

PHILHARMONIE DE PARIS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Mardi 19 janvier 2021

Mardi 29 juin 2021

Mercredi 30 juin 2021

Biennale Pierre Boulez Intégrale Piano

Les concerts du mardi 19 janvier sont diffusés à partir de 20h30 et 21h30,
et pour une durée de 4 mois sur Philharmonie Live.



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Intégrale Piano

PIERRE BOULEZ AU PIANO p. 04

DIMITRI VASSILAKIS

HIDÉKI NAGANO

Concert diffusé le 19 janvier à 20h30 sur Philharmonie Live p. 08

FLORENT BOFFARD

Concert diffusé le 19 janvier à 21h30 sur Philharmonie Live p. 12

RALPH VAN RAAT

MARDI 29 JUIN – 18H00 p. 18

MICHAEL WENDEBERG

NICOLAS HODGES

MERCREDI 30 JUIN – 18H00 p. 28

Pierre Boulez au piano

1958. Pierre Boulez s'entretient avec Antoine Goléa :

« – Et le piano ? Vous n'en avez pas fait au Conservatoire ?

Un sourire infiniment malicieux éclaire le visage de Boulez, plisse le coin de ses yeux, fait vibrer son nez.

– Non. J'ai été recalé au concours d'entrée... »

Le mouvement de la *Sonate en la bémol majeur* de Weber a en effet eu raison de sa candidature au Conservatoire de Lyon. C'est donc avec Lionel de Pachmann, le fils de Vladimir (pianiste germano-russe légendaire pour ses interprétations exubérantes de Chopin), que le jeune Pierre, alors âgé de 17 ans, suit à Lyon des cours privés d'harmonie et de piano en 1942-1943. Avec lui, il étudie le répertoire classique : Beethoven, Chopin, Liszt. Si l'on excepte les quelques leçons prises durant son enfance, Pachmann aura été son seul véritable professeur de piano. Une des psalmodies de 1945 est dédiée « à mon cher maître L. de Pachmann, son élève très respectueux et reconnaissant ».

Cet échec à l'entrée du Conservatoire n'a pas empêché le compositeur de devenir un pianiste d'une habileté remarquable, et même un des rares de sa génération capables d'interpréter certaines de ses propres œuvres, pourtant connues pour être particulièrement acrobatiques, ce jusqu'au début des années 1960, avant que la direction d'orchestre ne prenne le pas, et que le piano s'éclipse quelque peu de son horizon de pensée. Antoine Goléa compare Boulez à Bartók. Ainsi crée-t-il lui-même, flanqué de son maître Messiaen, *Structure Ia* – la première pièce du premier livre des *Structures pour deux pianos* (1951-1952) à l'écriture rythmique démoniaque (une archive vidéo, disponible sur Internet, le montre en train de répéter avec Yvonne Loriod) –, sa *Troisième Sonate pour piano* (1956-1957) ou encore le deuxième livre des *Structures pour deux pianos* (1956-1961), avec Yvonne Loriod de nouveau, extraordinaire interprète au service de la création musicale. Boulez se distingue ainsi au sein d'un xx^e siècle musical qui, en repoussant à chaque nouvelle œuvre les limites de ce qu'il est techniquement et physiquement possible de faire faire à un instrument et à son interprète, signe la fin de la figure du compositeur-instrumentiste, et ce faisant du piano en tant qu'espace de projection sonore de l'intériorité musicale du créateur, comme le conçut ce xix^e siècle romantique tout d'inventions formelles

et d'épanchements de l'âme – l'artiste composant au piano et faisant découvrir à une poignée d'élus les effervescences de son imagination... Certes, en 2010, Boulez confiait à François Meimoun combien il aimait improviser au piano lorsqu'il avait 20 ans, et combien fondamentale était pour lui la relation amoureuse que Messiaen entretenait avec son piano dans sa classe d'harmonie et d'analyse, à l'inverse, tenait-il à préciser, de Leibowitz, qui « était au piano mais il ne jouait pas ».

Ses premières œuvres – *Thème et variations pour la main gauche*, *Prélude*, *Toccata et Scherzo*, *Trois Psalmodies*, *Douze Notations*, toutes composées en 1944-1945 – conservent ainsi l'empreinte du geste d'improvisation fixé sur la partition. Ce geste caractérise l'écriture de Jolivet et de Messiaen, dont l'influence sur le jeune Boulez est forte à cette époque, comme le sera la rupture d'ailleurs... définitive avec Jolivet (l'incident du « joli navet » de 1958 au Domaine Musical est mémorable), provisoire avec Messiaen. À l'exception des *Douze Notations*, réhabilitées quarante ans après leur composition suite à leur flamboyante métamorphose orchestrale (*Notations I à IV* en 1980 et *Notation VII* en 1997), l'absence de ces pièces au catalogue des œuvres de leur auteur est significative, autant qu'est essentielle leur (re)découverte au point de vue musicographique. Car cette mise au jour permet de saisir la pensée en devenir d'un compositeur durant sa si brève période de formation. Œuvres de jeunesse comprenant des traits stylistiques vite abandonnés pour leur attachement trop identifiable à des maîtres ou au monde d'avant, elles manifestent cependant déjà une réelle maîtrise du médium de l'écriture musicale, une soif inextinguible de modernité, et le désir ardent d'entendre et faire entendre une musique jusqu'alors jamais entendue — atonalité, rythmes irrationnels, jeux sur les timbres et les contrastes. On peut même parfois déceler chez elles ce qui deviendra une signature de l'écriture boulézienne : alternance de plages de temps flottant, immobile, suspendu, durant lesquelles l'oreille contemple une résonance, et de moments de grande nervosité, heurtés de figures fugaces traversant à toute vitesse l'étendue entière du clavier.

1945 est l'année où Boulez entend pour la première fois la musique sérielle de Schönberg, son *Quintette pour instruments à vent op. 26*. C'est, confie-t-il à Antoine Goléa, « comme une illumination ». Et une émancipation, repérée par François Meimoun : « La pensée sérielle vous libéra de ces gestes d'improvisateurs qui étaient une des marques du langage de Jolivet et de Messiaen », remarque-t-il dans son entretien avec le compositeur. On sait quelle méfiance Boulez entretiendra désormais à l'égard de l'improvisation, dans

laquelle il voit l'action d'une mémoire instrumentale involontaire, manipulée, quand seule l'abstraction de l'écriture est à même d'engendrer des formes autonomes. Lui, dont l'oreille est absolue, ne compose plus au piano, mais « à la table », comme on dit. Malgré cela, la *Première Sonate* (1946) garde la trace du compositeur-pianiste, comme le montre un documentaire où on le voit dialoguer avec Pierre-Laurent Aimard : si ses mains parvenaient à sauter d'un bout à l'autre du clavier de manière infaillible, en revanche, dès qu'elles se croisaient, il était complètement perdu... ! Quoi qu'il en soit, le piano – tel qu'il est investi dans la *Sonatine pour flûte et piano* (1946) et les *Première et Deuxième* (1948) *Sonates* – permet à Boulez de démontrer la validité historique et formelle de l'atonalité et du sérialisme au regard de la tradition.

C'est précisément elle – la tradition – que le piano permet de questionner de manière radicale dans les années 1950. Le premier livre des *Structures pour deux pianos* fait du clavier un laboratoire d'expérimentation du « sérialisme intégral ». Il applique une table rase implacable, s'attaquant aussi bien à l'idée d'un langage musical hérité qu'à la notion même d'auteur, puisque l'expérience consiste en l'application mécanique, aux quatre paramètres du son (hauteurs, durées, dynamiques, timbres), d'un principe sériel issu de l'œuvre d'un autre (*Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen). S'il ne faut pas moins de deux pianos pour réaliser les combinaisons sonores complexes que les relations sérielles chiffrées ont générées, le clavier est conçu comme un espace neutre, homogène et isotrope, à l'image de l'espace abstrait dans lequel opère le scientifique. Avec la *Troisième Sonate* et le deuxième livre des *Structures*, c'est une interrogation tout aussi fondamentale sur la notion de forme que le piano permet de mettre en œuvre. Mobiles, proposant des parcours multiples laissés au libre choix du pianiste dans le vif de l'interprétation, ces œuvres sont de véritables « improvisations composées », comme les appelle Boulez, réintroduisant de l'indéterminé et de la subjectivité au sein du maillage extrêmement élaboré de l'écriture sérielle.

