adresse moins au seul Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII^e siècle », évoquée notamment au travers des danses et formes de l'époque (prélude, forlane, menuet, rigaudon, mais aussi fugue et toccata), qui impriment au style du compositeur des tournures baroques. Quant au « tombeau », il est multiple, car chacune des pièces est dédiée à un ami mort sur le front lors de cette guerre qui désespère Ravel mais ne lui inspire pas, à l'inverse d'un Debussy, de commentaires haineux sur « les Boches » et leur musique. Peu après la création par Marguerite Long, le musicien s'attela à une orchestration partielle, où il donne une nouvelle fois la preuve de sa maîtrise parfaite de cet exercice.

Dédié à Jacques Charlot, un *Prélude* balancé, à la délicate saveur bucolique, ouvre le recueil sur une note pentatonique ; doubles-croches ininterrompues et petites notes en mordants donnent à son tourbillon une nuance de nervosité. Comme chez Bach le père fondateur, c'est une *Fugue* (seul exemple de cette écriture chez Ravel) qui vient répondre à ce *Prélude*. On comprend que

le compositeur se soit refusé à orchestrer ce morceau si pianistique dans ses textures nues, d'une émotion discrète et simple. Suit une *Forlane* en l'honneur de Gabriel Deluc ; cette danse d'origine italienne, que Chausson utilisa également, donne lieu à une page développée, où plusieurs motifs viennent compléter le premier thème. Celui-ci, débonnaire, cultive une irrégularité rythmique et des aspérités mélodiques qui lui confèrent un cachet tout particulier. Ravel y pastiche Couperin (la *Forlane* des *Concerts royaux*), mais avec tant d'inventivité qu'il faut se plonger fort avant dans l'étude des deux partitions pour retrouver dans sa *Forlane* celle de son aîné... *Rigaudon* joyeux ensuite (pour Pierre et Pascal Gaudin), qui se parera de nuances de cuivres dans l'orchestration de 1919 ; au centre, une danse mélancolique sur une berçante figure de main gauche, à laquelle le thème éclatant viendra couper la parole. Après un *Menuet* – à Jean Dreyfus – calme et serein, aux harmonies délectables, la *Toccata*, dédiée à Joseph de Marliave, le mari de Marguerite Long, vient clore le recueil avec tout ce qu'il faut de notes répétées, d'accords martelés et de motorisme « à la Prokofiev » (voyez sa *Toccata* de 1912).

Angèle Leroy

Alexandre Tharaud

Le nouvel enregistrement d'Alexandre Tharaud, *Autograph*, paru chez Erato, réunit ses bis les plus célèbres. Un voyage sur trois siècles de musique, à travers vingt-trois pièces, de Bach à Strassbourg. Il fait suite au succès international du disque *Le Boeuf sur le Toit*, qui retraçait avec panache et nostalgie le monde musical parisien des Années Folles. Avant cela, Alexandre avait renoué avec le monde baroque pour deux enregistrements ; d'abord les sonates de Scarlatti, immense succès critique et commercial, et les concertos pour clavier de Bach joués avec l'un de ses ensembles fétiches, basé au Québec, Les Violons du Roy, avec lequel il a effectué une tournée européenne remarquée en novembre 2011. Ces disques font suite aux *Nouvelles Suites* de Rameau, à l'intégrale Ravel (Grand Prix de l'Académie Charles Cros, Diapason d'Or de l'année 2003, « Choc » du *Monde de la Musique*, Recommandé de *Classica*, 10 de *Classica Répertoire*, « Pick of the Month » du *BBC Music Magazine*, « Stern des Monats » *Fono Forum*, « Meilleur disque de l'Année » de *Standard*), aux concertos italiens de Bach (l'un des événements de l'année 2005), aux pièces de Couperin, au coffret Satie (Diapason d'Or de l'Année 2008), et à trois disques consacrés à Chopin (l'intégrale des valses, *Préludes* et *Journal Intime*), tous parus chez Harmonia Mundi à l'exception du *Journal Intime*. Alexandre Tharaud se produit en récital dans le monde entier : Teatro Colón de Buenos Aires, Théâtre des

Champs-Élysées, Philharmonie de Cologne, Philharmonie d'Essen, South Bank et Wigmore Hall de Londres, Concertgebouw d'Amsterdam, Kennedy Center de Washington, Casino de Bern, Philharmonie de Cracovie, Hoam Art Hall de Séoul, Hyogo Performing Arts Center, Oji Hall et Suntory Hall de Tokyo. Il est également accueilli par les plus grands festivals, des BBC Proms à La Roque-d'Anthéron, et du Festival du Schleswig-Holstein aux Nuits de décembre de Moscou. Alexandre Tharaud est le soliste des grands orchestres français (Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lille, Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre Philharmonique de Nice, Orchestre National de Lyon) et étrangers (London Philharmonic Orchestra, Orchestre du Bolchoï, Orchestre de Chambre de Munich, Sinfonia Varsovia, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Netherlands Chamber Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orchestre National Symphonique Estonien, Orchestre Symphonique National de Taiwan, Orchestre Symphonique de Singapour, Orchestre Philharmonique du Japon, Orchestre Philharmonique de Malaisie) sous la direction de Lionel Bringuier, Bernard Labadie, Rafael Frühbeck de Burgos, Georges Pretre, Marc Minkowski, Stéphane