Les décennies suivantes, qui voient aussi décoller la carrière du compositeur chef d'orchestre, signent, sinon une éclipse, du moins un décentrement du piano – en tout cas comme instrument soliste, puisqu'il demeure présent à l'intérieur de l'orchestre boulézien, tout autant pour sa puissance polyphonique que pour son pouvoir de résonance, au sein d'alliages de timbres cristallins qu'il élabore avec un grand raffinement. Ainsi *Éclat* (1965), où le piano dialogue avec le vibraphone, le glockenspiel, les cloches tubes, la harpe, le

célésta, le cymbalum, la mandoline et la guitare ; ainsi *Répons* (1981-1984), où l'électronique de l'Ircam déploie et augmente l'univers sonore de deux pianos, un vibraphone, un glockenspiel, une harpe et un cymbalum en conversation avec l'ensemble instrumental. Dans cette trajectoire, les pièces pour piano seul composées dans les années 1980 à 2000 sont autant d'éclats de la créativité de Boulez. On sait ce que signifie le mot « éclat » dans le vocabulaire d'un compositeur chez qui un geste, une figure, un simple ornement peut proliférer et structurer une forme musicale se tenant par elle-même : « la brillance, les arêtes vives et tranchantes, le miroitement – mais aussi le fragment », comme l'écrivait Dominique Jameux à propos de l'œuvre éponyme. C'est ainsi qu'apparaît *Fragment d'une ébauche* (1987), dont les trente secondes fulgurantes ont été prélevées d'une œuvre pour piano et ensemble à l'état d'esquisse, qui n'a jamais vu le jour, et n'était sans doute même jamais destinée à exister. Cette réflexion sur la transfiguration formelle du geste instrumental par l'opération de l'écriture compositionnelle marque également la proximité et l'amitié de Boulez avec les grands interprètes du monde de la musique engagés dans la création. De même que *Messagesquise* (1976-1977) pour violoncelle solo et six violoncelles est inséparable de l'énergie de Mstislav Rostropovitch et *Anthèmes I* (1991) pour violon de celle de Yehudi Menuhin, de même, *Incises* (1994-2001) pour piano est étroitement lié à Maurizio Pollini. Quant à *sur Incises* (1996-1998), qui projette dans la durée musicale et l'espace sonore de ses trois pianos, ses trois harpes et ses trois percussions-claviers le matériau d'*Incises*, comme si l'on ouvrait la grande boîte du piano pour déployer sur scène tout ce qui en jaillit (des sons, des histoires...), elle offre à l'instrument (et à nos oreilles) un des hommages les plus jubilatoires qui ait jamais été donné. De *sur Incises*, on sait aussi la fin saisissante lorsque, dans les toutes dernières mesures, le chef baisse les bras, cesse de diriger, et laisse les trois pianistes enchaîner librement les derniers accords, les dernières résonances. C'est aussi sur une résonance finale, frémissante, suspendue, que la dernière pièce pour piano que Boulez a composée, *Une page d'éphéméride* (2005), s'éteint, laissant mourir doucement le son vers un silence qui semble pourtant nous dire « à suivre... ».

Lambert Dousson

Programme

LE STUDIO – PHILHARMONIE
MARDI 19 JANVIER 2021 – 20H30

Pierre Boulez

Deuxième Sonate pour piano

Structures pour deux pianos – livre II

Dimitri Vassilakis, piano

Hidéki Nagano, piano

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

DURÉE DU CONCERT : ENVIRON 50 MINUTES.

Ce concert est diffusé le 19 janvier à 20h30 sur Philharmonie Live, où il restera disponible durant 4 mois.

Il est aussi enregistré par France Musique.



Pierre Boulez (1925-2016)

Deuxième Sonate pour piano

Composition : 1947.

Création : le 29 avril 1950, à l'École normale de musique, Paris, par

Yvette Grimaud.

Éditeur : Heugel.

Durée : environ 30 minutes.

De part et d'autre de cette œuvre de jeunesse se tiennent les deux œuvres majeures de la production, plus ambitieuses quant à leur propos et dans leurs proportions. La *Deuxième Sonate*, œuvre dense, dramatique, au caractère hérissé et à l'expression paroxystique, se mesure au modèle classique pour mieux le pulvériser et affirmer son être propre. Contemporaine des premiers essais critiques du compositeur, elle projette les références dans un creuset incandescent où se préparent l'unification du langage boulezien et la distanciation d'avec la conception schönbergienne de la série : morcellement de la série en structures autonomes ; opposition d'écriture entre figures à fonction thématique et structures athématiques, amorphes, où priment l'intervalle et son effacement dans le travail de développement rythmique ; esprit de déduction qui opère par dérivations progressives ; conception du deuxième mouvement en forme de trope, c'est-à-dire de variation proliférant à partir du texte simple initial ; principe de développement alternatif du quatrième mouvement, repris de Stravinski, où s'opposent une fugue en dissolution progressive et une structure thématique conduite à l'éclatement.

Cyril Beros

Structures pour deux pianos – livre II

Composition : 1961.

Création : le 21 octobre 1961, à Donaueschingen, par le compositeur et Yvonne Loriod.

Édition : Universal Edition.

Durée : environ 20 minutes.

Contrairement au premier (1951-1952) – qui privilégiait la fonctionnalité d’une écriture dépouillée –, le second livre de *Structures* tend à accorder la primauté à sa dimension décorative. Fondé sur l’une des trois divisions du *Mode de valeurs et d’intensités* (1949) de Messiaen – en l’occurrence, la deuxième – il prolonge, en l’approfondissant aux niveaux acoustique et formel, l’expérience du sérialisme généralisé tel qu’il commençait à s’élargir dans *Le Marteau sans maître*. Les séries de blocs sonores présentés soit sous forme d’accords, soit sous forme d’arabesques, offrent une forme stylisée des sonorités composées électroniquement, à mi-chemin entre l’artisanat du piano préparé de Cage et la technologie naissante du studio de Cologne où Stockhausen effectuait ses premières recherches. Sa forme par interruptions alternatives étend au niveau de l’articulation la métaphore acoustique des « formants » : tel un timbre formé par l’évolution de ses composantes spectrales, l’ensemble est défini par la disposition relative de ses parties en fonction de leurs caractéristiques structurelles.

Probablement sous l’influence des expériences narratives du Nouveau Roman, l’ouvrage est divisé en deux chapitres dont le contraste assez prononcé doit être en grande partie attribué au laps de temps qui a séparé leur rédaction.

Le premier – où se succèdent trois parties mettant chacune l’accent sur les dimensions verticale (harmonie), horizontale (polyphonie) et diagonale (hétérophonie) de l’écriture, irrégulièrement interrompues par deux réminiscences de l’écriture ponctuelle du premier livre de *Structures* – va progressivement contrarier la rigueur de ses cellules rythmiques par l’irruption de petites notes venant rompre la définition du tempo, au point de donner libre cours à de vastes cadences antiphoniques aboutissant à trois reprises sur une ponctuation à l’unisson. Si l’on peut déceler ici l’influence exercée par certaines recherches parallèles

de Stockhausen sur le temps musical, les pages suivantes ont certainement été stimulées par l'exemple du *Mobile pour deux pianos* (1958) de Pousseur.

Le second chapitre va en effet amplifier l'antiphonie en la poussant à ses conséquences extrêmes : après une introduction où deux types de textures coexistent sans agir l'une sur l'autre, le vaste développement qui lui succède oppose une trame d'arpèges composés, fixés dans le registre médian du second piano, aux interventions individuelles du premier, l'interrompant par insertion de cahiers séparés dont la tessiture peut varier des extrêmes au centre. Ces inserts présentent en outre différents degrés d'initiative laissés à la discrétion de l'interprète : cela va de la possibilité de décider de l'entrée en jeu, jusqu'à l'omission pure et simple de séquences facultatives.

Ce second livre participe ainsi de ce qu'il a été convenu de nommer, à la suite d'Umberto Eco, « l'ouverture de l'œuvre », expérience menée de front avec la *Troisième Sonate pour piano* (1956-1957) et *Pli selon pli* (1957-1962).

Robert Piencikowski

Note de programme, mars 2003

Programme

LE STUDIO – PHILHARMONIE
MARDI 19 JANVIER 2021 – 21H30

Pierre Boulez

Douze Notations

Troisième Sonate pour piano – avec création de fragments inédits

Une page d'éphéméride

Première Sonate pour piano

Florent Boffard, piano

DURÉE DU CONCERT : ENVIRON 60 MINUTES.

Ce concert est diffusé le 19 janvier à 21h30 sur Philharmonie Live, où il restera disponible durant 4 mois.

Il est aussi enregistré par France Musique.



Pierre Boulez

(1925-2016)

Les œuvres

Douze Notations

- I. Fantastique – Modéré
- II. Très vif
- III. Assez lent
- IV. Rythmique
- V. Doux et improvisé
- VI. Rapide
- VII. Hiératique
- VIII. Modéré jusqu'à très vif
- IX. Lointain – Calme
- X. Mécanique et très sec
- XI. Scintillant
- XII. Lent – Puissant et âpre

Composition : 1945 ; révision en 1985.

Création : le 12 février 1946, à Paris, par Yvette Grimaud.

Édition : Universal Edition.

Durée : environ 10 minutes.

Lorsqu'il compose les *Notations* pour piano – douze miniatures, de douze mesures chacune, écrites à partir d'une même série (schönbergienne) de douze sons –, Boulez est âgé de 20 ans et sort à peine de la classe d'harmonie de Messiaen, où il est entré l'année précédente (leur langage rythmique en porte la marque).

Dès après leur création le 12 février 1946 par Yvette Grimaud – élève, elle aussi, de Messiaen et créatrice d'autres pièces pour piano de Boulez (dont les deux premières sonates) –, Boulez esquisse l'orchestration de onze d'entre elles, puis les retire toutes de la circulation à cause de leur immaturité stylistique et technique. Certaines, nous apprend Robert Piencikowski, affleurent cependant dans *Le Crépuscule de Yang Kouei-Fei* – la musique que le compositeur écrit en 1957 pour la pièce radiophonique de Louise Fauré –, ainsi que dans *Improvisation I sur Mallarmé (Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui)*,

qui sera incorporée au cycle *Pli selon pli. Portrait de Mallarmé* (1957-1962). Ce n'est que lorsque la version orchestrale des *Notations I-IV* est réalisée en 1980 qu'il autorisera la pianiste taïwanaise Pi-hsien Chen à interpréter le cycle entier de 1945, sur lequel il se penche une nouvelle et dernière fois en 1985.

Aujourd'hui considérées comme son opus 1, les *Notations* possèdent déjà certains traits stylistiques qui marqueront l'univers sonore et musical de Boulez – et pas seulement pianistique : rigueur formelle et plaisir du mélisme, jeu des formes et puissance structurante de l'ornement, alternance et superposition des temps pulsés, nerveux, délirants, et des temps suspendus, flottants, intérieurs, méditant sur leur propre résonance.

Lambert Dousson

Troisième Sonate pour piano – avec création de fragments inédits

Composition : 1956-1957.

Création : le 25 septembre 1957, lors des cours d'été de Darmstadt, par le compositeur.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 30 minutes.

Distante d'environ une dizaine d'années des *Première* et *Deuxième Sonates*, la *Troisième Sonate* voit le jour dans un tout autre univers poétique et intellectuel. Se plaçant parmi les premières manifestations de l'œuvre dite « ouverte », la sonate prévoit plusieurs itinéraires possibles à l'intérieur de la partition, ainsi qu'un jeu de parenthèses optionnelles, qui laissent à l'interprète une liberté toute relative de parcours et d'agencement. À travers cette recherche d'une œuvre à l'architecture labyrinthique, ramifiée, en expansion, qui ne se réduise pas à l'énoncé univoque d'une trajectoire simple, Boulez entendait répondre, avec les moyens propres de la musique, à l'évolution de la structure du récit dans le roman contemporain. Apparaissait également la nécessité de trouver une conception formelle fluide qui soit à la hauteur de la mobilité, de la relativité du vocabulaire et de la syntaxe musicale nouvelle. Sur ce chemin, Boulez découvre le « Livre » mallarméen dont Jacques Scherer publie à cette époque des extraits. C'est une révélation. Stéphane Mallarmé

écrit : « Un Livre en maints tomes, un Livre qui soit un Livre architectural et prémédité et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses. » Aspiration à la totalité inachevable, responsabilité de la Lettre envers la Page et de la Page au regard du Volume, recherche d'un anonymat de l'opérateur-interprète qui s'efface devant le Texte : autant de points sur lesquels la *Troisième Sonate* rejoint intimement le projet du « Livre » mallarméen. Des cinq mouvements initialement prévus (que Boulez appelle des « formants »), seuls deux – *Trope* et *Constellation* (- *Miroir*) – étaient jusqu'au concert d'aujourd'hui édités et joués depuis la création.

Cyril Beros

Une page d'éphéméride

Composition : 2005.

Création : le 4 février 2008, au Conservatoire à rayonnement régional de Paris, par Gaspard Dehaene.

Édition : Universal Edition.

Durée : environ 5 minutes.

Pianiste (il créa lui-même la *Troisième Sonate*), Boulez ne composait cependant jamais au piano mais seulement « à la table ». La formation, si brève (un an à peine entre 1944 et 1945) mais si fondamentale, auprès de Messiaen avait conféré à l'oreille absolue qu'il possédait déjà le pouvoir d'entendre en lui toute la musique qu'il écrivait. S'il se levait parfois de sa table, rompant le silence de son écoute intérieure, c'était pour éprouver les résonances que son écriture imprimait à l'espace acoustique du piano.

De ce phénomène sonore qui l'a toujours fasciné, Boulez a réalisé de nombreuses formules musicales : de la *Première Sonate* (1946) – où des accords résonants sont comme coupés, cassés par des figures sèches et fulgurantes – à la *Troisième* (1956-1957) et ses harmonies fantômes, qui semblent flotter et disparaître au gré de la troisième pédale (sostenuto), jouant avec la réverbération par sympathie des cordes du piano ; d'*Éclat* pour neuf musiciens (1965) – où le geste du chef d'orchestre module le temps suspendu

des résonances du piano, de la harpe et du vibraphone – aux métamorphoses électroacoustiques des six solistes de *Répons* (1981-1984).

Travail sur les espaces et les temps flottants, suspendus, non mesurés, libres – « lisses », comme disait Boulez –, la résonance oblige aussi l'interprète à se mettre à l'écoute de ce qu'il fait, et à jouer la partition à partir de cette écoute. Cette idée irrigue *Une page d'éphéméride*, composée pour le Piano Project d'Universal, la maison d'édition viennoise qui publie la musique de Boulez depuis la fin des années 1950. L'initiative revient aux pianistes et professeurs de piano Anne-Lise Gastaldi et Valérie Haluk, qui ont demandé à Michael Jarrell, György Kurtág, Ivan Fedele, Peter Eötös, Luis de Pablo, Georges Aperghis, Cristóbal Halffter, Salvatore Sciarrino et Pierre Boulez des pièces visant à sensibiliser à la musique de leur temps les jeunes interprètes possédant quatre années d'études de leur instrument. En quelques minutes à peine, *Une page d'éphéméride* donne à jouer et à entendre, écrit le compositeur Brice Pauset, « toutes les clés de l'écriture pianistique de Boulez : le style cristallin et brisé, l'usage des différentes possibilités de résonances de l'instrument, le "mode toccata" (déjà à l'œuvre il y a soixante-deux ans dans la *Première Sonate*) et l'ornement comme mode obligé de la production sonore ». À une introduction de caractère « libre » – où les doigts du pianiste, en relâchant les touches, jouent avec les étouffoirs sur les cordes du piano – succède une section centrale pulsée, notée « rapide », avant un retour au jeu des résonances sur lequel la dernière pièce pour piano composée par Boulez s'éteint, laissant mourir doucement le son vers un silence qui semble nous dire pourtant « à suivre... ».

« Libre », « rapide » : ce serait une belle métaphore pour toute la musique de Boulez. Quant au titre lui-même, une citation extraite d'un entretien du compositeur par le musicologue Peter O'Hagan en donne peut-être la clé : « Quand j'écris une œuvre, je fais de nombreuses esquisses, mais je ne les utilise pas toutes. Vous savez, c'est comme un journal que l'on effeuille. Je retire certaines de ses pages pour en faire de nouveaux développements et de nouveaux prolongements. »

Lambert Dousson

Première Sonate pour piano

I. Lent

II. Assez large : Rapide

Composition : 1946.

Première exécution publique : en 1946, dans les studios de la Radiodiffusion française, Paris, par Yvette Grimaud.

Édition : 1951, Amphion, Paris.

Durée : environ 10 minutes.

La *Première Sonate* (1946), un an après les *Douze Notations*, sonne comme une prise de parole tranchante. Elle indique avec assurance la voie à suivre : celle de la seconde École de Vienne dont Boulez vient tout juste d'assimiler les techniques – et avec quelle rapidité – auprès de René Leibowitz. Elle affirme aussi un ton nouveau, tour à tour véhément et méditatif, parcouru de touches délicates et de traits rageurs, de lignes souples et d'interruptions subites. On pense au portrait que Jean-Louis Barrault fit du jeune Boulez de 20 ans : « Hérissé et charmant comme un jeune chat, il dissimulait mal un tempérament sauvage très plaisant [...]. À cette époque, il vivait "toutes griffes dehors", "à l'écorché". Il n'épargnait personne, ou presque. Il était mordant, agressif, irritant parfois ; sa peau lui faisait mal [...]. Mais derrière cette sauvagerie anarchiste, nous sentions dans Boulez la pudeur extrême d'un tempérament rare, une sensibilité à fleur de peau, voire une sentimentalité secrète¹... ».