Deneve, Daniel Zinman, Michel Plasson, Yannick Nézet-Séguin, Daniele Gatti ou encore Claus Peter-Flor. Alexandre Tharaud est Artiste Résident de la Maison de la Culture de Grenoble (MC2) jusqu'à la fin de la saison. Il a également assuré la direction artistique du festival Amadeus en Suisse en 2011. Dédicataire de nombreuses œuvres, il crée le cycle *Outre-Mémoire* de Thierry Pécou ainsi que son concerto *L'Oiseau Innumérable* et a donné en première mondiale, dans le cadre du Festival d'Automne, le *Concerto* de Gérard Pesson avec la Tonhalle de Zurich et le RSO Frankfurt en décembre 2012. Après les *Hommages à Rameau*, faisant alterner les mouvements de la *Suite en la* du compositeur baroque avec les hommages de compositeurs vivants et *Hommage à Couperin*, Alexandre Tharaud avait, en mai 2012, créé *PianoSong* sur le même principe, mais s'inspirant de la musique populaire qu'il aime tant.

Et aussi...

> CONCERTS

SAMEDI 30 NOVEMBRE, 20H

Franz Schubert

Offertorium Intende Voci pour ténor,
chœur et orchestre

Ludwig van Beethoven

Le Christ au mont des Oliviers

Orchestre de chambre de Paris
Accentus

Thomas Zehetmair, direction

Julia Bauer, soprano

Toby Spence, ténor

Alain Buet, basse

Coproduction Orchestre de chambre de Paris,
Accentus et Cité de la musique.

JEUDI 19 DÉCEMBRE, 20H

Gérard Grisey

Vortex Temporum, pour piano et cinq
instruments

Franz Schubert

Symphonie n° 8 « Inachevée »

Les Dissonances

David Grimal, direction

Anna Göckel, violon

Julia Gallego, flûte

David Gaillard, alto

Louis Rodde, violoncelle

Vincent Alberola, clarinette

Florent Boffard, piano

Coproduction Opéra de Dijon, Les Dissonances
et Cité de la musique.

> SALLE PLEYEL

LUNDI 27 JANVIER 2014, 20H

Johann Sebastian Bach

Variations Goldberg

Maurice Ravel

Miroirs

Sergueï Prokofiev

Sonate n° 7

Alexei Volodin, piano

Production Piano****.

> COLLOQUE

SAMEDI 23 NOVEMBRE, 9H30

**Charles-Valentin Alkan, le piano
visionnaire**

Accès libre dans la limite des places disponibles

> SPECTACLE MUSICAL JEUNE PUBLIC

**MERCREDI 9 AVRIL 2014, 10H30, 16H
ET 17H**

JEUDI 10 AVRIL 2014, 9H30 ET 10H30

Le Piano voyageur

Petit concert tout près

Compositions originales et pages
célèbres pour piano

Benjamin Eppe, piano

> MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous
proposons...

> SUR LE SITE INTERNET [HTTP://
MEDIATHEQUE.CITE-MUSIQUE.FR](http://MEDIATHEQUE.CITE-MUSIQUE.FR)

... de regarder un extrait vidéo dans les
« Concerts » :

Gnossiennes n° 4 et 5 d'**Erik Satie** par
Alexandre Tharaud (piano) enregistré à
la Cité de la musique en 2009

... d'écouter un extrait audio dans les «
Concerts » :

Allemande de **Jean-Philippe Rameau**
par **Alexandre Tharaud** (piano) enregistré
à la Cité de la musique en 2006 • *Le
Tic-Toc-Choc ou Les Maillottins* de **François
Couperin** par **Alexandre Tharaud** (piano)
enregistré à la Cité de la musique en 2006

(Les concerts sont accessibles dans leur
intégralité à la Médiathèque de la Cité de la
musique.)

... de regarder dans les « Dossiers
pédagogiques » :

Entretien avec Alexandre Tharaud dans les
« Entretiens filmés ». *Le Romantisme* dans
les « Repères musicologiques »

> À LA MÉDIATHÈQUE

... de consulter la partition :

Intégrale de l'œuvre pour piano de
Maurice Ravel par **Alexandre Tharaud**
(piano)

... de lire :

Au piano avec Maurice Ravel par
Marguerite Long