Deux mouvements opposés : l'un, généralement calme, compose une texture souple, parfois déchirée de coups de canif nets, alternant dans la seconde section avec des interventions en staccato ; l'autre, après une introduction très webernienne, est une toccata en mouvement régulier, trouée par des sections plus souples et liées. Curieusement, l'envol allègre que représente cette *Première Sonate* n'est pas sans annoncer certains traits du style tardif de Boulez, notamment la seconde partie d'*Incises*.

Cyril Beros

¹ Jean-Louis Barrault, « Pierre Boulez », *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault*, « La musique et ses problèmes contemporains », 2^e année, 3^e cahier, Paris, Julliard, 1954, p. 3-6.

Programme

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

MARDI 29 JUIN 2021 – 18H00

Pierre Boulez

Fragment d'une ébauche

Thème et variations pour la main gauche

Trois Psalmodies

ENTRACTE

Pierre Boulez

Prélude, Toccata et Scherzo

Incises

Ralph Van Raat, piano

Robert Piencikowski, présentation

FIN DU CONCERT ATELIER VERS 20H00.

À part *Structures* (livre I) et *Incises*, les pièces jouées lors des ateliers des mardi 29 et mercredi 30 juin ne font pas partie du catalogue d'œuvres reconnues par Pierre Boulez. Elles sont donc programmées, avec l'autorisation exceptionnelle des ayants droit, dans le cadre de ces deux ateliers, commentés par le musicologue Robert Piencikowski, qui retraceront leur genèse avec la projection de manuscrits.

Pierre Boulez (1925-2016)

Fragment d'une ébauche

Composition : 1987.

Création : le 29 septembre 2013, Salle de la Bourse à Strasbourg dans le cadre du festival Musica, par Wilhem Latchoumia.

Durée : environ 30 secondes.

Deux pages – trente secondes – d'une musique nerveuse et intense, implacable et jubilatoire : une toccata obstinée, fulgurante comme une prise de kung-fu, lancée à toute vitesse comme un bolide, scandée d'accords fortissimo et d'échappées ultra légères, stoppée en plein élan par un martellement final. Tel est le bijou qu'offre Boulez à son ami et collègue au Collège de France Jean-Marie Lehn, lorsqu'il reçoit le prix Nobel de chimie en 1987.

« [...] fragment d'une œuvre à venir pour piano et ensemble instrumental, encore à l'état d'ébauche », est-il écrit sur le manuscrit. C'est une habitude, au fond courante chez les compositeurs et ce depuis longtemps, que Boulez avait d'offrir une page de musique en train de s'écrire, le fragment d'une ébauche... Mais comme toujours chez lui, derrière un « simple » geste se cache une raison d'être profonde, qu'il dévoila avec humour le soir de la création de l'œuvre, en présence du dédicataire : « J'ai toujours des choses infinies chez moi, c'est une spécialité même, et donc il y avait ces esquisses qui étaient là, qui attendaient... – Qui attendaient quoi ? Rien du tout ! Mais, tout d'un coup, il y a eu un déclenchement avec votre nomination et donc je me suis dit, il faut faire un cadeau et le cadeau est déjà tout prêt, heureusement. Voilà comment cela s'est fait. Il n'y avait aucune intention. Ce qu'il y a de plus drôle, c'est que c'est un "objet trouvé", comme disaient les surréalistes autrefois. C'est un objet trouvé qui attend sa place et qui l'attendra, je pense, toujours parce que ce n'est pas fait pour être dans quelque chose, mais fait pour une autre œuvre qui ne sera jamais écrite, probablement. Mais moi, j'aime beaucoup ces objets trouvés que je répands ainsi parce que cela permet de susciter d'autres objets trouvés qui, eux, trouveront leur fin. »

« C'est drôle », comme le dit lui-même Boulez, car en réalité il n'a jamais porté les surréalistes dans son cœur – en tout cas la manière dont après-guerre ils se sont institutionnalisés, officialisés, et leur invention de s'ossifier et se scléroser. C'est pourquoi, plus que d'« objet trouvé », il préférerait parler d'« objet retrouvé », comme le temps chez Marcel Proust, qu'il aimait tant : une idée musicale qu'il avait un jour composée, puis perdue de vue, parfois retrouvée, parfois par hasard, parfois des années après.

La dernière leçon de Boulez au Collège de France, où il enseigna de 1978 à 1995, portait ainsi sur l'inachevé, qu'il présentait non comme un défaut bien sûr, mais comme une manière d'être qui se confond avec une manière d'écrire de la musique : déduire tous les possibles d'une idée musicale, quitte à se laisser envahir par ses ramifications indéfinies, en conserver certaines, en abandonner d'autres pour élaborer peu à peu une forme. « Une idée musicale est comme une graine : vous la plantez dans un certain terreau, et, tout d'un coup, elle se met à proliférer comme de la mauvaise herbe », confiait-il en 1975 à Célestin Deliège (*Par volonté et par hasard*).

On se plaît ainsi à imaginer le monde intérieur et la table de travail de Boulez comme un gigantesque jardin. Il s'appellerait « Le pays fertile ». Le compositeur, comme un jardinier, y ferait croître des pousses jusqu'à ce que leurs fruits parviennent à maturation et engendrent une œuvre (*Répons*), appliquerait à certaines greffes et boutures (*Incises – sur Incises*), oublierait les autres pour les retrouver des décennies plus tard métamorphosées (*Notations*), ou bien en cueillerait à peine écloses et les offrirait à quelqu'un, comme *Fragment d'une ébauche*.

Lambert Dousson

Thème et variations pour la main gauche (ou à deux mains)

Composition : 1945.

Création : au début des années 1950, dans un cadre privé, au Mexique ou au Guatemala, par Bernard Flavigny.

Durée : environ 13 minutes.

Écrit à la même époque que les *Douze Notations* pour piano, *Thème et variations pour la main gauche* se compose d'un thème suivi de treize variations.

En 2011, Boulez a raconté à Claude Samuel les circonstances de la composition de cette œuvre, non sans une certaine légèreté : « Il s'agissait de variations, tout simplement, parce que j'avais écouté Ravel, le *Concerto pour la main gauche*, et j'avais un peu regardé des œuvres pour la main gauche. Et je me suis dit "pourquoi ne pas essayer ?" C'était une sorte un défi. »

Une fois terminées, Boulez offre ses *Variations* au pianiste Bernard Flavigny, à qui elles étaient secrètement destinées. De mémoire (les souvenirs du pianiste sont à présent lointains), l'œuvre aurait été créée dans un cadre privé, au Mexique ou au Guatemala, et interprétée à plusieurs reprises durant une de ses nombreuses tournées de concert au début des années 1950 au Mexique et en Amérique centrale. À l'époque de sa composition, le pianiste – qui a obtenu son Premier prix au Conservatoire de Paris alors qu'il était âgé d'à peine 15 ans, et qui connaîtra par la suite une très grande carrière de concertiste et de pédagogue – suit avec Boulez les cours d'analyse et d'harmonie de Messiaen. Il se souvient encore d'un tout jeune homme de 20 ans qui stupéfiait tout le monde par son oreille infaillible et sa puissance d'invention.

Comme pour les *Prélude, Toccata et Scherzo* et les *Trois Psalmodies* (elles aussi retirées par le compositeur du catalogue de ses œuvres), l'influence d'Arthur Honegger et André Jolivet se fait encore sentir dans la musique des *Variations pour la main gauche*. On y repère également la trace du langage rythmique de Messiaen, qui marquera profondément la pensée musicale de Boulez, et dont il fera l'éloge dans « Propositions », un article essentiel paru en 1948 dans la revue *Polyphonie*. Enfin, elles représentent, selon Alain Galliari, sa première œuvre dodécaphonique, après qu'il a découvert, au printemps 1945, le *Quintette pour instruments à vent op. 26* de Schönberg.

Trois Psalmodies

Composition : 1945.

Création : le 12 février 1945, au Triptyque à Paris, par Yvette Grimaud.

Durée : environ 23 minutes.

« Au moment où j'écrivais les *Trois Psalmodies*, j'ignorais jusqu'à l'existence de la musique sérielle, mais j'avais le sentiment très net de sa nécessité. Et cependant je désire aujourd'hui oublier que ces pièces ont été écrites. Elles n'ont jamais été publiées, et elles ne le seront jamais – au moins pas avec mon consentement. »

Pierre Boulez à Antoine Goléa, 1958

Quand on apprend qu'elles furent composées et créées en même temps que les *Douze Notations* pour piano – dont on sait le purgatoire de presque quarante ans qu'elles ont traversé avant de connaître leur merveilleuse épiphanie orchestrale en 1980 (*Notations IV*) et 1997 (*Notation VII*) –, on se prend à rêver de ce qu'il serait advenu des *Trois Psalmodies* si Boulez avait jeté sur elles un regard alors moins ferme et définitif. Il faut croire que cette œuvre, qui aura quand même valu à son auteur un Premier prix au conservatoire, contenait en elle trop de contradictions pour qu'elle puisse survivre à l'évolution prodigieuse de la pensée musicale de Boulez.

Symptôme – repéré par François Meïmoun – de cette sévérité : la citation d'André Gide, « Je sais la source où j'irai rafraîchir mes paupières » (*Les Nourritures terrestres*), initialement placée en exergue d'une psalmodie, et vigoureusement rayée par Boulez sur le manuscrit daté du 14 juillet 1945. C'est le signe d'un désaveu violent, dont il est fort possible que la cible soit Jolivet, auquel la musique des *Trois Psalmodies* doit en fait beaucoup, tant leur jeune auteur était alors impressionné par le compagnon, au sein du groupe Jeune France, de Messiaen. Ce dernier avait analysé *Mana* (1935) dans son célèbre et sulfureux cours d'harmonie au conservatoire, et il avait même emmené toute la classe rendre visite à Jolivet début février 1945. La découverte des *Cinq Danses rituelles* (1939) fut alors un tel choc chez Boulez qu'il se mit aussitôt à recopier la partition à la main.

Mais en 1958 – année de la publication des *Rencontres avec Pierre Boulez* d'Antoine Goléa –, la position à l'égard de Jolivet de l'auteur du *Marteau sans maître* et organisateur des concerts du Domaine Musical est tout autre. C'est peu dire. L'anecdote, qui date du 1^{er} mars de la même année, est aussi célèbre que savoureuse. Elle est relatée le lendemain de l'incident par Carmen Tessier, journaliste à *France-Soir* : « La scène s'est passée Salle Gaveau, pendant l'entracte [...]. L'orchestre venait de jouer une œuvre inédite du musicien d'avant-garde Pierre Boulez [...] quand un homme s'approcha des musiciens et leur dit : "Comment pouvez-vous jouer des choses (il employa un autre mot plus fort) pareilles ?" Les musiciens stupéfaits ne surent que répondre, sauf l'un d'entre eux qui dit : "Ben quoi, on fait un cacheton !" Alerté par le bruit, Pierre Boulez survint et il en résulta avec M. Jolivet un dialogue haut en couleur où le vert dominait. » Jolivet avait de fait fort peu apprécié découvrir, dans le programme du concert, une diatribe signée Boulez et intitulée « Presqu'apologue : le joli navet et la préfecture », dans laquelle le chef de file de l'école sérielle rendait compte des attaques dont il avait eu vent de Jolivet contre le Domaine Musical lors d'une commission de l'Académie des Beaux-Arts, selon quoi les concerts n'attireraient que « les duchesses, les snobs et les gens de Saint-Germain-des-Prés » et se disait « enchanté si ces concerts étaient interdits par la préfecture de police ». Verdict cinglant de Boulez : « En fin de compte, devrions-nous à l'amabilité délicate d'un quelconque joli navet d'être cent fois signalés à l'attention bienveillante de la préfecture de police, nous ne lui ferons jamais subir l'outrage de servir aux plaisirs auriculaires des duchesses, etc. ; plein de déférence pour ce pâle légume, nous préserverons sa vertu. » Manière fleurie de dire que la musique de Jolivet ne parviendra jamais jusqu'aux oreilles du public du Domaine Musical, puisqu'elle n'y sera jamais jouée.

Les *Trois Psalmodies*, dont Yvette Grimaud fit un enregistrement peu après la création, contiennent pourtant de vraies beautés, sans doute encore trop attachées aux modèles du passé dont Boulez voudra faire table rase. Malgré ces instants suspendus où flottent des accords atonaux fracturés par un geste rapide – motif récurrent de toute son œuvre pour piano –, la persistance de l'écriture mélodique sera vite violemment écartée, au profit d'une pensée fondamentalement contrapuntique, fondée sur la technique du sérialisme généralisé. Les accords percussifs dans les extrêmes graves, qui introduisent la dimension du bruit dans l'espace acoustique du piano, et durent à l'époque sonner de manière saisissante, se verront relégués dans la catégorie de l'« amorphe » par l'auteur de *Penser la musique aujourd'hui* (1963). Les accords de guitare issus de la habanera « Puerta del

vino » de Debussy (second livre des *Préludes*) sont encore trop reconnaissables, et ces notes obstinées font peut-être trop penser au *Gibet* de Ravel.

Le titre de l'œuvre appelle un dernier commentaire, recueilli par François Meimoun, demandant à Boulez s'il ne contenait pas, comme plus tard *Répons* et *Anthèmes*, une connotation médiévale ou religieuse. Non, répond-il alors, mais « ce mot m'avait frappé comme signifiant quelque chose de lancinant, de répétitif ».

Lambert Dousson

Prélude, Toccata et Scherzo

- I. Prélude
- II. Toccata
- III. Scherzo

Composition : 1944-1945.

Création : le 8 septembre 2018, au Studio de la Philharmonie de Paris, par Ralph Van Raat.

Édition : inédit. Partition réalisée par la Fondation Paul Sacher (Bâle), sous la direction d'Angela Ida De Benedictis.

Durée : environ 26 minutes.

Si l'on excepte les mélodies qu'il a composées durant les années 1942-1943 sur des poèmes de Charles Baudelaire, Théophile Gautier et Rainer Maria Rilke – des pièces « modestes, délicates et plutôt anonymes », dit Gerald Bennet, écrites dans le style de la « musique de salon française » –, l'ample triptyque *Prélude, Toccata et Scherzo* (1944-1945) constitue à proprement parler la toute première œuvre de Boulez. Installé à Paris depuis l'automne 1943, il commence dès 1944 à suivre des cours d'harmonie avec Messiaen et de contrepoint avec Andrée Vaurabourg-Honegger, l'épouse d'Arthur Honegger, dans l'attente de son admission officielle au Conservatoire national supérieur, qui sera effective en 1945.

Jamais publiée, il faudra attendre plus de soixante ans pour entendre la partition interprétée pour la première fois en 2018 à la Philharmonie de Paris, grâce à l'énergie de Ralph Van Raat, et avec le soutien de la Fondation Paul Sacher, où les archives de Boulez ont été

déposées, après que le pianiste eut découvert l'existence de l'œuvre en lisant *Pierre Boulez and the Piano. A study in style and technique* (2017), l'essai de Peter O'Hagan.

D'une durée – plus de 25 minutes – révélatrice d'une maîtrise précoce de la temporalité musicale, l'œuvre, sombre, âpre, entêtante, démontre la vitesse impressionnante avec laquelle le jeune homme s'est approprié ce qui à l'époque lui apparaissait comme ce que l'on pouvait faire de plus avancé en musique, aux antipodes en tout cas de la « musique de salon française » : chromatisme et absence de tonalité, exploitation de l'ambitus total du clavier, de l'extrême grave à l'extrême aigu, travail sur les timbres et les résonances, approche percussive de l'instrument, contrastes marqués dans le traitement des intensités. Le choc de la rencontre avec la musique de Schönberg n'aura lieu qu'au printemps 1945, au cours d'un concert privé organisé par René Leibowitz où l'on interprétera le *Quintette pour instruments à vent op. 26* (1923-1924) de Schönberg, si bien que c'est la musique de Jolivet et Honegger qui imprègne encore fortement les *Prélude, Toccata et Scherzo*. Si ces deux références disparaîtront très vite de la musique de Boulez, il n'en ira pas de même du langage rythmique de Messiaen, dont la technique des valeurs irrationnelles, déjà à l'œuvre ici, laissera une empreinte profonde sur la pensée du compositeur.

Œuvre de jeunesse, on croirait pourtant déceler çà et là des traits stylistiques que l'on retrouvera notamment dans le piano boulézien des années 1980 et 1990, comme dans *Répons* (1981-1984), *Dérive* (1984) ou *Incises* (1994) et *sur Incises* (1996-1998). Par exemple, dans le *Prélude*, ces harmonies qui sonnent comme les cloches d'un gamelan balinaï, ou ce thème qui s'enroule et se déploie à partir d'une note pivot, esquissant une technique qui des décennies plus tard revêtira la forme de groupes de petites notes très rapides, tandis que la basse obstinée qui le soutient de la main gauche sera rapidement écartée dans l'avenir, au profit d'une pensée fondamentalement contrapuntique, sans hiérarchie entre les deux mains. Autre exemple : les accords-fusées et les explosions de la *Toccata*, surgissant au milieu de passages qui sembleraient improvisés tant les durées employées sont irrégulières, le tout structuré par deux fugues, forme canonique qu'on retrouvera encore dans la *Deuxième Sonate* de 1947 comme preuve en acte de la validité historique et formelle de l'atonalité. Quant au *Scherzo* final, il esquisse la méthode consistant à déduire d'un code génétique de six ou sept notes (et pas nécessairement douze) un organisme harmonique cohérent ; et si les interjections rythmiques répétées à la main gauche seront par la suite vite reléguées dans le monde d'avant, les passages lents d'accords suspendus qui résonnent comme des cloches trouveront plus tard leur écho dans les moments de temps « lisse », « flottant » d'*Éclat* (1965) ou d'*Une page d'éphéméride* (2005).

Incises

Commande du Concours international de piano Umberto Micheli de Milan.

Composition : 1994 ; révision en 2001.

Création : le 21 octobre 1994, au Concours ; publique, le 4 février 1995, à Caen, par Dimitri Vassilakis.

Édition : Universal Edition.

Durée : environ 10 minutes.

« Considérer l'instrument en soi, voir ce que l'on peut en faire non seulement en tant que transmetteur d'idées musicales mais surtout d'extension maximale des possibilités de l'instrument » : telle est, confiée en 1997 à Boulez par Bruno Serrou, la racine du plaisir de la virtuosité. La complicité du compositeur et chef d'orchestre avec de grands solistes fut l'occasion de la réalisation d'œuvres brèves mais décisives. Mstislav Rostropovitch est à l'origine de *Messagesquise* (1976-1977), pour violoncelle solo et six violoncelles – avec Chopin et Paganini en embuscade. *Anthèmes I* (1991) est une commande du Concours international de violon Yehudi Menuhin. Et c'est à la demande de ses amis le compositeur Luciano Berio et le pianiste Maurizio Pollini pour le Concours international de piano Umberto Micheli de Milan que Boulez composa *Incises*, où la pièce fut jouée le 21 octobre 1994, sa création publique ayant lieu à Caen le 4 février 1995 par Dimitri Vassilakis.

Nonobstant le second livre des *Structures* (1956-1961) pour deux pianos, Boulez n'avait plus composé pour le piano seul depuis la *Troisième Sonate* (1956-1957), inachevée, même si les cadences d'*Éclat* (1965) lui donnaient la part belle, et surtout *Répons* (1981-1984), dont l'écriture pianistique d'*Incises* semble pour une grande part issue : notes répétées avec les mains alternées et résonances dans les graves, avec cette liberté dans les registres éclatés que donne la souplesse de l'instrument (et de l'instrumentiste !). C'est cette liberté et cette vitesse que l'effectif fantastique de *sur Incises* (1996-1998) – trois pianos, trois harpes, trois percussions : vue en éclaté vertigineuse et jubilatoire de la machine sonore du piano d'*Incises* – fera proliférer dans l'espace sonore et le temps musical de ses quarante minutes intenses et virtuoses.

Après une introduction d'une page de caractère « libre », non mesurée, l'œuvre se lance durant trois minutes dans une folle toccata prestissimo (la noire à 144) de notes répétées en doubles croches, dont la mécanique est perturbée par des « groupes-fusées » en triples croches. La première version d'*Incises*, d'à peine quatre minutes, s'interrompait alors brutalement dans la résonance d'une note grave. En 2001, trois ans après la création de la version finale de *sur Incises*, Boulez décide de développer *Incises* en la prolongeant d'une seconde section, qui alterne les passages notés « très lent », où des arabesques plongent et résonnent dans les graves, avec des passages plus vifs où s'entrelacent le « strict », le « régulier » et le « rubato », suivant en cela le titre même de l'œuvre et ce qu'il veut dire : « Les idées sont insérées les unes dans les autres », confie encore le compositeur à Bruno Serrou. L'œuvre se termine dans le temps suspendu des cordes graves, que le pianiste laisse résonner jusqu'à leur extinction finale.

Lambert Dousson

Programme

LE STUDIO – PHILHARMONIE

MERCREDI 30 JUIN 2021 – 18H00

Pierre Boulez

Structures – livre I

Michael Wendeborg, piano

Nicolas Hodges, piano

Robert Piencikowski, présentation

FIN DU CONCERT ATELIER VERS 19H00.

Pierre Boulez (1925-2016)

L'œuvre

Structures pour deux pianos – livre I

Composition : 1951-1952.

Création partielle : *Structure Ia* : le 7 mai 1952, à la Comédie des Champs-Élysées, Paris, par le compositeur et Olivier Messiaen. *Structure Ic* : le 13 novembre 1953, à Cologne, par Yvonne Grimaud et Yvonne Loriod.

Création intégrale : le 4 mai 1955, au Théâtre Marigny, Paris, par Yvonne Loriod et Hans Alexander Kaul.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 19 minutes.

C'est dans une atmosphère électrique que, le 7 mai 1952, sont créées les trois minutes et trente secondes de musique les plus commentées (si l'on met à part les 4'33'' de Cage, créées le 29 août de la même année) de l'histoire du xx^e siècle : *Structure Ia*, première des trois pièces qui constituent le premier livre des *Structures pour deux pianos* de Boulez. Claude Rostand, critique au *Monde*, raconte : « Un monsieur reçut un sac de dame à travers la figure, et une péronnelle qui protestait contre l'œuvre nouvelle, se vit couper la parole par une magistrale paire de gifles (dodécaphonique). » Il faudra l'intervention d'un agent de police pour les séparer. « Dis bonjour à David Tudor », écrira de son côté Boulez à Cage le 2 novembre 1952, dans la perspective de l'audition new-yorkaise de la pièce, « qu'il se prépare quelques cachets d'aspirine – j'en fais autant de mon côté – car les *Structures* ne sont vraiment pas commodes. »

Il faut dire que le 15 avenue Montaigne où loge la Comédie des Champs-Élysées est une adresse réputée pour être le théâtre de créations mouvementées : du *Sacre du printemps* de Stravinski sous les huées le 29 mai 1913, aux *Impressions norvégiennes*, du même Stravinski, le 22 mars 1945 sous les sifflets d'une bande de jeunes compositeurs de la classe de Messiaen menés par Serge Nigg et Boulez ; de *Déserts* de Varèse, qu'un critique voudrait voir fusillé le 2 décembre 1954, à *Chronochromie* de Messiaen lui-même, agressé dans les coulisses le 13 février 1962.

Pour compléter le tableau, Ben Parsons nous apprend que *Structure Ia* est créée dans le cadre de l'œuvre du xx^e siècle, festival au programme très œcuménique (de Vaughan Williams à Dutilleul, de Stravinski à Virgil Thomson) organisé par le Congrès pour la culture, secrètement financé par la CIA dans l'optique de contrer la tentation communiste au sein de l'élite culturelle française en cette période de guerre froide.

Sur scène, deux pianos. Derrière les pupitres : Messiaen et Boulez. À 26 ans, celui-ci compte à son actif la *Sonatine pour flûte et piano*, la *Première* et la *Deuxième Sonate* pour piano, ainsi que les premières versions du *Visage nuptial* et du *Soleil des eaux*. Quelques semaines auparavant, les lecteurs de *La Revue musicale* ont pris connaissance de son dernier coup de griffes : « Tout musicien qui n'a pas ressenti [...] la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en-deçà des nécessités de son époque. »

Composée en une nuit, terminée le 24 avril 1951, *Structure Ia* représente une « des expériences les plus fondamentales dans ma vie de compositeur », confie-t-il vingt ans après à Célestin Deliège : « L'expérience du degré zéro de l'écriture [...], le doute cartésien ; remettre tout en cause, faire table rase de son héritage et recommencer à partir de zéro pour voir comment on peut reconstituer l'écriture à partir d'un phénomène qui a annihilé l'invention individuelle. » Les trois chapitres qui composent ce premier livre des *Structures* (ils ont été écrits dans l'ordre a – c – b) racontent ainsi l'histoire de la « récupération de l'invention individuelle ». *Structure Ia* est l'expérience d'une forme impersonnelle engendrée automatiquement par l'application d'un programme, dont la formule est issue de *Mode de valeurs et d'intensités* pour piano (1949) de Messiaen, et appelé « sérialisme intégral », qui étend la technique sérielle à l'ensemble des paramètres du phénomène sonore (hauteurs, durées, intensités, timbres), réduit à un ensemble de relations chiffrées. Le résultat est une musique aride et imprévisible, déchiquetée et trouée de silences, qui a tant choqué à l'époque.

Composée en dernier et terminée le 17 mai 1952, *Structure Ib* offre quant à elle une forme pleine et beaucoup plus longue (onze minutes), toute en densités et en textures contrastées, et rend sensible le style individuel de Boulez qui se plaît à alterner temps suspendus, flottants, et moments d'ivresse frénétique. *Structure Ic*, achevée le 3 avril 1952, d'une durée similaire à la première pièce, donne à entendre une sorte de mouvement perpétuel traversé d'explosions.

Les *Structures pour deux pianos* connaîtront un deuxième livre, composé entre 1956 et 1961, et créé à Donaueschingen le 21 octobre 1961 par Yvonne Loriod et Boulez. Beaucoup plus souple d'invention, l'œuvre met en action le principe d'une forme ouverte, mobile, qui laisse aux interprètes un choix de parcours multiples au sein de la partition – un désir d'indéterminé (de liberté ?) qui est comme le reflet de l'hyper-déterminisme de *Structure Ia*.

Lambert Dousson

Le compositeur Pierre Boulez

Né en 1925, Pierre Boulez suit les cours d'harmonie de Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, il fonde en 1954 les concerts du Domaine Musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis, en 1976, l'Ircam et l'Ensemble intercontemporain. Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé en 1971 chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il quitte la direction de l'Ircam en 1992 et se consacre à la direction d'orchestre et à la composition. Il dirige les meilleurs orchestres du monde et est régulièrement invité dans tous les grands festivals. L'année de son soixante-dixième anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra (LSO) et la production de *Moïse et Aaron* de Schönberg à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein. Invité au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une nouvelle production du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Une grande série de concerts avec le LSO en Europe et aux États-Unis domine les huit premiers mois

de l'année 2000. En 2002, il est compositeur en résidence au Festival de Lucerne. En 2004, il devient directeur artistique de l'Académie du Festival de Lucerne. En 2003-2004, il dirige *Renard* de Stravinski, *Les Tréteaux de maître Pierre* de Falla et le *Pierrot lunaire* de Schönberg dans une mise en scène de Klaus Michael Grüber au Festival d'Aix-en-Provence et aux Festwochen de Vienne. Presque trente ans après ses débuts à Bayreuth, il y revient, en 2004 et 2005, pour diriger *Parsifal*, mis en scène par Christoph Schlingensiefel. L'année de ses quatre-vingts ans est marquée par de nombreux hommages et célébrations qui accompagnent ses tournées de concerts. Il se retire ensuite quelques mois pour se consacrer à la composition. Pierre Boulez reprend ses nombreuses activités à l'été 2006 ; il dirige l'œuvre symphonique de Mahler en alternance avec Daniel Barenboim à Berlin à Pâques 2007 (intégrale qui sera reprise au Carnegie Hall en mai 2009), ainsi qu'une nouvelle production de *De la maison des morts* de Janáček, mise en scène par Patrice Chéreau à Vienne, Amsterdam et Aix-en-Provence. Fin 2008, il a été le « Grand invité » du musée du Louvre. Pierre Boulez se voit décerner de nombreuses distinctions telles que le Grawemeyer Award pour sa composition *sur Incises*, le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Répons*, et il est à la tête d'une importante discographie qu'il développe en exclusivité chez Deutsche

Grammophon depuis 1992. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (sonates pour piano, *Dialogue de l'ombre double*, *Anthèmes* pour violon ou *Anthèmes II* pour violon et dispositif électronique) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons, ... explosante-fixe ...*). Ses dernières compositions sont *sur Incises*, créée en 1998 au Festival d'Édimbourg, *Notation VII*, créée en 1999 par Daniel Barenboim à Chicago, et *Dérive 2*, créée à Aix-en-Provence durant l'été 2006. L'année de ses quatre-vingt-cinq ans est

marquée par de nombreux concerts, durant lesquels Pierre Boulez dirige les orchestres les plus prestigieux. En juin 2011, il enregistre les deux *Concertos pour piano* de Liszt avec la Staatskapelle Berlin et Daniel Barenboim. Après *Das klagende Lied* à Salzbourg, il dirige à nouveau l'Académie du Festival de Lucerne puis entreprend une tournée européenne avec les musiciens de l'Académie de Lucerne et de l'Ensemble intercontemporain avec son œuvre majeure *Pli selon pli*. Pierre Boulez s'est éteint dans la soirée du 5 janvier 2016 à son domicile de Baden-Baden.

Les interprètes

Dimitri Vassilakis

Dimitri Vassilakis commence ses études musicales à Athènes, où il est né en 1967. Il les poursuit au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il obtient les Premiers prix de piano à l'unanimité (classe de Gérard Frémy), de musique de chambre et d'accompagnement. Il étudie également avec Monique Deschaussées et György Sebök. Depuis 1992, il est soliste à l'Ensemble intercontemporain. Il a également collaboré avec des compositeurs tels que Iannis Xenakis, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen et György Kurtág. Son disque *Le Scorpion* avec Les Percussions de Strasbourg sur une musique de Martin Matalon a reçu le Grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros dans la catégorie « Meilleur enregistrement de musique contemporaine de l'année 2004 ». Il a participé à de nombreux festivals – Salzbourg, Édimbourg, Lucerne, Maggio Musicale Fiorentino, Automne de Varsovie,

Musique de chambre d'Ottawa, BBC Proms de Londres – et s'est produit dans des salles telles que la Philharmonie de Berlin (sous la direction de Sir Simon Rattle), le Carnegie Hall de New York, le Royal Festival Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Teatro Colón de Buenos Aires. Son répertoire s'étend de Bach aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui et comprend, entre autres, l'intégrale pour piano de Pierre Boulez et de Iannis Xenakis. Sa discographie comprend, entre autres, les *Variations Goldberg* et des extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach (Quantum), des études de György Ligeti et Fabián Panisello (Neos) et la première intégrale des œuvres pour piano de Boulez (Cybele). Son enregistrement d'*Incises* (dont il a assuré la création) figure dans le coffret des œuvres complètes de Boulez paru chez DGG.

Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1996. À l'âge de 12 ans, il remporte le Premier prix du Concours national de la musique, réservé aux étudiants. Après ses études à Tokyo, il entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et

l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Après ses premiers prix (accompagnement vocal, piano et musique de chambre), il est lauréat de plusieurs compétitions internationales : concours de Montréal, de Barcelone, concours Maria-Canals. En 1998, il est récompensé au Japon par deux prix décernés aux jeunes espoirs de la musique (prix

Muramatsu et prix Idemitsu), et reçoit en 1999 le prix Samson François au premier Concours international de piano du xx^e siècle d'Orléans. Hidéki Nagano a toujours voulu être proche des compositeurs de son temps et transmettre un répertoire sortant de l'ordinaire. Sa discographie soliste comprend des œuvres de Antheil, Boulez,

Messiaen, Murail, Dutilleux, Prokofiev, Ravel. Il se produit régulièrement en France et au Japon, comme soliste et en musique de chambre. Il a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre symphonique de la NHK, sous la direction de Charles Dutoit.

Florent Boffard

Invité dans les principaux festivals (Salzbourg, Berlin, Bath, Aldeburgh, La Roque-d'Anthéron...), Florent Boffard a joué entre autres sous la direction de Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher, Peter Eötvös avec l'Orchestre national de Lyon, le Philharmonisches Orchester Freiburg, le NDR Elphilharmonie Orchester, le WDR Sinfonieorchester Köln, l'Orchestre philharmonique de Radio France, etc. Soliste de l'Ensemble intercontemporain de 1988 à 1999, il a côtoyé les principaux compositeurs de notre temps et créé des pièces de Boulez, Donatoni, Ligeti et d'autres. En 2010, il a présenté en direct sur Arte « Chopin, une écoute aujourd'hui » à La Folle Journée de Nantes. Soucieux d'aider le public à une meilleure compréhension du répertoire contemporain, il a également réalisé de nombreux ateliers et présentations de concerts, en particulier au Festival de La Roque-d'Anthéron. En 2019, il était l'invité du MusikFest Berlin et de l'Elbphilharmonie de Hambourg dans le cadre de « Portrait » consacré au compositeur George Benjamin. Florent Boffard a en outre écrit le film *Schoenberg, le malentendu*,

qui accompagne son enregistrement de l'œuvre pour piano de Schönberg (*Mirare*, 2013), enregistrement récompensé par 5 Diapasons et noté « Editor's choice » par le magazine *Gramophone*. En septembre 2018, son disque *Racines* (*Mirare*), consacré à Bartók, est distingué par un « Editor's choice » de *Gramophone*. Parmi ses enregistrements, on trouve aussi les *Structures pour deux pianos* de Boulez avec Pierre-Laurent Aimard, la *Sequenza IV* pour piano de Berio (DG), les *Études pour piano* de Debussy et Bartók, les sonates pour piano et violon de Fauré avec Isabelle Faust (Harmonia Mundi) et le *Concerto pour piano* de Borowski (création) avec les Deutsches Symphonie-Orchester Berlin paru chez Wergo en 2014. En 2001, la Fondation Forberg-Schneider (Munich) a décerné à Florent Boffard son prix Belmont pour son engagement dans la musique d'aujourd'hui. Il a enseigné au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon et à la Musikhochschule de Stuttgart. Depuis 2016, il est professeur de piano au Conservatoire de Paris (CNSMDP).

Ralph Van Raat

Né en 1978, le pianiste et musicologue néerlandais Ralph Van Raat se produit en récital en Europe, au Moyen-Orient, en Asie et aux États-Unis. Toujours soucieux d'enrichir le corpus traditionnel d'œuvres pour piano, il a particulièrement à cœur d'interpréter le répertoire contemporain classique. Il travaille ainsi en étroite collaboration avec les compositeurs John Adams, Louis Andriessen, Gavin Bryars, Jonathan Harvey, Tan Dun, György Kurtág, Magnus Lindberg, Arvo Pärt, Frederic Rzewski et Sir John Tavener, dont nombre d'entre eux lui ont dédié des compositions et des concertos pour piano. Ralf Van Raat est régulièrement engagé en soliste aux côtés d'orchestres tels que le London Sinfonietta, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Shanghai, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre philharmonique de la Radio des Pays-Bas, l'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre symphonique de Melbourne, l'Orchestre symphonique de Guangzhou ou encore l'Orchestre philharmonique de Dortmund. Sa carrière est jalonnée de collaborations avec les chefs d'orchestre Tan Dun, Valery Gergiev, JoAnn Falletta, David Robertson, Yannick Nézet-Séguin, Susanna Mälkki, Stefan Asbury, Michel Tabachnik et John Adams. En soliste, on peut l'applaudir dans des festivals comme le Festival Gergiev, les BBC Proms de

Londres, le Festival de Besançon, le Holland Festival, Time of Music de Viitasaari en Finlande, le Festival d'Huddersfield, le Berliner Festspiele, le Festival des arts de Hong Kong ou Tanglewood. Il se voit également confier sa propre série de concerts au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam ainsi qu'au De Doelen de Rotterdam. Il signe un contrat d'exclusivité avec Naxos en décembre 2006. Son premier enregistrement pour le label – l'intégrale des œuvres pour piano de John Adams – est classé en tête de liste par de nombreux magazines, et son enregistrement consacré aux compositions pour piano d'Arvo Pärt est noté 5/5 par le *BBC Music Magazine*. Naxos lui consacre un coffret-portrait en 2009 suivi d'un second coffret en 2017. Ralf Van Raat enseigne l'interprétation du répertoire contemporain pour piano au Conservatoire d'Amsterdam. Il anime régulièrement des master-classes, conférences et ateliers dans les conservatoires de Tirana, Nijni Novgorod et Kiev, à l'Académie Ligeti de l'ASKO | Schönberg Ensemble ainsi que dans de nombreuses fondations et universités. Membre du jury du Concours international d'Orléans en 2018, il est invité à ce titre pour une master-klasse à l'École normale de musique de Paris. Ralph Van Raat est artiste Steinway. En 2020, son trentième CD (Naxos) – qui propose un répertoire d'œuvres rares de Debussy, Ravel, Messiaen, et l'enregistrement en première mondiale d'une œuvre de jeunesse de Boulez – a été salué par la critique.

Michael Wendeborg

À partir de la saison 2020-2021, Michael Wendeborg devient chef d'orchestre de l'Opéra de Halle, où il occupe le poste de premier Kapellmeister depuis 2016. Il va y diriger, entre autres, les premières représentations de *Jenůfa* de Janáček et de *Tristan und Isolde* de Wagner. Il dirige des orchestres de renom : Staatskapelle Berlin, Junge Deutsche Philharmonie, Orchestre philharmonique de Ljubljana, Klangforum Wien, Remix Ensemble, Ensemble intercontemporain, Birmingham Contemporary Music Group, Musikfabrik, Basel Sinfonietta, etc. Il est un invité régulier de nombre de festivals ; il a ainsi fait ses débuts avec le SWR Sinfonieorchester et le Mahler Chamber Orchestra au Beethovenfest de Bonn, et avec le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin au festival Acht Brücken de Cologne ; en 2008, il a créé *ArbeitNahrungWohnung* d'Enno Poppe (mise en scène d'Anna Viebrock) à la Biennale de Munich ; en août 2021, il dirigera la création reprogrammée de *Wind* d'Alexander Moosbrugger au Festival de Bregenz. À Halle, il a dirigé *Der Freischütz* de Weber et *L'Africaine* de Meyerbeer, ainsi que les premières d'*Ariadne auf Naxos* de Strauss et de *Don Giovanni* de

Mozart. En tant que pianiste, il a remporté plusieurs concours nationaux et internationaux et s'est produit en soliste dans des festivals de renom et avec des orchestres prestigieux sous la direction de chefs d'orchestre tels que Jonathan Nott, Marek Janowski et Daniel Barenboim. De 2000 à 2005, il a été membre de l'Ensemble intercontemporain et a travaillé en étroite collaboration avec Pierre Boulez. En 2015, il a donné l'intégrale des œuvres pour piano de Boulez dans le cadre des célébrations au Staatsoper de Berlin et en 2018 à la Saal Boulez. De 2011 à 2018, il fut directeur musical de l'Ensemble Contrechamps. Michael Wendeborg a étudié le piano auprès de Markus Stange, Bernd Glemser et Benedetto Lupo, et la direction d'orchestre auprès de Toshiyuki Kamioka à Sarrebruck. Pendant cette période, il a travaillé comme assistant de Toshiyuki Kamioka au Wuppertaler Bühnen. Il a occupé des postes au Nationaltheater de Mannheim et au Staatsoper Berlin, où il a assisté Daniel Barenboim et des chefs d'orchestre invités tels que Pierre Boulez et Simon Rattle, et a été chef d'orchestre principal du Théâtre de Lucerne.

Nicolas Hodges

Né à Londres et maintenant installé en Allemagne, où il enseigne à la Musikhochschule de Stuttgart, Nicolas Hodges interprète les œuvres des compositeurs classiques, romantiques, du xx^e siècle et contemporains. Sa collaboration avec des personnalités comme John Adams, Helmut Lachenmann et feu Karlheinz Stockhausen est au cœur de sa carrière, et de nombreux compositeurs lui ont dédié des œuvres, dont Rebecca Saunders qui lui a dédié *To An Utterance*, son nouveau concerto pour piano, qui sera créé au Festival de Lucerne en septembre 2021. Parmi les œuvres créées par Nicolas Hodges, citons : le *Concerto pour piano* de Simon Steen-Andersen avec le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg et François-Xavier Roth lors du Festival de Donaueschingen en 2014 ; les *Variations from the Golden Mountains* de Harrison Birtwistle au Wigmore Hall de Londres ; le *Concerto pour piano* de Gerald Barry avec le Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks et Peter Rundel ; *In Seven Days*, concerto pour piano de Thomas Adès, avec le London Sinfonietta ; *Dialogues for piano and orchestra* d’Elliott Carter avec le London Sinfonietta et

Oliver Knussen, ainsi que les créations américaine et berlinoise de l’œuvre, avec respectivement le Chicago Symphony Orchestra et les Berliner Philharmoniker – tous deux dirigés par Daniel Barenboim. Également chambriste passionné, Nicolas Hodges s’est produit, entre autres, à Berlin (MusikFest), Bruxelles (Ars Musica), Hambourg (Ostertoene), Helsinki (Musica Nova), Londres (Barbican Centre, Wigmore Hall, Southbank Centre et BBC Proms), Lucerne (Festival), Madrid (INAEM), Melbourne International Arts Festival, New York (Carnegie Hall et Mostly Mozart) ou encore Paris (Ircam et Festival d’Automne). Il collabore régulièrement avec le Quatuor Arditti, Adrian Brendel, Colin Currie, Ilya Gringolts, Anssi Karttunen, Michael Wendeborg, Carolin Widmann, et est membre du Trio Accanto depuis 2013. La discographie de Nicolas Hodges comprend, entre autres, un enregistrement en direct du *Concerto pour piano* de Luca Francesconi avec l’Orchestra Sinfónica Casa da Musica et *Songs and Poems*, qui inclut le répertoire de Hans Thomalla, Walter Zimmermann et Wolfgang Rihm avec le Trio Accanto.

PHILHARMONIE LIVE

LA PHILHARMONIE S'INVITE CHEZ VOUS

(RE)VIVEZ NOS GRANDS CONCERTS
Classique, baroque, pop, jazz, musiques du monde...

EN DIRECT
ET
EN DIFFÉRÉ



GRATUIT ET EN HD



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Conception graphique: RETC. Réalisation graphique: Marina Hé. Photo: Avou du Parc, l'Adèle et que vous faites! Licence: E.S. n°1-008294, E.S. n°1-0011310, n°2-0011346, n°2-0011417.



LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR

