

***Pollini Perspectives***

2011 | 2013

# ***Pollini Perspectives***

La collaboration étroite établie de longue date avec le grand pianiste italien Maurizio Pollini culminera lors d'un nouveau cycle de concerts intitulé « Pollini Perspectives ».

Commencé en 2011, ce cycle se poursuivra jusqu'en 2013.

En quatre concerts, Maurizio Pollini présentera les sonates de Beethoven de l'*Opus 53* à l'*Opus 111* par ordre chronologique, les associant à des œuvres de Karlheinz Stockhausen, de Giacomo Manzoni, Salvatore Sciarrino et Helmut Lachenmann.

Le Festival de Lucerne a commandé de nouvelles pièces à Giacomo Manzoni et Salvatore Sciarrino spécifiquement pour ce cycle.

**DIMANCHE 9 OCTOBRE 2011 - 16H**

**Giacomo Manzoni**

*Il rumore del tempo* (Commande du Festival de Lucerne pour Maurizio Pollini)

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano n° 21 « Waldstein »*  
*Sonate pour piano n° 22*  
*Sonate pour piano n° 23 « Appassionata »*

Maurizio Pollini, piano  
Daniel Ciampolini, percussions  
Alain Damiens, clarinette  
Christophe Desjardins, alto  
Anna Prohaska, soprano

**MARDI 14 FÉVRIER 2012 - 20H**

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano n° 24 « À Thérèse »*  
*Sonate pour piano n° 25 « Alla tedesca »*  
*Sonate pour piano n° 26 « Les Adieux »*  
*Sonate pour piano n° 27*

**Karlheinz Stockhausen**

*Klavierstück* à déterminer

Maurizio Pollini, piano

**VENDREDI 18 JANVIER 2013 - 20h**

**Helmut Lachenmann**

*Quatuor à cordes n° 3 « Grido »*

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate n° 28*  
*Sonate n° 29*

Maurizio Pollini, piano  
Jack Quartet

**LUNDI 18 MARS 2013 - 20H**

**Salvatore Sciarrino**

*Madrigali Concertati - Carnaval n°s 10, 11, 12*  
(Commande du Festival de Lucerne pour Maurizio Pollini)

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano n° 30*  
*Sonate pour piano n° 31*  
*Sonate pour piano n° 32*

Klangforum Wien  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Tito Ceccherini, direction  
Maurizio Pollini, piano



## **SOMMAIRE**

|                                       |       |
|---------------------------------------|-------|
| <b>DIMANCHE 9 OCTOBRE 2011 - 16H</b>  | p. 6  |
| <b>MARDI 14 FÉVRIER 2012 - 20H</b>    | p. 17 |
| <b>VENDREDI 18 JANVIER 2013 - 20H</b> | p. 32 |
| <b>LUNDI 18 MARS 2013 - 20H</b>       | p. 41 |

**DIMANCHE 9 OCTOBRE 2011 - 16H**

**Giacomo Manzoni**

*Il rumore del tempo* (Commande du Festival de Lucerne pour Maurizio Pollini)

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano n° 21 « Waldstein »*

*Sonate pour piano n° 22*

*Sonate pour piano n° 23 « Appassionata »*

Maurizio Pollini, piano

Daniel Ciampolini, percussions

Alain Damiens, clarinette

Christophe Desjardins, alto

Anna Prohaska, soprano

**Giacomo Manzoni (1932)**

*Il rumore del tempo*, pour soprano, piano, alto et percussions, sur des textes d'Alexandre Blok, Velimir Khlebnikov, Georg Trakl et Andrea Zanzotto

Commande : Festival de Lucerne pour Maurizio Pollini.

Création : 17 août 2011, au Festival de Lucerne, avec Anna Prohaska (soprano), Maurizio Pollini (piano), Christophe Desjardins (alto), Alain Damiens (clarinette), Daniel Ciampolini (percussions).

Durée : environ 18 minutes.

*Il rumore del tempo* (« Le Bruit du temps »), c'est ainsi que Giacomo Manzoni nomme sa dernière œuvre, une commande du Festival de Lucerne à l'intention de Maurizio Pollini. Dans cette composition sur des textes russes, allemands et italiens, on peut voir sans exagération la vision du monde d'un homme vieillissant, ou même un regard rétrospectif du compositeur italien, né en 1932, sur sa vie. Le commun dénominateur des textes littéraires si différents du symboliste russe Alexandre Blok, de son contemporain Velimir Khlebnikov, de l'expressionniste autrichien Georg Trakl et d'Andrea Zanzotto, né en 1921 à Trévise, est le caractère éphémère de l'homme face à la Nature éternelle.

Velimir Khlebnikov (1885-1922) inscrit le thème biblique de la vanité, mis à l'honneur dans la littérature et la peinture baroque, dans une vision panthéiste du monde selon laquelle l'homme ne laissera pas de trace au cours des millénaires. Inspiré par une philosophie analogue, Alexandre Blok (1880-1921) fait référence à la théorie de l'harmonie des sphères, issue de l'Antiquité, qui fut reprise à partir de la Renaissance notamment par Johannes Kepler ; mais entre les lignes résonne également une dimension politique. Georg Trakl (1887-1914), quant à lui, oppose la beauté de la Nature à l'horrible cruauté de l'homme dans ses actes. À la fin, les vers réconciliateurs de Zanzotto, intégrés dans un poème de Blok, marquent un tournant : ils mettent face à face, dans une atmosphère gaie et détendue, le silence infini de l'univers et le « bruit du temps » qui donne son titre à l'œuvre.

Ces textes montrent que Manzoni est non seulement un homme de culture universelle et un artiste éclectique (outre son activité de compositeur il a notamment écrit un guide musical et une monographie sur Schönberg), mais aussi un compositeur qui attache plus d'importance à l'expérience personnelle qu'à des techniques de composition de haute voltige. Il n'a pas besoin d'attirer l'attention sur lui en mettant en avant sa culture ou ses prouesses de compositeur. Il préfère se souvenir de la fonction communicative de la musique, de cette idée qu'à travers l'œuvre on parle à ses semblables. Et il le fait d'une manière aussi élégante qu'impitoyable, c'est pourquoi son geste est si compréhensible et consolateur.

D'un point de vue formel, *Il rumore del tempo* suit de près la structure du collage de textes, même si les transitions sont habilement dissimulées. L'œuvre commence par un duo pour soprano et (violon) alto, de tempo lent, sur un texte de Khlebnikov, où les phrases vocales viennent vibrer de très loin. Un ample solo de piano, aux forts accents rythmiques et

avec des passages de caractère improvisé, mène à la section suivante : une méditation pour soprano et percussions, par endroit riche en vocalises, sur le poème *Le Soir* de Trakl (que Manzoni a raccourci de quatre vers). Le deuxième solo de piano qui s'enchaîne sans interruption débouche directement sur la mise en musique d'un texte de Blok qui compare les actes des hommes aux jeux inconsidérés des enfants - on entend ici l'ensemble au complet composé de la soprano, de la clarinette, de l'alto, du piano et des percussions. Suit un nouveau solo de piano qui aboutit à un échafaudage d'accords menaçant, lequel ouvre la voie à la section finale pour soprano, clarinette et percussions. Dans les dernières mesures, un grand crescendo de l'alto jette un pont sonore vers le début de l'œuvre. C'est cependant le piano qui a le dernier mot : il reprend une résonance d'octave donnée par la soprano, la clarinette et l'alto et la laisse à la fin s'estomper sur une petite irritation sonore : comme le disent les derniers vers, nous ne sommes rien d'autre que « *des traces effacées dans un abîme mystérieux* » (Blok) où « *la joie tournoie dans le silence* » (Zanzotto). Imaginer une musique qui donne vie à cette idée est un exploit de taille.

*Mark Schulze Steinen (Traduit par Daniel Fesquet)*

### **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

*Sonates pour piano n° 21 op. 53, n° 22 op. 54, n° 23 op. 57*

Composées entre 1803 et 1805, ces trois œuvres sont marquées par leur caractère expérimental et visionnaire. Partitions majeures de la « seconde période créatrice » de Beethoven (de 1803 à 1812, suivant un découpage largement répandu), les *Sonates op. 53*, « *Waldstein* », et *op. 57*, « *Appassionata* », se distinguent par l'ampleur de leurs proportions, leurs exigences techniques et leur impressionnante dramaturgie. En outre, le compositeur, empruntant certains aspects au concerto, semble chercher à dépasser le cadre de la sonate. Mozart et Haydn s'étaient déjà aventurés sur ce terrain avant Beethoven, mais ce dernier va plus loin, que ce soit dans le domaine de la forme ou celui de l'univers sonore du piano, qu'il renouvelle profondément.

L'évolution de la facture de l'instrument, qui tout au long de la vie du musicien, progresse en étendue et en puissance, joue un rôle certain dans cette quête. Par ailleurs, l'élargissement du vocabulaire pianistique, simplifié à certains égards (arpèges, gammes, motifs descendants rapides), mais intégré à une trame sonore plus complexe, témoigne du voisinage de ces œuvres avec la *Troisième Symphonie* et *Leonore*.

La *Sonate op. 54*, plus courte, moins brillante et passionnée, semble opérer, à son détriment, un fort contraste avec ces deux œuvres. Malaimée des pianistes, elle recèle pourtant des beautés, d'un ordre plus abstrait.

*Sonate n° 21 en do majeur op. 53 « Waldstein »*

I. Allegro con brio

II. Introduzione - Adagio molto

III. Rondo - Allegretto moderato - Prestissimo

Composition : 1803-1804.

Dédicace : au comte Ferdinand von Waldstein.

Première édition : Bureau des Arts et d'Industrie, Vienne, 1805.

Durée : environ 24 minutes.

Dédiée à l'ami et protecteur de Beethoven, le comte Waldstein, lui-même également compositeur, cette « Sonata grande » telle que le compositeur l'intitula dans son manuscrit (et non « *L'Aurore* », comme on le voit dans certaines éditions), fut composée parallèlement à la *Troisième Symphonie* : des idées musicales des trois mouvements (avec le mouvement central prévu à l'origine, qui fut remplacé ensuite par l'*Introduzione*), figurent dans le cahier d'esquisses de la *Symphonie «Héroïque»*.

Beethoven avait initialement conçu son œuvre comme un vaste triptyque. Deux mouvements rapides, de proportions monumentales, encadraient un *Andante*, lui-même assez développé. La composition achevée, le musicien décida de remplacer le volet central, écrit dans un style plus conventionnel (il le fit publier séparément sous le titre d'*Andante favori*), par une brève page, d'une grande intensité, qui joue le rôle d'introduction au rondo, créant ainsi un itinéraire dramatique différent, plus efficace.

La puissante architecture de l'*Allegro con brio* initial repose sur de fortes tensions tonales, issues des principes de la forme sonate, qu'elle élargit. Son écriture est d'une ampleur toute orchestrale ; le compositeur intègre par ailleurs des éléments issus du concerto, notamment arpèges et gammes, mais ces derniers sont traités en dehors de tout caractère brillant ou gracieux : vigoureuses lignes de force ou matière musicale en fusion, ils constituent des réservoirs d'énergie.

Les mystérieuses batteries du début (qui peuvent rappeler la trépidation du scherzo de la *Symphonie « Héroïque »*) accentuent, de même que l'opposition des registres, le sentiment d'instabilité tonale. La basse descend chromatiquement de *do* à *sol*, mais l'oreille est surtout sensible au parcours modulant, d'allure capricieuse. Le pont, phrase de transition entre les deux groupes thématiques de l'exposition, instaure le ton de *mi* mineur, qui prépare celui du second thème, lumineux choral en *mi* majeur. La reprise de ce dernier s'agrément d'une guirlande en triolets qui donne naissance à un puissant flot d'arpèges. La conclusion de l'épisode est particulièrement brillante, mais le compositeur préfère achever son exposition par l'introduction d'un nouveau thème, plus frais et pastoral, réintroduisant le ton de *mi* mineur. Ainsi, la palette tonale s'assombrit, soit pour retourner dans le ton d'*ut* pour la reprise, soit pour préparer les tons bémolisés du développement. Celui-ci, qui installe le ton de *sol* mineur, commence par exploiter les brefs motifs du début,

dans un caractère très symphonique, dense et conflictuel. Mais cette écriture laisse place au déferlement des arpèges du second groupe de l'exposition, qui créent de véritables nappes harmoniques et tonales, dans un discours d'une grande ampleur. La préparation de la réexposition rappelle l'introduction du finale de la *Première Symphonie* : une gamme de *sol* se bâtit progressivement, mais le tempo, la netteté incisive des motifs, la tension générée par la répétition trépidante du dessin de la main gauche dégagent, ici, une force explosive inouïe. Comme on peut l'imaginer, la réexposition se charge de digressions modulantes au fort pouvoir dramatique. Le second thème est ramené en *la* majeur, puis *la* mineur, laissant l'affirmation du ton principal au retour des arpèges. L'œuvre se conclut par une coda de vaste dimensions, éloquente et virtuose, qui s'ouvre comme un second développement, au ton de *ré* bémol majeur (dit ton « napolitain »), d'une violence extrême.

L'*Adagio molto* central, en *fa* majeur, prend l'allure d'une brève forme ternaire (vingt-huit mesures seulement) construite autour d'une mélodie accompagnée. Celle-ci est encadrée par une phrase qui fait sortir des ténèbres un mystérieux motif d'appel. Ici encore le parcours tonal est changeant et tourmenté. La phrase introductive, lors de son retour, comme épilogue, s'oriente vers le ton de *do* mineur, et le motif d'appel subit un travail de distorsion d'effet très expressif. La dialectique d'opposition du mode majeur au mode mineur, chère à Beethoven, crée un itinéraire dramatique de la souffrance à la joie, qui s'articule autour de ce mouvement.

Après cette page tourmentée, le *do* majeur du rondo paraît encore plus lumineux et serein. Jaillissant d'un saut de plus de trois octaves, le thème se déploie dans une simplicité empreinte d'esprit populaire : mais il ne s'agit pas de la saveur rustique des thèmes des menuets ou scherzos, encore moins de la joie exubérante de ceux des finales. Dans la lignée de Herder et de Goethe, qui voyaient dans les créations du peuple les modèles à suivre, le compositeur nimbe ce thème d'une poésie romantique qui l'élève jusqu'au sublime. Des effets inouïs au clavier contribuent à créer ce climat de joie spirituelle et vibrante : tout d'abord le halo créé par la résonance des harmonies entremêlées par la pédale tenue ; puis l'ample mouvement d'arpèges qui soutient le thème, donné en octaves lors de sa deuxième présentation ; enfin l'écran scintillant des trilles, lors de sa troisième apparition. Les couplets contrastent par leur énergie terrienne et les accents rustiques qui s'échappent de l'écriture virtuose. Après le deuxième couplet, le refrain est développé et donne naissance à un épisode dicté par la *phantasieren*, l'imagination chimérique du musicien guidée par le mouvement des mains sur le clavier. La coda, *prestissimo*, libère une joie volubile, qui se teinte de mélancolie dans le retour du thème, auréolé de trilles et irisé par un prisme de modulations. Mais c'est la joie vigoureuse et terrestre qui domine dans les triomphants accords conclusifs.

*Sonate n° 22 en fa majeur, op. 54*

I. In tempo d'un Menuetto

II. Allegretto

Composition : 1804.

Première publication : Bureau des Arts et d'Industrie, Vienne, 1806.

Durée : environ 11 minutes.

Contemporaine des esquisses de l'opéra *Leonore*, la *Sonate op. 54*, encadrée par les deux « géantes » que sont la « *Waldstein* » et l'« *Appassionata* », contraste par son étonnante brièveté et son plan insolite, en deux mouvements, qui annonce les recherches formelles que Beethoven mènera dans ses sonates et quatuors de la dernière partie de sa vie.

La première publication à Vienne sous le titre de *Cinquante-et-unième Sonate* (l'*Appassionata* portera le n° 54 !) a suscité deux théories : l'une prend en compte les œuvres ayant rapport à la forme sonate, quel que soit leur genre ; l'autre comptabilise des œuvres de jeunesse sans numéro d'opus. Aucune ne s'est révélée probante et cette attribution, si elle n'est pas due à une erreur, reste mystérieuse.

Beethoven, dans cette page aphoristique, ne s'écarte pas de la démarche prospective qui caractérise la trilogie des sonates des années 1803 à 1805. Il poursuit sa réflexion sur le matériau musical, à la recherche d'un élargissement de l'univers sonore.

Dans le premier mouvement, en *fa* majeur, le compositeur s'interroge sur les potentialités offertes par un style un peu désuet, celui du menuet. Il s'empare des éléments emblématiques de cette musique, au charme suranné, et les détourne par une utilisation insolite, qui non seulement rappelle l'humour de Haydn, mais aussi génère des sonorités nouvelles. Ainsi, le thème initial, au phrasé gracieux, est placé dans un registre grave inhabituel, et la conduite de la basse, dans les deux premiers accords, le rend encore plus étrange. La conclusion de la phrase, qui s'opère dans un registre « normal », après une progression, affiche, elle, une banalité désinvolte. Quelques accents déplacés et appoggiatures un peu rudes, suivies d'une marche au rythme accusé, affirment la prise de distance du compositeur avec le modèle rococo du menuet. L'épisode suivant, qui joue davantage le rôle d'une transition que celui d'un trio, confirme cet éloignement. La ligne mélodique en triolets, pesamment scandée en staccato, impose une rusticité provocante qui dépasse de loin celles des *ländler* et valse évoqués habituellement dans les trios des menuets et scherzos. Son caractère rappelle la lourdeur du *Grossvater-Tanz*, une danse exécutée dans les bals en Allemagne pour indiquer la fin des réjouissances, dont la mélodie est citée par Schumann dans ses *Papillons* et par Tchaïkovski dans *Casse-Noisette*. Modulations, accents déplacés, enrichissements harmoniques font évoluer la rude et fruste proposition initiale en une trame dense et complexe. Le retour du « menuet » s'accompagne d'un principe de variation qui apporte aux tournures empruntées au style galant, dans ce contexte, une expressivité nouvelle. L'accélération progressive des valeurs

génère une matière sonore palpitante qui se libère dans une brève cadence. La coda élimine les formules ornementales pour fixer le discours dans une plénitude et une gravité qui n'évoquent en rien l'élégance de l'Ancien Régime.

L'*Allegretto* qui suit, également en *fa* majeur, est un exercice de composition virtuose sur un matériau volontairement restreint. Il est construit en mouvement perpétuel sur un dessin sage, présenté alternativement aux deux mains comme dans une invention de Bach : un arpège, une ligne en sixtes brisées. Mais la fin de l'énoncé s'opère sur une abrupte formule syncopée, porteuse d'asymétrie et de déséquilibre.

La monochromie, générée par l'unité de matériau et le mouvement perpétuel, donne naissance à un déroulement plus proche de la forme binaire des danses baroques, mais ici dotée d'un développement très étendu.

Beethoven écrit ce mouvement dans la lignée du finale de la *Sonate op. 26*, mais l'imagination musicale s'y montre plus audacieuse : la formule diatonique initiale s'enrichit de notes étrangères chromatiques, aux couleurs modales (fin de la première partie) ; d'incessantes modulations dans le développement donnent un caractère agité et inquiet au discours. Le travail thématique s'opère drastiquement sur la formule des sixtes brisées, qui se déforme dans d'impitoyables progressions. Le dessin initial se trouve scandé par un vigoureux contrepoint rythmique. Des contrechants apparaissent, plus mélodiques que le thème lui-même. Une puissante ligne de basse inscrit ce thème dans une perspective non plus mélodique mais harmonique, qui lui donne un relief inattendu. La réexposition s'enrichit des trouvailles du développement et s'immerge dans les tonalités ténébreuses de *fa* mineur et *si* bémol mineur. La brillante coda met un terme aux tensions harmoniques non résolues précédemment. Le thème y triomphe en *fa* majeur, sur la tonique, et l'écriture, dans un déploiement de virtuosité, atteint à une ampleur orchestrale.

*Sonate n° 23 en fa mineur op. 57*

I. Allegro assai

II. Andante con moto

III. Allegro ma non troppo ; sempre più allegro ; presto

Composition : 1804-1805.

Dédicace : au comte Franz von Brunswick.

Première édition : Bureau des Arts et d'Industrie, Vienne, 1807.

Durée : environ 24 minutes.

Avec la *Sonate op. 57*, Beethoven fait culminer le genre à un sommet d'intensité dramatique. Le surnom « *Appassionata* » provient d'une édition, parue en 1838, d'un arrangement à quatre mains de la sonate, et s'inspire peut-être de l'indication *Appassionato* que Beethoven fit figurer en tête du mouvement lent de la *Sonate op. 106*, ou celle, *Allegro con brio ed appassionato*, présente dans l'*Opus 111*. L'œuvre est parcourue de bout en bout par un souffle tragique, à peine apaisé par la fragile trêve qu'apporte le volet ventral. Arpèges, trémolos, blocs, rafales, motifs fugitifs et mouvements perpétuels en constituent le matériau principal, empruntant davantage au concerto qu'à la sonate et remettant largement en question l'idée de thème classique.

L'*Allegro assai* s'appuie sur une logique unificatrice qui permet d'articuler avec cohérence les éléments les plus contrastants et de renforcer leur efficacité dramatique : en premier lieu, une conception quasiment monothématique unit les deux thèmes principaux, l'un en *fa* mineur et l'autre en *la* bémol majeur, comme les deux visages de Janus. D'autre part, le compositeur assure l'omniprésence d'un intervalle clef, ici le demi-ton, à grande comme à petite échelle. Ainsi, la phrase initiale, en *fa* mineur, est immédiatement reprise au ton de *sol* bémol majeur, ce qui crée une atmosphère insolite. À petite échelle, le demi-ton sert à bâtir un bref motif interrogatif, annonciateur de celui de la *Cinquième Symphonie*.

La première page pourrait se définir comme une série de « creux » ou de lacunes qui seront comblés en leur temps : octaves creuses du thème principal, qui apparaîtront un peu plus loin comblées d'accords tonitruants ; absence de cadence dans le ton principal, le discours étant bloqué sur la dominante. Cette cadence est différée jusqu'à la réexposition, ce qui crée une très forte tension ; Schumann reprendra le procédé dans sa *Fantaisie op. 17*, conçue comme un hommage à Beethoven.

Le second thème apporte une consolation dans l'apaisant ton relatif, mais ce rayon de lumière est de courte durée, car le compositeur se tourne brusquement vers la tonalité de *la* bémol mineur, qu'il aborde avec une sauvagerie redoublée. Point de redite dans cette trajectoire implacablement calculée : le développement, qui s'ouvre en *mi* majeur (un demi-ton au dessous de *fa* mineur), fait suite à une exposition jouée sans reprise.

La réexposition du premier thème est amenée sur une pédale de *do* (dominante) tambourinée dans le grave. Le retour du second thème s'opère dans un fragile *fa* majeur, qui cède vite la place au ton principal, dominateur. Une longue coda fait résonner l'accord de *sol* bémol majeur (dit de « sixte napolitaine ») et fait triompher le ton de *fa* mineur, appuyé par une série de cadences. Les dernières mesures, durant lesquelles le thème principal s'abîme dans le grave, marquent l'accomplissement de la tragédie.

L'*Andante con moto*, en *ré* bémol majeur, fait office d'intermède, comme l'*Adagio molto* de la *Sonate* « *Waldstein* », entre les deux mouvements extrêmes, tous deux en *fa* mineur. Il fait entendre un thème grave et profond, qui a l'allure d'un choral. Trois variations le transportent progressivement dans un registre aigu et l'animent de figures rapides. La dernière variation oppose les registres dans un esprit de synthèse, mais deux accords viennent prendre la place de la cadence attendue et précipitent l'auditeur dans le mouvement échevelé du finale. Une brève introduction lance le train d'une course folle qui semble issue d'une ballade romantique. Le compositeur inscrit ce mouvement perpétuel dans une forme sonate qui emprunte certains aspects au rondo : la régularité des phrases et la simplicité de l'harmonie associées à la virtuosité déployée un caractère populaire qui culmine dans la coda, une contredanse endiablée aux accents rageurs. La fin de l'œuvre s'éloigne ainsi de l'esthétique classique et laisse émerger une poésie musicale romantique.

Anne Rousselin

**Giacomo Manzoni**

*Il rumore del tempo*

Ночь, полная созвездий.  
Какой судьбы  
Ты широко сияешь, книга?  
Какой прочесть мне должно жребий  
На полночь широко на небе?

Годы, люди и народы  
Убегают навсегда,  
Как текущая вода.  
В гибком зеркале природы  
Звезды – невод, рыбы - мы,  
Боги – призраки у тьмы.

*Velimir Khlebnikov (1885-1922)*

Mit toten Heldenge-stalten  
Erfüllst du Mond  
Die schweigenden Wälder,  
Mit der sanften Umarmung  
Der Liebenden,  
Den Schatten berühmter Zeiten  
Die modernden Felsen rings;  
So bläulich erstrahlt es  
Gegen die Stadt hin,  
Wo kalt und böse  
Ein verwesend Geschlecht wohnt,  
Der weißen Enkel  
Dunkle Zukunft bereitet.

*Georg Trakl (1887-1914)*

Ô nuit remplie d'amas stellaires !  
De quel destin, de quelle nouvelle  
brilles-tu si largement, ô livre ?  
Du joug ou de la liberté ?  
Quel sort dois-je m'attendre à lire  
dans cette étendue céleste de minuit ?

Les années, les gens, les peuples,  
tous fuiant à tout jamais  
comme cette eau qui coule. Si souple  
est ce miroir de la nature où  
les étoiles sont un filet -  
et nous, des poissons -  
et les dieux les spectres des ténèbres.

Traduit par Olga Abrego

De silhouettes de héros morts  
tu peuples, lune,  
les bois silencieux,  
de la douce étreinte  
des amants,  
des ombres de temps glorieux  
les rochers moisis alentour ;  
si bleuâtre se projette  
ton reflet sur la ville  
où, froide et vile,  
une race en décomposition  
aux blancs petit-fils  
prépare un sombre avenir.

Traduit par Daniel Fesquet

Через тысячу лет  
мы не сможем исмерить души:  
мы услышим полет всех планет,  
громовые раскаты в тиши...

А пока – в неизвест-ном живем  
и не ведаем сил мы своих,  
и, как дети, играя с огнем,  
обжигаем себя и других...

*Alexandre Blok (1881-1921)*

И сидим мы, дурачки,–  
нежить, немочь вод.  
*Fulgore e fumo,  
più che palustre verde,*  
Зеленеют колпачки  
задом наперед.  
Зачумлуонный сон воды,  
ржавчина волны...  
*acqua nel verde persino frigida,  
fa ch'io t'interroghi ripetutamente,*  
Мы — забытые следы  
чьей-то глубины...  
*perché  
nel tuo silenzio si aggira letizia*

*Alexandre Blok/ Andrea Zanzotto (1921)*

Des milliers d'années passeront  
sans pouvoir même mesurer nos âmes,  
nous entendrons voler toutes les planètes  
et les éclats de tonnerre dans le silence.

En attendant, vivant dans l'inconnu,  
ignorant tout de nos propres forces  
comme les enfants, jouant avec le feu,  
notre brûlure brûle aussi les autres !

Traduit par Olga Abrego

Nous sommes là, petits couillons,  
entités, chlorose des eaux.  
*Éclat et brouillard,  
plus que marécage vert,*  
Les petits bonnets verdoient  
sens devant-derrrière.  
Songe pestiféré des eaux,  
la rouille de ses vagues...,  
*l'eau verte pourtant et froide,  
me fais sans cesse t'interroger,*  
De la profondeur de quiconque  
nous sommes les traces oubliées.  
*car  
ton silence est plein de joie.*

Traduit par Olga Abrego et Maurice Salem

**MARDI 14 FÉVRIER 2012 - 20H**

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano n° 24 « À Thérèse »*

*Sonate pour piano n° 25 « Alla tedesca »*

*Sonate pour piano n° 26 « Les Adieux »*

*Sonate pour piano n° 27*

**Karlheinz Stockhausen**

*Klavierstück à déterminer*

Maurizio Pollini, piano

## Ludwig van Beethoven (1770-1827)

*Sonates n° 24 op. 78, n° 25 op. 79, n° 26 op. 81a*

Quatre années séparent la composition des ces trois sonates, toutes datées de 1809 (l'*Opus 81a* ne fut achevé toutefois qu'en 1810), de celle de la *Sonate n° 23*, « *Appassionata* ». Comparées aux monuments que sont les sonates « *Waldstein* » (n° 21) et « *Appassionata* », ces œuvres apparaissent de proportions plus restreintes, d'écriture moins puissante et virtuose. Elles contrastent également avec le *Cinquième Concerto*, et avec les cadences des quatre premiers concertos, pages visionnaires datant de cette même année. Pourtant, on aurait tort de s'imaginer que ces sonates proposent un retour vers un style plus classique et ancien.

Le vocabulaire pianistique hérite des compositions précédentes : influencé par le genre du concerto, il lui emprunte ses tournures idiomatiques, tels les enchaînements d'arpèges ou d'accords, les formules cadentielles, créant des zones de couleur harmonique et tonale caractérisées. Le compositeur recherche également une liberté dans la forme générale comme dans l'organisation du discours musical à plus petite échelle : la *Sonate op. 78*, comme l'*op. 54* (n° 22), « se contente » de deux mouvements, annonçant ainsi l'organisation de la *Sonate op. 111*, la dernière du catalogue du compositeur. Dans le premier mouvement de la *Sonate op. 78*, les idées musicales s'enchaînent avec fluidité, chacune retenant une proposition de la précédente, tout en renouvelant le discours. Cette liberté rappelle le *phantasieren*, l'improvisation au piano chère au compositeur, dont on retrouve l'esprit dans ses concertos ainsi que dans la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre op. 80* (1808), et la *Fantaisie pour piano op. 77* (1809).

Les potentialités de la forme sonate sont explorées, notamment les relations tonales : le compositeur se plaît à instaurer des ambiguïtés et à explorer des tonalités rarement abordées.

Enfin, une poésie nouvelle se fait jour, teintée de romantisme, dans la *Sonate « Les Adieux »*. La *Sonate op. 78*, qui comporte des réminiscences du lied *Mignon*, de l'*op. 75*, instaure une relation entre le lied et la musique instrumentale, que Schubert et les compositeurs des générations suivantes approfondiront.

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

I. Adagio cantabile - Allegro ma non troppo

II. Allegro vivace

Composition : 1809.

Dédicace : à la comtesse Therese von Brunsvik.

Première édition : Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1810.

Durée : environ 10 minutes.

Achevées en octobre 1809, la *Fantaisie op. 77* et la *Sonate op. 78* sont dédiées à deux membres de la famille von Brunsvik : Franz (déjà dédicataire de la *Sonate « Appassionata »*) et Thérèse, amis chers de Beethoven, frère et sœur de Joséphine von Brunsvik, que le compositeur, selon Thérèse, « aime passionnément ».

L'*Allegro* initial, en fa dièse majeur, est dominé par une forme de lyrisme intime rarement rencontré auparavant dans un premier mouvement de sonate. On peut penser que ce mouvement absorbe, d'une certaine manière, celui qu'aurait présenté un *Andante* central, ici absent. Il est introduit par quatre mesures qui rappellent le début du lied *Mignon*, sur les vers nostalgiques de Goethe : « Kennst du das Land, wo die Citronen blühen ? » [« Connais-tu le pays où fleurissent les citronniers ? »]. Ce chant, doucement murmuré, se déroule sur une pédale (note répétée ou tenue) de fa dièse, qui crée une impression d'immobilité rêveuse, puis s'interrompt comme suspendu dans sa progression ascendante. Poétique, cette introduction exempte de tension porte la marque du romantisme. S'ouvrant par un motif pointé issu de l'introduction, l'*Allegro* en explore, dans une expression plus pianistique, le climat. Dans l'exposition, le compositeur accorde une large place à la transition qui relie les deux tonalités principales, fa dièse et do dièse majeur. Elle introduit le ton mélancolique et exotique de ré dièse mineur, puis s'oriente dans le ton de do dièse. Ce passage concentre les forces dramatiques de cette première partie qui se conclut avec simplicité et modestie. Le développement, d'écriture concise, exploite le premier thème, dans l'univers assombri de fa dièse mineur, et module rapidement au ton de ré dièse mineur, rappelant ainsi l'épisode transitoire de l'exposition. La réexposition, légèrement amplifiée, s'allonge d'une coda qui fait entendre une réminiscence du thème, en si mineur, introduisant ainsi une couleur plagale (liée au quatrième degré) teintée de spiritualité.

D'une écriture enjouée, au charme capricieux, le rondo qui suit (toujours en fa dièse majeur) recèle nombre de surprises. Ses ambiguïtés tonales pimentent le discours, et l'écriture empruntée au style de concerto y trouve une large place, étonnante dans une pièce aussi courte. Ce mouvement s'ouvre par un accord altéré qui obscurcit la perception de la tonalité, et pour entretenir ce sentiment de confusion, le compositeur conclut sa première phrase au ton de si majeur.

L'affirmation du ton principal s'opère, avec humour, dans un déploiement un peu bavard de virtuosité. Les couplets qui alternent avec le refrain présentent également cette écriture

brillante et volubile de concerto. Le second couplet fait alterner les harmonies de *ré* dièse majeur et *ré* dièse mineur en un puissant clair-obscur. Le retour du refrain s'opère en *si* majeur, développant ainsi à grande échelle l'ambiguïté du début. Le dernier énoncé du thème principal s'agrément de changements de registres qui donnent une vivacité joyeuse au discours. Celui-ci prend ainsi l'allure d'un dialogue d'*opera buffa*, et s'allonge d'une amplification cadentielle, à laquelle le compositeur met fin par une conclusion lapidaire.

### Sonate n° 25 en sol majeur op. 79 « *Alla tedesca* »

I. Presto alla tedesca

II. Andante

III. Vivace

Composition : 1809.

Première édition : Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1809.

Durée : environ 9 minutes.

Nommée « Sonatine » dans l'édition originale, cette sonate en miniature impose des exigences techniques plus modestes que les précédentes, sans pour autant être exempte de difficultés d'exécution. Ses dimensions restreintes et sa simplicité d'écriture ont pu faire croire que, à l'instar des deux *Sonates op. 49* (n° 19 et 20), elle avait été composée à une époque antérieure. Mais il n'en est rien, son thème principal fut bien esquissé en 1809. On retrouve d'ailleurs dans cette partition des recherches formelles proches de celles menées dans l'*op. 78*.

Le premier mouvement, *Presto alla tedesca* [à l'allemande], impose un type de valse un peu rustique, intermédiaire entre le *ländler*, ancêtre à trois temps de la valse viennoise, et cette dernière. Ce caractère dansant, aux accents populaires, du *Deutscher Tanz* se rencontre habituellement dans les trios des scherzos ou dans les finales, et Beethoven fait ici preuve d'originalité en l'introduisant dans un premier mouvement, ordinairement de style plus « sérieux ». On peut y voir une marque du romantisme naissant, qui vise à rafraîchir le domaine de la musique savante à la source de la musique populaire. Le vigoureux thème de danse allemande domine toute l'exposition du premier mouvement. Mais comme dans la *Sonate op. 78*, le compositeur s'intéresse particulièrement à la modulation entre le ton principal (ici *sol* majeur) et celui de la dominante (*ré* majeur), qui doit marquer la conclusion de cette partie. Très vite, le compositeur introduit une couleur ambiguë de *ré* majeur dans un mouvement arpégé, et l'essentiel de la seconde section de cette exposition est consacré à confirmer cette tonalité, sans énoncer de « second thème » caractéristique.

Le développement, assez fourni, explore des tonalités qui s'enchaînent, annonçant une pratique très courante à l'époque romantique, par un intervalle de tierce : *mi* majeur, *do* majeur, puis *do* mineur, *mi* bémol majeur, offrant un riche kaléidoscope de couleurs.

La réexposition s'amplifie d'une longue coda qui souligne le caractère de la danse allemande, par de régulières formules arpégées et de brèves appoggiatures d'une verdeur savoureuse.

L'*Andante* central, en *sol* mineur, exhale lui aussi un parfum rustique. Le thème principal affiche son caractère populaire et un peu archaïque par son rythme ternaire, son balancement entre le ton de *sol* mineur et son relatif *si* bémol majeur, la scansion de la main gauche qui évoque le bourdon d'une vielle à roue. La partie médiane, en *mi* bémol majeur, opère un contraste avec l'animation créée par le mouvement de doubles croches de la main gauche, qui soutient une mélodie d'un lyrisme plus extraverti. Le retour de la première partie apporte un assombrissement mélancolique, amplifié par la coda expressive qui rappelle le thème principal, en octaves, dans le style déclamatoire du volet central.

Le rondo (en *sol* majeur) qui termine cette sonate, plein d'humour, fait jaillir la joie débridée d'une contredanse. Une rythmique saccadée, des tournures mélodiques sinueuses donnent un caractère un peu excentrique et déhanché à la première partie du refrain. La deuxième phrase adopte un caractère plus sage, quasiment immuable au fil des énoncés. Le premier couplet, en *mi* mineur, se présente comme un développement du refrain dont il exploite le motif caractéristique. Le retour du thème s'agrément d'une curieuse superposition du rythme « croche / deux doubles croches » de la main droite à des triolets donnés par la main gauche, accentuant le caractère bondissant de la mélodie. Des sonorités orchestrales s'imposent avec le brillant deuxième couplet en *do* majeur. Après une courte parenthèse dans cette tonalité, le refrain est réexposé, accompagné de volubiles doubles croches à la main gauche, puis présenté dans une variation qui poursuit le principe de polyrythmie en superposant aux doubles croches des triolets haletants à la main droite. La coda rappelle le motif principal et conclut la sonate dans une atmosphère assagie.

## Sonate n° 26 en mi bémol majeur op. 81a « Les Adieux »

I. Das Lebewohl [Les adieux, *litt.* L'adieu] : Adagio - Allegro

II. Abwesenheit [L'absence] : Andante espressivo

III. Das Wiedersehen [Le retour, *litt.* Les retrouvailles] : Vivacissimamente

Composition : 1809-1810.

Dédicace : À l'archiduc Rodolphe d'Autriche.

Première édition : Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1811 (deux éditions avec les titres en allemand et en français).

Durée : environ 16 minutes.

Plus développée et virtuose que les deux précédentes, cette œuvre est la seule sonate de Beethoven à comporter un programme donné par des titres précis attribués à chacun des mouvements, qui définissent nettement une dramaturgie d'ensemble. Dédiée à L'Archiduc Rodolphe, fils cadet de l'empereur Léopold II, élève de Beethoven en piano et composition, et l'un des principaux mécènes du musicien, elle reflète, contrairement aux deux sonates précédentes, les événements de l'année 1809 à Vienne : l'Autriche est envahie dès les premiers jours de mai 1809 par Napoléon, et la famille impériale s'enfuit, ce qui laisse le musicien, bloqué dans la capitale par les termes d'un contrat qui l'oblige à y résider, dans le péril et la précarité.

Le manuscrit autographe de l'œuvre porte en exergue l'inscription : « L'Adieu / Vienne le 4 mai 1809 / au départ de Son Altesse Impériale, le vénéré Archiduc Rodolphe ». La famille revient à Vienne à la fin du mois de janvier 1810, et Beethoven envoie sa partition le 4 février, à son éditeur, Breitkopf & Härtel, le priant de la publier indépendamment des sonates op. 78 et 79, ce qui montre sa destination particulière.

Écrite en *mi bémol majeur*, comme la *Troisième Symphonie* (1803-1805), elle déploie une rhétorique héroïque dans le premier mouvement, qui peut refléter le patriotisme de Beethoven. Mais le drame qui se noue dans cette œuvre reste personnel et intime. En effet Beethoven indique au-dessus des trois premières notes de la partition les syllabes du mot « Lebewohl » [adieu], et il établit une nuance entre le terme allemand et la traduction française retenue par l'éditeur, « Les Adieux » : « *Lebewohl*, c'est tout autre chose que *Les adieux* : le premier, on le dit du fond du cœur à une seule personne, le second, on l'emploie devant une assemblée entière, des villes ». L'introduction s'ouvre sur ce motif, qui évoque une lointaine et romantique sonnerie de cors, et le développe dans un climat sombre et introspectif. Le second mouvement évoque également cette solitude de façon poignante, par la répétition obsédante du dessin initial, qui tinte comme un glas. La bouillonnante introduction du finale libère, quant à elle, une joie spontanée.

Le premier mouvement, en *mi bémol majeur*, réalise un équilibre parfait entre une architecture classique et une poésie romantique qui dépasse le pittoresque pour atteindre au sentiment. L'introduction est particulièrement révélatrice. La mélancolique « sonnerie de cors » initiale est suivie d'un dessin ascendant, motif d'appel qui jouera un rôle crucial dans le mouvement entier. La tonalité de *mi bémol majeur* s'assombrit rapidement par un jeu de modulations et le thème est réinterprété dans des tonalités lointaines, *do bémol majeur*, *la*

bémol mineur. Une sorte de récitatif oppressé conduit à l'*Allegro*, dont le thème principal présente deux faces contrastantes : une descente, serrée et harmoniquement tendue, qui fait entendre le motif d'appel, et une phrase ample et pleine d'élan, symbole d'énergie retrouvée et conquérante.

Comme dans les deux sonates précédentes, le passage à la dominante fait l'objet d'une mise en valeur dramatique : la tonalité de *si* bémol majeur est atteinte par le biais de *si* bémol mineur. La conclusion de l'exposition s'opère également de façon simple, par une thématique qui souligne les cadences sans présenter de profil particulièrement saillant. Une formule de transition en valeurs longues introduit un ralentissement dans le discours ; le développement la réutilise habilement, créant des zones statiques de tension. Dans cet épisode, le motif d'appel acquiert une fonction particulièrement dramatique, se chargeant, en passant à la basse, d'une anxiété interrogative. La transition conduisant à la réexposition le répète dans une scansion obsédante. La réexposition, régulière, est suivie d'une coda qui jette à nouveau les dés, comme un nouveau développement. Mais progressivement le compositeur apaise le discours par l'introduction de la sonnerie en valeurs longues, qui finit par envahir la texture, expression poétique de l'éloignement autant qu'accord de *mi* bémol majeur, point final d'une page tourmentée.

L'*Absence*, en *do* mineur, d'une grande intensité, joue le rôle d'introduction au finale, comme les mouvements lents des sonates « *Waldstein* » et « *Appassionata* ». Le *motto* (motif pointé, emblématique de la pièce, dont les dérivés s'apparentent au motif d'appel du premier mouvement), exprime, dans un contexte harmonique statique et ambigu sur le plan tonal, une tristesse morne. Le discours s'anime pour gagner le pôle tonal de *sol* majeur, qui amène un thème au lyrisme chaleureux : brève éclaircie qu'assombrit rapidement une modulation en *sol* mineur. L'alternance de tristesse et d'espérance, se traduit par une forme sonate sans développement, dans laquelle l'exposition bithématique et contrastée est suivie directement de la réexposition. Beethoven énonce celle-ci en *fa* mineur, ce qui accentue son effet dépressif. La brusque orientation en *mi* bémol majeur, annonciatrice du finale, n'en est que plus saisissante.

Le *Retour* (en *mi* bémol majeur), de forme sonate, comme le premier mouvement, est beaucoup moins dramatique que celui-ci, et sa virtuosité sert l'expression d'une joie empreinte d'une simplicité populaire. Une montée volubile aux deux mains, irrépensible bouffée d'allégresse, introduit un thème chantant, aux contours presque naïfs. L'exposition présente cette mélodie sous différentes formes. Ce principe de variation, qui tend à se substituer à un travail de développement, annonce l'art de Schubert. Le passage à la dominante est introduit par un épisode en *si* bémol mineur, excentrique et théâtral. Le développement s'ouvre sur une « spatialisation » aux différents registres du dessin arpégé caractéristique du thème principal, en *mi* bémol mineur. Mais cet assombrissement se dissipe rapidement et dans cet épisode, qui exploite principalement le matériau de la deuxième partie de l'exposition, le compositeur juxtapose les tonalités comme des touches de couleur. La réexposition poursuit le processus de variation du thème principal. La coda introduit une jolie variante du thème, moins affirmative, dans un tempo ralenti, geste dramatique efficace qui rend la conclusion, brillante et enlevée, encore plus persuasive.

## Sonate n° 27 en mi mineur op. 90

I. Mit lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck [Animé et d'un bout à l'autre avec sentiment et expression]

II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen [Pas trop vite et très chantant]

Composition : 1814.

Dédicace : au comte Moritz Lichnowsky.

Première édition : S.A. Steiner, Vienne, 1815.

Durée : environ 13 minutes.

L'année 1814 marque une consécration dans la carrière de Beethoven, qui triomphe avec sa symphonie à programme *La Bataille de Vittoria ou la Victoire de Wellington*, célébrant la cuisante défaite de Napoléon. Mais le musicien, qui vient de traverser une grave crise intérieure, compose très peu, et ne se sent pas vraiment en harmonie avec ce succès, dont il espère cependant des retombées matérielles. Cependant il entreprend la révision de son opéra *Leonore* (1804-1806), qui prend le nom de *Fidelio*. Les esquisses de la *Sonate op. 90* sont contemporaines de ce travail, et l'on peut voir dans la partition pour piano des traces de cette proximité. En effet le lyrisme domine dans cette page de dimensions relativement modestes et assez secrète ; non pas le bel canto, sous-jacent dans l'écriture de nombreux *Adagios* du compositeur, mais un style proche de l'opéra allemand, genre issu du *Singspiel*, dont l'esthétique éclectique cherche, durant ces années, à se définir.

Ce lyrisme se diffuse, en quelque sorte, dans les deux mouvements qui composent l'œuvre, rendant peut-être superflue, aux yeux du compositeur, la présence d'un mouvement lent central.

Les indications de tempo et d'expression, données dans l'édition originale uniquement en allemand, vont d'ailleurs dans le sens d'une recherche d'expression personnelle et intime, avec un vocabulaire plus précis, dans la langue maternelle du compositeur, dépassant ainsi les conventions de la terminologie italienne.

Le premier mouvement est entièrement marqué par une mise en œuvre théâtrale du discours musical. Le thème principal s'articule en effet en quatre incises symétriques, caractéristiques d'un dialogue d'opéra. Une rhétorique efficace conduit en huit mesures du ton de la tonique *mi* mineur, à celui de la dominante, *si* mineur. Cette progression est suivie d'une mélodie qui joue un rôle important dans ce mouvement : très chantante, elle forme le seul moment de l'exposition où sera entendu le ton de *sol* majeur, relatif du ton principal : habituellement dévolu à la seconde partie de l'exposition, il sera éliminé dans cette partition au profit de l'austère ton de la dominante *si* mineur, qui n'apportera aucune éclaircie au climat de la pièce. Dans l'exposition de ce premier groupe thématique, le compositeur multiplie les oppositions expressives de registres. Une mélancolie se dégage des lignes descendantes, notamment d'une impressionnante plongée dans le grave sur la répétition de l'intervalle de tierce aux deux mains, qui crée un effet d'évidement mélodique et harmonique.

2.

*Das Leben wohl (Les adieux)*

Adagio

*Le be wohl*

*espressivo*

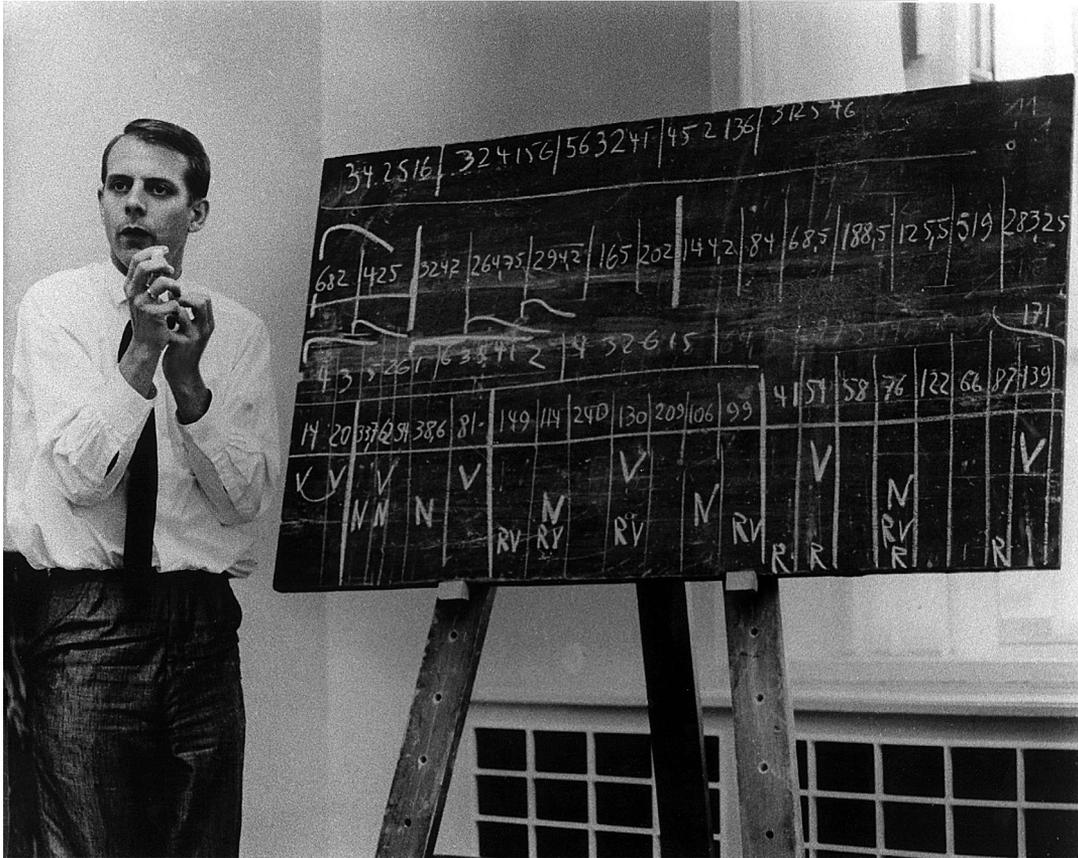
*cras*

The musical score is written for piano and violin. It begins with a piano introduction in G major, 2/4 time, marked 'Adagio' and 'espressivo'. The piano part features a series of chords and moving lines, while the violin part has a melodic line with a triplet. The tempo changes to 'Allegro' in the third system, marked 'Attacca Subito'. The final system is marked 'Allo tenuto' and 'loco', indicating a change in articulation and tempo.

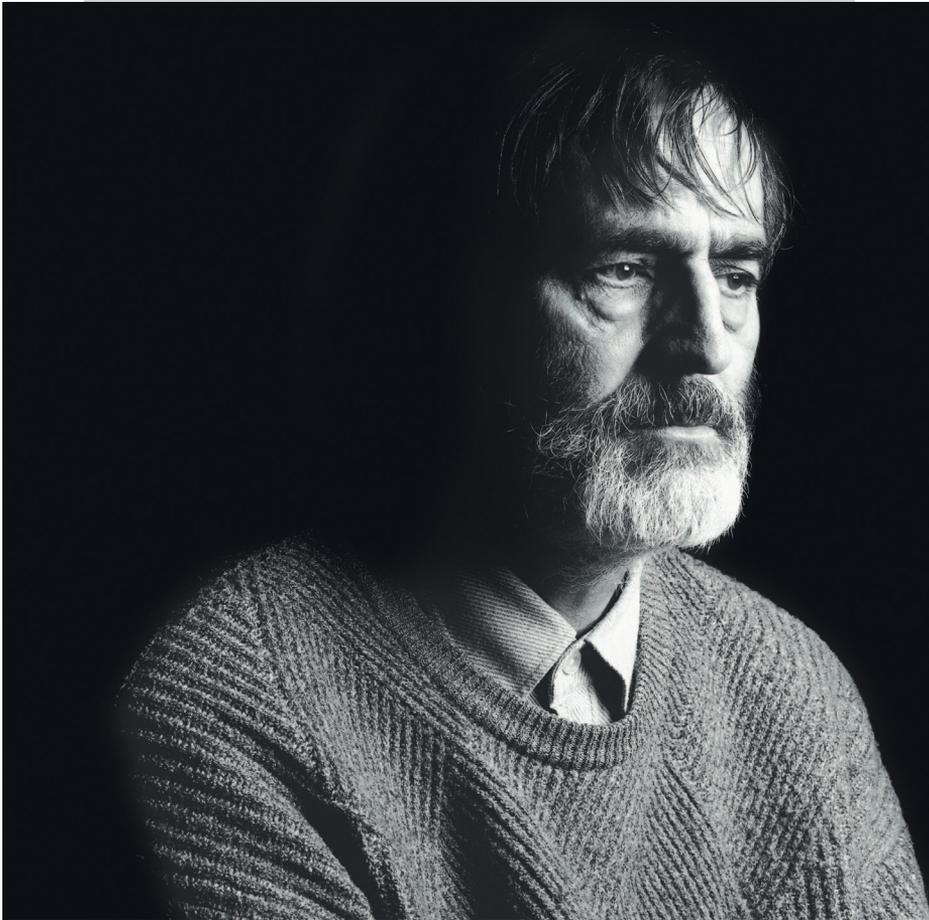
Début du premier mouvement de la Sonate op. 81a « Les Adieux » de

Ludwig van Beethoven. Édition originale Breitkopf & Härtel, 1811.

© Beethoven-Haus Bonn.



Karlheinz Stockhausen  
 © Stockhausen-Verlag Kürten



Helmut Lachenmann

© Philippe Gontier



Salvatore Sciarrino

© Luca Carrà



Giacomo Manzoni

© Luigi Riboldi

La transition entre les deux parties de l'exposition, où s'opère la modulation du ton principal au ton secondaire, est dans cette partition un lieu de tensions dramatiques, notamment celle créée par une progression chromatique d'accords à la main gauche, implacablement scandée par la main droite. La seconde partie de l'exposition entérine cette modulation par un thème âpre et passionné.

Le développement exploite l'incise initiale du thème, dans une trame serrée, de caractère orchestral. La tendre mélodie, donnée initialement en *sol*, revient en *do* majeur, comme une réminiscence nostalgique. Le compositeur lui fait succéder une sorte de parenthèse en *fa* majeur, épisode plus libre relevant du *phantasieren*, qui s'oriente vers une progression implacable amenant le retour du ton principal. La réexposition est annoncée par un jeu sur le motif de tierce descendant, sur lequel le thème principal est bâti ; ce moment forme une sorte de « creux de la vague » dans le discours, réduit à cette tierce répétée avec insistance, qui accumule progressivement l'énergie.

La réexposition, régulière, est menée à son terme, mais des silences oppressés suspendent la fin du mouvement. Un souvenir du thème principal, décoloré et ralenti, apporte une ultime touche de nostalgie.

Le rondo qui suit est dominé par le caractère de son refrain, une mélodie chantante, d'une grâce quelque peu naïve. On retrouve ici le caractère de la romance de l'opéra-comique français du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'est introduite dans l'opéra allemand. Beethoven adopte la forme classique du rondo-sonate, qui présente le premier couplet au ton de la dominante, pour le ramener plus tard à la tonique. Mais à ce schéma traditionnel, très employé au XVIII<sup>e</sup> siècle, il apporte un élément profondément original, tant dans la forme que dans le langage. Les couplets sont suivis d'une sorte de transition vers le retour du refrain, et chaque énoncé de cet épisode est librement développé ; Beethoven y glisse des modulations particulièrement hardies qui contrastent avec la simplicité du refrain. Celui-ci, à sa dernière apparition, est varié et développé. S'attardant sur ses dernières notes, puis se libérant dans une arabesque gracieuse, la coda ajoute à cette page charmante une note rêveuse et fantasque.

*Anne Rousselin*

## **Karlheinz Stockhausen (1928-2007)**

### *Klavierstück* à déterminer

Les *Klavierstücke* (« Pièces pour piano ») de Stockhausen, en quelques décennies s'avèrent des jalons essentiels dans l'histoire de la musique du xx<sup>e</sup> siècle. À leur création pourtant, ils font l'effet d'explosifs : bouleversement du temps musical, discontinuité du discours, longueur et densité du silence devenu facteur structurel, enrichissement des couleurs assouplies du sérialisme, irruption de l'aléatoire. Le geste de négation est radical : « Les caractéristiques suivantes sont tout à fait typiques du langage musical actuel : pas de mélodie avec accompagnement, pas de voix principale ni de voix secondaire, pas de thème et pas de transition, pas non plus de relations harmoniques d'une nature plus simple ou plus compliquée que tension et résolution ou rythmes syncopés qui deviennent réguliers. » Que reste-t-il ? Une musique en laquelle « tout se relie avec tout », qui « se trouve dans un flux perpétuel [...], sans la volonté de s'attacher à l'instant, aux beaux passages ».

Les *Klavierstücke I* à *IV*, apogée de l'austérité sérielle, sont composés en 1952 à Paris (*II* et *III*), en 1953 à Cologne (*I* et *IV*), peu avant *Kontra-Punkte* pour 10 instruments (les *Klavierstücke*, laboratoires d'œuvres plus vastes). Constituant un premier cycle, ils sont assez brefs, fulgurants et heurtés, implacables pour l'interprète. Les pièces *I* et *IV* mettent en œuvre des « séries généralisées », où chaque son isolé est déterminé dans tous ses aspects (hauteur, durée, intensité, mode d'attaque) ; cette écriture évolue dans les pièces *II* et *III*, où les lois du sérialisme s'appliquent à des agrégats ou « groupes » de sons. Nous devons dès lors attacher notre écoute, bien moins aux détails ponctuels de l'image sonore qu'à la globalité de groupes de notes, de complexes « nuages » de sons.

Une année seulement, mais combien fructueuse, sépare ce cycle des *Klavierstücke V-VIII* composé à Darmstadt en 1954-1955. Stockhausen mûrit alors la composition de ses premières pièces électroniques, les *Studien I* et *II*, quand, à l'automne 1954, il rencontre John Cage et le pianiste David Tudor en tournée européenne. Tudor lui fait découvrir *Music of Changes* de Cage, *Intersection III* de Morton Feldman et la musique pour piano de Christian Wolff. Stockhausen est séduit, et troublé, par l'originalité des sons et la diversité des modes de jeu. Ce recueil en porte l'empreinte : jeu très sophistiqué des pédales, harmoniques et inharmoniques, effets de sourdine et d'échos, nouveaux modes d'attaque métamorphosent l'instrument, redéfinissent l'écriture pianistique, fabriquent un nouveau type d'instrumentiste. De la minutie déterministe on bascule dans une relativité incluant peu à peu la subjectivité du musicien-interprète ; de la précision extrême dans l'imprécision et l'indétermination ; du temps millimétré dans la souplesse relative du « champ temporel ». Faisant écho à l'invite de Cage : « Laisse les sons être ce qu'ils sont. »

Les *Klavierstücke IX* et *X* (1954/1961), plus immédiats, se délient de l'abstraction et du morcellement sonore sériels. Inoubliable pour l'accord de 4 sons répété 140 fois continûment, pédale de résonance enfoncée, le *Klavierstück IX* repose en fait sur l'opposition et la juxtaposition d'événements immobiles (périodicité) et d'événements flexibles (apériodicité) dans des combinaisons toujours renouvelées. L'aboutissement

qu'est le féroce *Klavierstück X* met en interaction un nouveau continuum entre « ordre et désordre relatif », avec tous les degrés intermédiaires : des silences colorés et du son isolé aux complexes massifs et percussifs, ou aux déferlants et virtuoses glissandos de clusters, que l'exécutant réalise en portant de légères mitaines.

*Jean-Noël von der Weid*

**VENDREDI 18 JANVIER 2013 - 20h**

**Helmut Lachenmann**

*Quatuor à cordes n° 3 « Grido »*

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate n° 28*

*Sonate n° 29*

Maurizio Pollini, piano

Jack Quartet

Ari Streisfeld, violon

Christopher Otto, violon

John Pickford Richards, alto

Kevin McFarland, violoncelle

**Helmut Lachenmann (1935)**

*Quatuor à cordes n° 3 « Grido »*

Composition : 2000-2001.

Dédicace : au Quatuor Arditti (Graeme Jennings, Rohan de Saram, Irvine Arditti, Dov Scheindlin).

Commande : Festival de Melbourne, WDR de Cologne, Festival de Lucerne, Royal Festival Hall de Londres et Festival de Salzbourg.

Création : le 2 novembre 2001 au Festival de Melbourne par le Quatuor Arditti.

Effectif : 2 violons, alto, violoncelle.

Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Durée : environ 28 minutes.

Pour moi, composer signifie, sinon « résoudre un problème », du moins se débattre avec extase dans un dilemme traumatique, consistant à se confronter aux défis techniques - perçus ou acquis - de la composition afin d'être amené à le résoudre. Tandis que cette situation, en soi, n'est pas nouvelle, pour moi, elle demeure néanmoins étrangère, car c'est en elle que je me perds et que, ce faisant, je me retrouve véritablement. Je ne doute pas que cela puisse apparaître comme énigmatique, mais il demeure vrai que, sous quelque forme que ce soit, chaque « problème », chaque « dilemme traumatique » pose la question radicale de la possibilité même d'une musique authentique. Ce concept d'authenticité est devenu problématique en raison de l'omniprésence d'une musique facilement disponible, diffusée à grande échelle de façon à envahir et saturer, par une sorte de magie consumériste auditive, toute une civilisation, qui se retrouve, du fait de cette standardisation, totalement engourdie. Ce questionnement est une réalité collective, reconnaissable bien que souvent inconsciente et généralement étouffée. Il constitue la face visible de notre désir interne refoulé - mais non moins réel - d'un espace libre pour l'esprit percevant, ouvert à une « nouvelle » musique.

Mon troisième quatuor à cordes réagit à cette situation dans des circonstances encore plus difficiles. Avec les deux œuvres précédentes pour la même formation, j'ai joué le jeu « d'en venir aux prises », chaque fois, avec un passé d'expérience différent et tenant compte de conditions préalables différentes. *Gran Torso* (1972) et *Reigen seliger Geister* (« Ronde des esprits bienheureux » 1989) ont constitué des tournants dans ma pratique compositionnelle. Dans *Gran Torso*, j'ai mis en oeuvre un de mes concepts fondamentaux visant non pas à s'orienter d'après les principes d'intervalle, de rythme ou de timbre, mais bien à transformer l'énergie concrète en production sonore. Ce concept, je l'ai appelé jadis « musique concrète instrumentale ». Du quatuor, j'ai effectivement fait un seul corps sonore à seize cordes, qui réagissait aux mauvais traitements avec toute sa corporalité : résonance, frémissement, respiration, pression. En soi, la manière traditionnelle de jouer l'instrument ne représentait qu'une seule variation spécifique de l'ensemble des possibilités de jeu. Dix-huit années plus tard, *Reigen seliger Geister* ne pouvait dépasser ces bornes qu'en se concentrant sur une seule technique patiemment développée, celle du *flautando* sans pression, dans lequel les notes fonctionnent plutôt comme des ombres sonores (et vice versa, lorsque le son, ou plutôt les murmures sans hauteur,

deviennent l'ombre de notes et séquences aux intervalles précis et contrôlés). Il s'agissait d'une focalisation - ou plutôt une modification fine et variée - qui, en retour, provoquait notamment une transformation de contre-sujets diamétralement opposés. Utilisant, dans un univers formé essentiellement de *pizzicati*, des coups d'archet en crescendo abrupt, donnant virtuellement l'illusion d'un enregistrement joué à l'envers, un autre monde sonore, une autre expressivité, un autre cliquetis ou fracas pouvaient ainsi prendre place. Avec ces deux œuvres, je pensais avoir surmonté le traumatisme associé au quatuor à cordes, sachant que j'avais atteint l'exact point médian entre ces deux oeuvres dans ma *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (« Suite de danses avec hymne allemand ») (1980), une sorte de concerto pour quatuor à cordes et orchestre, dans lequel j'avais travaillé avec cette combinaison instrumentale. Et maintenant ? Que fait Robinson Crusoe s'il croit son île développée ? S'installe-t-il à nouveau, revenant dans une ambiance qu'il s'est créée, au style de vie bourgeois ? Doit-il héroïquement détruire à nouveau l'*establishment* ? Doit-il quitter son nid ? Pour celui qui cherche sa voie, quelle est celle-ci, une fois foulé le chemin à travers l'infranchissable ? Il se révèle à lui-même et écrit son troisième quatuor à cordes, car l'apparente autosatisfaction est trompeuse. Les sentiers en art ne mènent nulle part et certainement pas vers une « destination ». Car le but n'est nulle part ailleurs qu'ici, où la tension entre la volonté créatrice et le processus transforme le familier en étranger, et où nous sommes sourds et aveugles.

*Grido* (« cri », en italien) est dédié personnellement aux membres du Quatuor Arditti (Graeme, Rohan, Irvine, Dov). Il répond aussi à une demande d'Irvine Arditti d'écrire une pièce avec plus de volume sonore que mes précédents quatuors.

*Helmut Lachenmann*

(Traduit par Laetitia Scalliet et Éric De Visscher)

**Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

*Sonate pour piano n° 28 en la majeur op. 101*

I. Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung [Assez animé, et avec le sentiment le plus intime]

Allegretto ma non troppo

II. Lebhaft, marschmäßig [Animé, mouvement de marche]

Vivace alla marcia

III. Langsam und sehnsuchtsvoll [Lent et très nostalgique]

Adagio ma non troppo, con affetto

IV. Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit [Vite, mais pas trop, et avec résolution]

Allegro

Composition : 1816.

Dédicace : à la baronne Dorothea Ertmann.

Première édition : S.A. Steiner, Vienne, 1817.

Durée : environ 22 minutes.

Les cinq dernières sonates de Beethoven, *op. 101, 106, 109, 110* et *111*, composées de 1816 à 1822, marquent une ultime évolution dans l'art du compositeur, caractéristique de ce que l'on a coutume d'appeler sa « troisième période », qui commence véritablement en 1815-1816 pour se terminer à sa mort. À cette époque, le musicien sort d'une crise profonde qui l'a voué à une quasi stérilité (1813-1815). Sa situation ne s'est pourtant pas améliorée. Sa surdité est devenue totale. Son frère Karl, à sa mort, en novembre de cette même année, lui a confié l'éducation de son fils. Beethoven s'enflamme pour cette cause, mais celle-ci est la source d'interminables conflits avec la mère de l'enfant. Cependant son énergie créatrice prend le pas sur l'adversité, une fois de plus.

Radicales, visionnaires, les expérimentations de Beethoven ne sont pourtant pas le fruit d'une révolution mais plutôt d'un approfondissement de recherches entreprises durant les années précédentes, et l'on trouve déjà un aperçu fulgurant de son style tardif dans les cadences composées pour les quatre concertos pour piano en 1809.

Si, dans les trois dernières sonates, sa conception du genre s'affranchit de ses modèles pour suivre une dramaturgie intérieure, en revanche, dans l'*op. 101* et l'*op. 106* (1817-18), Beethoven adopte une conception plus classique, en quatre mouvements (les *op. 54, 78* et *90* n'en comptent que deux). La dynamique, les enjeux de chacun de ceux-ci sont renouvelés grâce à des innovations telles que l'introduction de l'écriture fuguée. Celle-ci n'est pas une nouveauté dans la musique instrumentale de l'époque classique, Haydn l'a exploitée dès 1772 dans ses *Quatuors op. 20*. Beethoven, comme ses prédécesseurs, l'a plusieurs fois adoptée dans le cadre de la symphonie ou du quatuor à cordes, et après lui avoir consacré le finale de sa *Sonate pour violoncelle et piano op. 102 n° 2* (1815), il l'introduit dans le cadre de la sonate pour piano seul, avec l'*op. 101*, puis dans l'*op. 106*.

Le compositeur approfondit également dans ses œuvres la dramaturgie d'ensemble, telle qu'il l'avait envisagée dans ses sonates « *Waldstein* » et « *Appassionata* ». La forme cyclique, qui consiste à faire réentendre, à un moment donné de l'œuvre, un thème appartenant à un autre mouvement, lui apparaît comme un puissant élément unificateur, qu'il exploite dans l'*op. 102 n° 1*, puis dans l'*op. 101*, et à la même époque dans le cycle de lieder *An die ferne Geliebte*.

Les indications de tempo et de caractère données en allemand, depuis la *Sonate* « *Les adieux* » (1809-10), souvent plus détaillées que la traduction proposée par le compositeur en italien, expriment la recherche d'une expression intime et subjective qui va au-delà des codes. On peut y voir également l'affirmation d'une germanité, inspirée des idées de Fichte sur le génie de la langue allemande, comme le suggère le titre de l'*Opus 101*, apparaissant sur l'édition originale : « *Sonate für das Hammerklavier* » le terme étant une traduction allemande du mot italien, d'usage international, « pianoforte ». La *Sonate op. 106* portera également cette mention, qui lui restera attachée, ce qui n'est pas le cas de l'*Opus 101*.

En écrivant l'*Opus 101*, le compositeur pensa certainement à l'écho qu'elle trouverait dans l'âme de sa dédicataire, Dorothea Ertmann : cette dernière, qui avait été l'une des élèves favorites du Maître, s'imposa comme l'une de ses meilleures interprètes. Le compositeur J.F. Reichardt déclara en 1810, après l'avoir entendu jouer de la musique de Beethoven : « *Je n'ai jamais vu une telle puissance et une telle tendresse intimes combinées, même chez les plus grands virtuoses ; son âme s'écoulait du bout de chaque doigt, et de ses mains, toutes deux aussi habiles et sûres, quelle puissance et quelle autorité déployées dans la possession de tout le clavier ! Tout ce qui est grand et beau en art devenait par elle, avec aisance et expression, chant pur.* »

Comme dans l'*Opus 90*, le premier mouvement de l'*Opus 101* est une page lyrique. Mais Beethoven estompe ici les contrastes dramatiques inhérents à la forme sonate, les remplaçant par des ambiguïtés qui donnent à cette page un caractère poétique et rêveur. D'une grande économie de moyens, cet *Allegretto* est entièrement parcouru du doux balancement d'une rythmique ternaire, parfois suspendu par des syncopes, et dominé sur le plan thématique par l'arabesque initiale. Le compositeur se garde bien d'énoncer clairement la tonalité principale, *la* majeur, et commence le morceau par une couleur de dominante, ce qui donne l'impression que celui-ci a commencé *avant*, dans un passé imaginaire. La première phrase conclut en *fa* dièse mineur, et dans la suivante, s'affirme le ton de *mi*, ce qui marque ainsi le passage à la seconde partie de l'exposition. Celle-ci fait entendre un motif chantant sur trois notes puis se conclut par une *codetta* d'un charme pastoral, qui fait résonner un bourdon évoquant la vielle à roue. Très expressif, le développement ne rompt pas avec le climat lyrique et tendre de l'exposition.

La réexposition, légèrement amplifiée, s'assombrit dans la coda : de menaçantes harmonies se placent sur le bourdon. Mais une réminiscence du second thème apaise la tension et conclut ce mouvement dans une douce quiétude.

Le *Vivace alla Marcia* crée avec cette page paisible un contraste des plus violents. Écrit dans le ton rafraîchissant de *fa* majeur (cette association de tonalités est également présente dans la *Septième Symphonie*), il exploite avec ardeur une figure rythmique

pointée, dans un geste mélodique d'une grande ampleur et très conquérant. Schumann s'en souviendra dans le volet central de sa *Fantaisie op. 17* (1836), hommage vibrant à Beethoven. Le dessin mélodique, anguleux, fait surgir des dissonances et l'âpreté du discours est renforcée par les saisissantes oppositions de registres. Le trio, en *si* bémol majeur, rappelle la figure pointée, mais dans un contexte adouci et mélodieux. Fugace, il s'efface rapidement au profit d'une transition qui ramène le scherzo.

Comme dans les sonates « *Waldstein* », « *Appassionata* » et « *Les Adieux* », le mouvement lent est une introduction au finale. Mais ici, la démarche dramatique est plus complexe : cette brève page, d'une grande intensité, se conclut sur une cadence de caractère improvisé, qui aboutit non au finale, mais au rappel du début du premier mouvement, comme si le compositeur voulait indiquer une hésitation sur le caractère à suivre. Cette paisible réminiscence s'enflamme progressivement dans des trilles fiévreux, d'où jaillit le thème triomphant du finale. Écrit dans le ton de *la* mineur (également celui du mouvement lent de la *Septième symphonie*), l'*Adagio* traduit cette poignante nostalgie indiquée par le compositeur : la gracieuse formule ornementée, lointain souvenir du style galant du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'y déploie dans un contexte d'affliction qui la charge d'une expression douloureuse.

Le glorieux finale (en *la* majeur) emprunte son écriture héroïque et grandiose au style de Haendel, que Beethoven admirait profondément : le thème principal est écrit en contrepoint renversable : ici deux lignes puissantes construites sur le même motif, dont la présentation peut s'inverser entre main droite et main gauche. Ce n'est pas la première fois que Beethoven adopte l'écriture à deux voix, d'inspiration baroque, dans ses sonates ; il avait déjà expérimenté le procédé dans l'*Opus 26* et l'*Opus 54*. Mais la puissance atteinte dans ce finale, par l'énergie que dégage le *motto* (motif emblématique), et par l'extension des registres (pour la première fois Beethoven emploie le *mi* de l'extrême grave du piano, introduit dans les instruments les plus récents) est incomparable. Ce mouvement se déroule en une puissante forme sonate qui oppose, à la grandeur du premier thème, une joie pastorale et populaire qui s'épanouit dans la seconde partie de l'exposition, en *mi* majeur. Le développement est consacré à la fugue, fondée sur le thème principal. Dans cet épisode saisissant Beethoven reste globalement fidèle au modèle haendélien même si la fin, dans laquelle les voix s'entrechoquent, laisse deviner la modernité radicale et visionnaire qu'il déploiera dans la fugue de l'*Opus 106*. Une grandiose pédale de dominante marque le sommet de la tension générée par l'écriture fuguée ainsi que l'apothéose de l'œuvre. Après la réexposition, la coda amorce un spectaculaire début de développement, qui tourne court. L'œuvre s'achève dans l'atmosphère de joie populaire qui caractérisait la fin de l'exposition, à peine assombrie par une grondante pédale dans le grave, souvenir des tensions passées.

Anne Rousselin

*Sonate n° 29 pour piano en si bémol majeur op. 106 « Grosse Sonate für das Hammerklavier »*

Allegro

Scherzo. Assai vivace

Adagio sostenuto

Largo - Allegro risoluto

Composition : novembre-décembre 1817 - début 1819.

Dédicace : à l'Archiduc Rodolphe.

Première édition : Artaria, 1819.

Création (hypothétique) : par Franz Liszt à Paris, 1836.

Durée : 48-50 minutes.

Après un relatif marasme créateur, dû autant à sa mauvaise santé qu'aux problèmes affectifs, Beethoven, soutenu en partie par l'amitié de l'Archiduc Rodolphe, se ressaisit et aborde toute une série d'œuvres imposantes : cette sonate, la *Missa Solemnis*, les *Variations Diabelli*, la *Neuvième Symphonie*... L'*Opus 106* est la plus longue, et techniquement la plus redoutable des sonates de Beethoven. Elle s'étend aux limites du possible en dimensions, en difficulté, mais aussi en modernité d'expression, plus que les trois dernières *Sonates n° 30, 31 et 32* ; aucun virtuose n'aborde sans révérence ni appréhension cet Everest de la littérature pianistique.

Un *Hammerklavier*, c'est un « clavier à marteaux », donc tout simplement : un pianoforte. Mais si Beethoven a tenu absolument à publier le titre en allemand, c'est peut-être pour mettre l'accent sur les possibilités extrêmes de ces cordes frappées, leurs sonorités de cloches, d'enclume métallique ou de carillon irréel que l'ouvrage mettra de mille manières en valeur. En 1816, le compositeur vient de recevoir un piano très puissant de la maison Broadwood, et il pressent la magnificence des instruments à venir. « *Maintenant, je sais écrire* », annonce-t-il non sans humour, et il ajoute : « *Voilà une sonate qui donnera de la besogne aux pianistes, lorsqu'on la jouera dans cinquante ans !* ». En effet, dans les décennies suivantes, personne ne s'attaquera au monstre, à part Franz Liszt, Hans von Bülow et Clara Schumann. Du point de vue de l'auditeur, les deux premiers mouvements de la *Hammerklavier* sont d'un abord relativement facile, proche des sonates antérieures ; les deux derniers, immenses, forcent immédiatement le respect mais exigent plus de concentration et de persévérance avant d'être pleinement appréciés.

L'exposition du premier mouvement offre un caractère assez juvénile, elle exprime un essor vers l'avant non dépourvu de fraîcheur. Tout commence par une sonnerie flambante d'accords. Le premier thème s'élanche, hésite un instant puis se laisse emporter comme dans un torrent ; sa deuxième idée, athlétique et rebondissante, débouche sur une dégringolade courroucée, en contre-temps. Le deuxième thème en sol majeur tinte délicatement en longues lignes, qu'Edwin Fischer qualifiait de « guirlandes angéliques ». La section conclusive, très chantante et expressive, exige à la main droite un double

jeu de phrasé mélodique et de trilles placés en voix intermédiaire, trouvaille d'un grand charme mais pour laquelle il serait sans doute préférable de posséder trois mains. Dans le développement, le premier thème s'annonce en accords stupéfiants, coupés de silences, comme des cloches très résonnantes et étonnées. Suit un savant fugato sur ce même thème principal, à quatre entrées, qui rapidementaturent l'espace sonore. Après un dialogue « concertant » entre des martèlements d'un côté, et des lignes souples de l'autre, qui se font mutuellement valoir, la section conclusive ressurgit, avec son rêve trillé et délicat. La réexposition, plutôt régulière, comporte évidemment des amplifications, quelques à-côtés développants et quelques surcroûts de péril acrobatique et luisant. La coda est toute en accords nerveux, pendant que la main gauche s'enfonce dans le grave, tel un tonnerre qui s'éloigne.

Le scherzo est étonnamment court : à peine trois minutes, comme une pirouette. Certains commentateurs l'entendent sous un jour tragique : pourtant, considéré objectivement, il est plutôt drôle. Il paraît aussi moins difficile à jouer que le reste, telle une détente avant le long corps-à-corps avec les cimes. Dans le même ton de *si* bémol majeur que le premier mouvement, comme s'il constituait son envers fantasque, il se présente en une phrase tressautante et impaire : sept mesures, au lieu des huit prévisibles. Le « trio » central, en mineur, commence dans l'émotion tendre, avec un chant accompagné de triolets ; mais bientôt il passe à un *presto* incongru tout piqué, tout électrique ; un trait expédié en diagonale sur la gamme de *fa*, une neuvième de dominante plantée comme un cri de coq, et... le scherzo initial soudain repart. Peu après, il nous quitte en quelques coups de marteau désinvoltes.

L'adagio (près de vingt minutes) est une des méditations les plus intérieures du répertoire pianistique. Le plan, volontairement dilué, s'apparente à la variation et à la forme sonate, mais au fond il n'est pas essentiel à l'audition : la pièce est un labyrinthe plein de gravité, de douleur statique et digne, que viennent rompre quelques élans d'espoir ou de mysticisme. Le premier thème en *fa* dièse mineur commence sur *una corda* (avec la pédale douce) ; sa ligne lente et perplexe, comme si elle traînait son fardeau vertical d'accords et hésitait sur la direction à leur donner, débouche sur une deuxième idée nostalgique mais plus balancée, sur *tutte le corde* (sonorité normale). L'alternance de ces deux timbres, *una corda* / *tutte le corde*, est aussi importante que la mélodie ou les variantes qu'elle adopte, en carillons plus ou moins énigmatiques. Le deuxième thème en *ré* majeur chante, ou plutôt tinte en coups de cloche dans l'extrême-grave puis dans l'extrême-aigu ; un feston très apaisant de triolets le porte. Le véritable argument de cette page profonde semble être le temps, qui coule, goutte-à-goutte ; son attente figée dans les ténèbres paraît cependant consciente, quelque part, d'un infini, que suggère l'éclairage majeur des dernières mesures.

L'introduction lente du dernier mouvement traduit, de façon bien beethovénienne, les délibérations internes du créateur ; après des accords mystérieux comme des colonnes immobiles, surgit un vif sujet de fugue à l'ancienne... qui ne sera pas retenu. Au bout de trois minutes, le compositeur se décide à lancer la machine contrapuntique la plus foisonnante et épineuse qu'il concevra jamais (avec la *Grande Fugue* du *Quatuor op. 133*). *Fuga a tre voci, con*

*alcune licenze*, « avec quelques libertés », annonce-t-il, très pince-sans-rire ; en effet, par les rugosités rien moins qu'orthodoxes, par les registres écartelés, c'est plus proche de Bartók que de Bach ; le sujet lui-même, avec son saut de dixième initial, semble soulever des montagnes. Beethoven ne recourt pas à la fugue pour rendre hommage au passé, mais pour exprimer de façon fulgurante le conflit, le tiraillement de forces contraires. Quoique tendu, son discours est suprêmement pianistique, dans sa rage de « faire sonner », et l'on ne peut s'empêcher de songer au Maître, appuyant contre l'instrument une règle de fer dont il tenait l'autre bout entre ses dents, pour tenter de capter dans son crâne quelques vibrations. D'autre part, un point commun avec Bach doit être souligné : la fugue suit un long parcours vers l'infini, que le compositeur tranchera où et comme il le voudra. Parfois Beethoven s'arrête net, sur d'intimidants silences. Vers neuf minutes, il change complètement de style, et propose un autre fugato très doux, lié, régulier ; ce n'est qu'une accalmie, et bientôt avec sa frénésie première il superpose les deux sujets de fugue ! Quelques velléités néo-baroques surnagent dans cet écheveau envahissant, semblable à une gigantesque « invention », où les trilles viennent s'insérer à toutes les lignes, de plus en plus systématiques et serrés : ce sont eux qui orientent la pièce vers sa terminaison. La coda s'appuie sur un énorme trille dans le grave ; puis l'ouvrage se referme sur la tête du thème, martelée, formidable d'autorité.

*Isabelle Werck*

**LUNDI 18 MARS 2013 - 20H**

**Salvatore Sciarrino**

*Madrigali Concertati - Carnaval n<sup>os</sup> 10, 11, 12*

(Commande du Festival de Lucerne pour Maurizio Pollini)

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano n<sup>o</sup> 30*

*Sonate pour piano n<sup>o</sup> 31*

*Sonate pour piano n<sup>o</sup> 32*

Klangforum Wien

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Tito Ceccherini, direction

Maurizio Pollini, piano

## Salvatore Sciarrino (1947)

### *Madrigali Concertati - Carnaval*

Commande : Festival de Lucerne pour Maurizio Pollini.

Effectif : piano solo - flûte alto, flûte basse - 2 clarinettes basses - 2 trombones - 2 percussions - 2 violoncelles - chœur mixte à 5 voix.

Durée : environ 25 minutes.

Quand Maurizio Pollini m'a demandé d'écrire à nouveau pour lui, il a voulu me laisser toute liberté, insistant pour que j'évite le schématique et aille vers ce que je désire le plus. Je dois à présent remercier l'ami d'avoir ainsi formulé sa demande, sinon *Carnaval*, qu'il est difficile d'associer à quelque genre musical que ce soit, n'aurait pas vu le jour.

L'ensemble présente un parcours en douze étapes, pour cinq parties vocales, piano solo et ensemble instrumental, sur des textes concernant la création artistique, sa naissance, l'ineffable essence.

Le premier groupe de madrigaux (1-9) est basé sur un texte singulier. Nouvelle Guinée, île de Kitawa, milieu du siècle dernier. Un vieux sculpteur de proues, Towitara, confie à son élève une formule poétique pour l'initier à l'art. Il évoque notamment deux figures (dans lesquelles il se projette avec son élève) penchées sur l'eau comme pour y lire ; ensemble, elles atteignent le rêve du rêve, le rêve de l'eau, comprise comme miroir et verre du monde, d'autres mondes. La transparence de l'imagination fait inventer avec joie pour les amis, la transparence permettra au jeune de se métamorphoser en son maître. C'est une eau pure, de roche, jaillissant des profondeurs, non celle de la mer que la barque devra ensuite sillonner. Dans le rêve du rêve, l'intuition elle-même se fait flux d'images, murmure.

La poésie s'interrompt avec l'irruption d'un être fantastique, mi-homme mi-oiseau, qui entérine presque, par sa double nature, l'œuvre des artistes et éclabousse les figures qu'ils ont rêvées (autrement dit, il les multiplie). La formule est scandée en neuf strophes musicales, entrecoupées de silences, mais se veut une séquence musicale continue. Par rapport aux neuf madrigaux d'ouverture, les numéros 10 et 12, plus étendus, constituent un groupe à part ; ils font entendre des textes inspirés de l'esthétique de la Chine ancienne, mais qui nous paraissent actuels : sur le silence léger qui transporte les chants, pour l'un ; sur la force mentale de la musique qui féconde le silence, pour l'autre. Entre les deux derniers numéros vocaux éclate un mouvement instrumental avec soliste (11). Se joignent au piano cinq couples d'interprètes, aux présences et halos extrêmement obscurs, comme dans le reste de la pièce : flûte alto et flûte basse, deux clarinettes basses, deux trombones, deux percussions bigarrées et assourdissantes, ainsi que deux violoncelles. Il est évident que le titre *Carnaval* vient de Schumann. Ni hommage, ni souvenir. Mais vers lui semblerait curieusement se tourner Towitara, pour qui l'art est matière inépuisable extraite des rêves ; peut-être cette musique se tourne-t-elle aussi vers Schumann par la

fragmentation cyclique de la forme ou par la variété agitée, surprenante et contrastante, dont est faite la pièce concertante.

Un autre précédent pourrait être la *Fantaisie chorale* de Beethoven car elle fait appel à un texte sur l'art. Mais mon intention initiale était d'écrire des madrigaux concertants. Ils devaient former un premier livre, qu'aurait suivi un second *a cappella*. Et donc, la référence idéale, bien que lointaine, était Monteverdi. Les événements ont pris une tournure différente.

*Salvatore Sciarrino*

(Traduit par Grazia Giacco et Laurent Feneyrou)

### **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

*Sonate pour piano n° 30 en mi majeur op. 109*

I. Vivace, ma non troppo - Adagio espressivo - Tempo primo - Adagio espressivo - tempo primo

II. Prestissimo

III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung [Chantant, avec le sentiment le plus intérieur]

Andante molto cantabile ed espressivo

Variation 1 : Molto espressivo

Variation 2 : Leggeramente

Variation 3 : Allegro vivace

Variation 4 : Etwas langsamer, als das Tema [Un peu plus lent que le thème] - Un poco meno andante cio è un poco più adagio come il tema

Variation 5 : Allegro ma non troppo

Variation 6 : Tempo primo del tema

Composition : 1820

Dédicace : à Maximiliane Brentano

Première édition : Schlesinger, Berlin, 1821.

Durée : environ 17 minutes.

Beethoven composa ses trois dernières sonates, parallèlement à la *Missa Solemnis*, de 1820 à 1822. Elles s'inscrivent dans la démarche visionnaire initiée par les *Sonates op. 101* et *106* (composées de 1816 à 1818), tout en apportant des perspectives nouvelles, qui sont les fruits d'une maturation plus que d'une rupture.

Avec la composition de ces œuvres, le musicien abandonne la monumentalité de la *Sonate op. 106*, notamment dans les premiers mouvements des *Opus 109* et *110*, qui sont très concis. Le plan en quatre mouvements hérité de la sonate classique, adopté par les *Opus 101* et *106*, est délaissé au profit d'organisations plus libres, dont on trouve les prémisses dans des sonates antérieures (*Sonate « Clair de lune », Sonates op. 54, 78* et *90*). Le modèle de la sonate est maintenant intégré et dépassé : chaque œuvre crée sa propre dramaturgie avec une liberté jamais atteinte auparavant.

L'écriture se fait encore plus subjective et introspective : elle adopte la spontanéité du discours improvisé dans l'*Opus 109* et l'éloquence du chant dans l'*Opus 110*.

La matière sonore est travaillée en profondeur dans les deux grands ensembles de variations de l'*Opus 109* et de l'*Opus 111*, qui convoquent, dans la recherche de sonorités inouïes, notamment l'exploitation des registres extrêmes et du jeu des pédales, toutes les ressources du piano-forte en pleine évolution.

Enfin, ces œuvres reflètent la proximité de la *Missa Solemnis* et expriment une forme de spiritualité, un sentiment religieux affranchi des dogmes, qui puise dans le siècle des Lumières une forme de déisme, et dans le romantisme naissant son panthéisme : cette quête se traduit par un retour aux modèles du contrepoint haendélien, dont la puissance atteint à l'universel, et à la recherche de textures et de thématiques éthérées.

La *Sonate op. 109* est dédiée à Maximiliane Brentano, fille d'Antonie et Franz Brentano, grands amis de Beethoven, qui était également lié avec Bettina, sœur de Franz, et amie de Goethe.

Le premier mouvement, en *mi* majeur, est entièrement parcouru par le souffle du *phantasieren*, l'improvisation à l'instrument, dans laquelle le musicien abandonne son imagination à ses doigts et à l'instant. Une audacieuse synthèse entre le *phantasieren* et les exigences de la forme sonate, lieu par excellence du *komponieren*, où le compositeur, à sa table, tisse patiemment la trame musicale, avait déjà été opérée dans le *Cinquième Concerto* (1809), qui s'ouvre par une grandiose cadence du soliste. Dans cette œuvre le compositeur pousse encore plus loin la fusion, car le matériau lui-même relève du *phantasieren* ; et le déroulement entier de cette page, qui adopte le plan d'une concise forme sonate, est soumis à sa liberté de tempo.

Le premier thème déroule un mouvement animé d'arpèges, sur lequel se détache une mélodie. Sitôt énoncé, il fait place à une déclamation chaleureuse et fantasque (*Adagio espressivo*), qui effleure la dominante, la quitte dans de flamboyants arpèges et la retrouve dans une effusion lyrique et virtuose. Le développement, fondé sur le premier thème, introduit une progression modulante qui prépare le retour de ce dernier, triomphant, au ton principal. La réexposition propose de nouvelles modulations fugaces, offrant de rapides changements d'éclairage. La coda apporte une lumière toute spirituelle à cette page : le thème plane dans un registre aigu éthéré, et un choral méditatif ralentit le mouvement musical.

La pédale indiquée par Beethoven, sur le dernier accord, se prolonge jusqu'au premier du *Prestissimo*, opérant la liaison entre ces deux mouvements, opposés en un violent clair-obscur. Cet âpre scherzo en *mi* mineur, qu'aucun trio ne vient éclaircir, fait entendre un thème aux accents populaires, présenté en contrepoint renversable avec la ligne de basse, c'est-à-dire que celle-ci peut-être jouée au dessus et le thème au dessous. Monothématique, ce mouvement maintient et exploite implacablement les rythmes caractéristiques du thème, et les jeux de symétries qu'offre le contrepoint renversable créent une géométrie qui accentue cette rigidité. Mais cette monochromie est animée de tensions et le compositeur introduit des perturbations dans la dramaturgie inhérente à la forme sonate : ainsi la deuxième partie de l'exposition, ici en *si* mineur, est parcourue de modulations qui lui donnent l'allure d'un développement. Dans ce dernier, au contraire,

le discours musical s'étirole. La réexposition n'amène aucun apaisement et une lapidaire coda met un point final à cette page sombre et tendue.

S'opposant à ces deux mouvements, qui par leur rapidité croissante, créent une impression de fuite en avant, le finale constitue le centre de gravité de l'œuvre et son aboutissement.

Comme la *Sonate op. 111*, l'*Opus 109* s'achève par un mouvement lent qui adopte la forme d'un thème varié. Dans ces deux œuvres le thème est de caractère grave, recueilli, et le processus de variation, loin de se cantonner à l'esthétique décorative qui lui était attachée au XVIII<sup>e</sup> siècle, opère un travail de sublimation qui traduit une expérience d'ordre spirituel. Le thème adopte le caractère d'un hymne, d'une grande économie de moyens, donné *mezza voce* ; l'atmosphère qui s'en dégage évoque le *Sanctus* de la *Missa Solemnis*. Deux phrases symétriques sont répétées. La première, en *mi* majeur, va de la tonique à la dominante *si* majeur ; la deuxième introduit de brèves modulations (*fa* dièse mineur, *sol* dièse mineur), qui assombrissent légèrement le thème, mais le climat serein s'impose à nouveau avec le retour du ton de *mi*, dans lequel cet hymne se conclut. La gravité de l'écriture de choral est animée par la montée de la ligne de basse, dans les premières mesures, dont on devine la portée symbolique, ainsi que par des mouvements arpégés, porteurs d'un dynamisme futur, qui se multiplient dans la seconde partie.

La première variation fait s'épanouir le lyrisme du thème en une *aria* qui emprunte à l'opéra italien son vocabulaire : ports de voix et formules ornementales. La deuxième variation contraste avec la précédente, tissant une dentelle sonore formée par les notes des harmonies du thème égrenées aux deux mains. Dans cette texture arachnéenne apparaissent en filigrane les notes du thème. Cette variation comporte en elle-même des oppositions dramatiques : les reprises du thème sont elles-mêmes variées ; la légèreté fait place à une écriture dense et passionnée, qui introduit des pédales de dominante, chargées de tension. La troisième variation est une robuste invention à deux voix, d'inspiration haendélienne, écrite en contrepoint renversable. À son énergie puissante s'oppose la souplesse de la quatrième variation, qui introduit dans une polyphonie libre le doux balancement d'une métrique ternaire. Les harmonies s'y déroulent en de gracieuses arabesques. Sur les modulations de la deuxième partie, la matière sonore se densifie passagèrement en accords pleins et martelés. La cinquième variation retrouve l'inspiration baroque de la troisième, dans une construction contrapuntique à trois voix, d'écriture serrée, fondée sur l'intervalle de tierce initial. De nouvelles modulations apparaissent dans cet épisode. La sixième variation interrompt cette dialectique animée par le retour des premières notes du thème, accompagné de la scansion de la note *si* aux deux mains. La répétition de cette note s'accélère progressivement jusqu'au trille ; cette vibration envahit la sonorité d'ensemble et paraît même gagner la mélodie. La seconde partie de la variation est balayée par le souffle du *phantasieren*, dans le déferlement de puissants arpèges cadentiels et de traits rapides. La mélodie, un instant emportée par ces bourrasques, réapparaît, flottant dans le registre suraigu au dessus de cette effervescente matière sonore. Le retour du thème, dans sa forme initiale, dissipe ces mondes chimériques et réintroduit l'atmosphère contemplative du début du mouvement, enrichie toutefois du souvenir des univers sonores créés par chacune des variations.

## Sonate n° 31 en la bémol majeur op. 110

I. Moderato cantabile molto espressivo

II. Allegro molto

III. Adagio ma non troppo

Arioso dolente : Adagio ma non troppo

Fuga : Allegro ma non troppo

L'istesso tempo di Arioso

L'istesso tempo della Fuga

Animato

Composition : 1821 (esquisses en 1820, contemporaines de la *Sonate op. 109*).

Première édition : Schlesinger, Paris et Berlin, 1822.

Durée : environ 18 minutes.

La *Sonate op. 110* fut composée, comme l'*Opus 111*, en 1821 ; les deux manuscrits portent des dates d'achèvement distantes d'environ trois semaines (25 décembre 1821 pour l'*Opus 110* et 13 janvier 1822 pour l'*Opus 111*). Beethoven destinait ces deux œuvres à Antonie Brentano, mais finalement la *Sonate op. 110* parut sans dédicace et l'*Opus 111*, publiée également à Paris par Maurice Schlesinger, fut dédiée à l'Archiduc Rodolphe.

Le plan de l'œuvre paraît échapper encore davantage aux codes de la sonate que celui de l'*Opus 109*. Comme dans la sonate précédente, le finale, si l'on peut appeler ainsi cette dernière partie, concentre l'essentiel des enjeux dramatiques et c'est là que le compositeur se montre le plus original. Cependant, il faut le considérer dans l'organisation d'ensemble, qui lui donne tout son poids et sa signification car il constitue l'accomplissement d'une expérience non seulement musicale, mais aussi humaine.

Le *Moderato cantabile initial* (en la bémol majeur) conjugue un plan de forme sonate et une écriture virtuose (mais sans ostentation), traits caractéristiques d'un premier mouvement, au lyrisme éthéré, que l'on pourrait attendre d'un *Andante* central, ici absent, car les parties lentes du finale assument un tout autre rôle. Quatre mesures d'introduction, de caractère choral, instaurent un climat d'intense ferveur, que le thème principal, d'une simplicité intemporelle, vient souligner. L'esprit du *phantasieren* est convoqué dans la transition qui module de la tonique à la dominante, sous la forme d'arpèges légers. Le second thème, en *mi* bémol majeur, surprend par sa déclamation aux deux mains légèrement décalées, dans l'aigu du clavier et sans basses, qui lui confère un caractère à la fois retenu et exalté. Par son insistance expressive sur l'accord de *la* bémol, il entretient une ambiguïté avec le ton principal, qui le rattache à l'atmosphère spirituelle du début. Sa conclusion, par une cadence en *mi* bémol, donne lieu à un élargissement, typique du style tardif de Beethoven, souligné par des trilles à la main gauche. Le développement explore les potentialités expressives du premier thème par différentes modulations, sans apporter de contraste accentué avec l'exposition. La réexposition offre quelques sinuosités dans son parcours tonal. Elle rappelle le premier thème dans le ton de la sous-dominante ré bémol puis bifurque vers le ton éloigné de *mi* majeur, qui offre une parenthèse rêveuse.

Le second thème est mis en valeur, souligné par des appoggiatures expressives. La coda ramène les arpèges légers et conclut dans une écriture plus serrée et polyphonique, empreinte de gravité.

Le scherzo, en *fa* mineur, nous arrache de cet univers céleste pour nous projeter sans ménagement sur terre. Sa sève populaire éclate avec une franchise quelque peu menaçante. Son matériau est probablement issu de deux chants populaires autrichiens que Beethoven avait notés. La seconde phrase s'accompagne d'accents déplacés violemment perturbateurs. L'humoristique trio, en *ré* bémol majeur, est fondé sur des arabesques descendantes de main droite, qui seraient gracieuses si elles ne se suivaient pas avec précipitation, ponctuées par des montées à contretemps par la main gauche, qui les enjambent. La reprise du scherzo s'accompagne d'une coda qui prépare l'atmosphère de l'*Adagio* qui suit.

Le finale s'ouvre par un récitatif, qui annonce l'*Arioso dolente*, tout en marquant le passage, dans le déroulement de l'œuvre entière, d'une écriture objective à une écriture subjective et narrative, en quelque sorte la confession du musicien, l'expression de son drame intime. La ligne mélodique se déploie dans un contexte tonal particulièrement instable et tourmenté. Eperdue, elle se fixe dans l'aigu sur une note répétée, suggérant un vibrato rappelant celui qu'on obtient au clavicorde.

L'*Arioso* « dolente », douloureux, déploie, dans le ton lointain et sombre de *la* bémol mineur, un type de chant intermédiaire entre le récitatif et l'air, dont il adopte, dans une modulation en *do* bémol majeur porteuse d'espoir, la déclamation exaltée. La main gauche est écrite en denses accords répétés, dont le poids traduit une souffrance profonde. La ligne syncopée du chant annonce le passage central haletant de la cavatine du *Treizième Quatuor* (1825-1826), qui porte l'indication « beklemmt », « oppressé ». Une laconique conclusion aboutit à la tonique de *la* bémol, d'où naît le sujet de la fugue. Celui-ci, une progression ascendante de quarts, d'un dynamisme puissant, partiellement entendue dans l'introduction du premier mouvement, se déploie aux trois voix de cet épisode polyphonique. La fugue elle-même, en tant que construction musicale, symbolise ce retour de l'énergie vitale. L'écriture majestueuse, d'inspiration haendélienne, se charge de tensions tonales et rythmiques, typiques de Beethoven, et la tonalité bascule de *la* bémol en *sol* mineur, suivant un enchaînement harmonique hardi que l'on retrouvera chez Schubert et Wagner.

Dans la dramaturgie de ce finale, la reprise de l'*Arioso*, au demi-ton inférieur, est d'un effet particulièrement sombre, et la variation de la mélodie accentue son caractère tourmenté. Cette section se termine par un geste insolite du compositeur : l'accord de *sol* majeur est donné dix fois à contretemps, dans un *crescendo* irrépessible. Porteur d'une énergie nouvelle, qui faiblit pourtant, il annonce le retour de la fugue en *sol* majeur. Celle-ci porte l'indication « Poi a poi di nuovo vivente », « revenant peu à peu à la vie », mais cette vie qui coule est encore raréfiée, ce qui se traduit par l'inversion du sujet de la fugue, dans un mouvement descendant plus faible que le mouvement ascendant original. Celui-ci ne tarde

pourtant pas à s'imposer, dans un épisode dont la densité contrapuntique (sujet en valeurs longues superposé à sa présentation en valeurs rapides, entrées serrées des voix) apporte au discours musical une vitalité tumultueuse. Celle-ci éclate dans une coda impétueuse et grandiose, qui énonce le thème et le développe dans un climat passionné. La pédale de tonique, éloquente conclusion de la fugue, marque une véritable apothéose, triomphante et virtuose, qui rayonne sur l'œuvre entière.

*Anne Rousselin*

### *Sonate n° 32 en ut mineur op. 111*

Maestoso - Allegro con brio ed appassionato

Arietta. Adagio molto semplice e cantabile

Composition : 1821-1822.

Première édition : Schlesinger, Paris et Berlin, 1823.

Dédicace : à l'archiduc Rodolphe (à Antonie Brentano dans l'édition anglaise).

Durée : environ 28 minutes.

Lorsqu'il fait paraître, en 1852, son étude sur Beethoven (*Beethoven et ses trois styles*), Wilhelm von Lenz montre peu d'enthousiasme envers la dernière manière du musicien : « *La troisième période de Beethoven n'a plus la spontanéité des deux premières, mais elle a et aura à jamais l'intérêt de montrer le génie aux prises avec la réalité. Elle compte des trésors comme les deux autres ; s'ils sont plus précieux, c'est qu'ils sont plus rares.* » À propos du second mouvement de la *Sonate* op. 111, une ariette suivie de cinq variations, le musicologue se montre encore plus sévère : « *Ces variations elles-mêmes pourront un jour être comprises mais nous doutons qu'elles deviennent jamais belles. [...] Elles ont dû avoir dans l'âme de Beethoven une signification qu'elles n'ont pas pour nous, qu'elles n'auront probablement jamais.* » La dernière manière du compositeur semble avoir posé quelques difficultés à ses contemporains. L'attitude des musiciens, comme celle du public, oscille entre l'admiration et l'incompréhension. « *J'ai souvent entendu Reicha s'exprimer assez froidement sur les ouvrages de Beethoven et parler avec une ironie mal déguisée de l'enthousiasme qu'ils excitaient* », écrit Berlioz en 1836, tandis que Spohr invoque dans son *Autobiographie* la surdité du compositeur pour expliquer les « *excentricités* » du dernier style. Quant à Weber, il écrit, lui, que « *les dernières compositions ne sont qu'un chaos, un effort inintelligible vers la nouveauté, d'où partent quelques étincelles de génie qui montrent combien Beethoven aurait pu être grand s'il avait voulu maîtriser son exubérante fantaisie.* »

Les ultimes sonates ne furent jamais jouées du vivant du compositeur - peut-être en raison de leur complexité technique, peut-être aussi de leur difficulté d'écoute. Alors que le genre commence à se fixer autour de structures types (forme sonate, scherzo, rondo) et d'un plan

global quadripartite, Beethoven évite les architectures conventionnelles, bannit les symétries trop marquées, gomme les frontières entre mouvement lent et finale (*Opus 109, 111*) et revient à une conception en deux ou trois mouvements (*Opus 109, 110, 111*). Il expérimente de nouveaux modes de développement où le discours se renouvelle sans cesse et où les humeurs les plus diverses alternent avec célérité. Il rappelle enfin les procédés baroques de la fugue et de la variation, cherchant à éclairer les formes unitaires anciennes par l'esprit de la fantaisie romantique.

Commande de l'éditeur Schlesinger, achevée en 1822, la *Sonate n° 32* en ut mineur op. 111 illustre on ne peut mieux ces avancées. L'œuvre ne comporte que deux mouvements et évite les proportions gigantesques de la *Sonate* op. 106, du *Quatorzième Quatuor* op. 131 ou de la *Missa Solemnis*. Le premier mouvement débute par une introduction lente où une formule presque banale sur le plan harmonique est dramatisée par de vastes sauts d'intervalle, des rythmes pointés et l'emploi d'une tonalité mineure. L'élément est développé à travers des harmonies dissonantes, puis donne naissance à un fragment de choral - une prière coupée étrangement au bout de quelques mesures.

L'*Allegro con brio ed appassionato* est pratiquement entièrement fondé autour d'un motif de quelques notes, au ton impérieux et conquérant. Présenté à l'unisson, agrémenté d'une désinence puis enfin harmonisé, il est travaillé sans relâche, décomposé, reconstruit, échangé entre différentes voix puis superposé à sa propre variante rythmique. Les repères habituels (exposition, développement et réexposition) demeurent tout en étant estompés par un travail continu d'élaboration.

Le second mouvement va encore plus loin en proposant cinq variations puis une coda à partir d'un thème lyrique et serein. Beethoven s'y joue des catégories traditionnellement admises, où les styles de chambre, d'église et de théâtre ne communiquent guère. Intitulé *Arietta*, le mouvement abandonne le monde de la sonate pour faire référence à celui de l'opéra tandis que la mélodie exposée fait, elle, plutôt songer à un choral et renvoie ainsi... au domaine religieux. Dès la première variation, le thème est rendu abstrait, défiguré par une mise en mouvement de la basse, une harmonie colorée de chromatismes et une écriture qui privilégie le dialogue.

L'écriture s'anime de plus en plus jusque dans la troisième variation, où l'exaltation est à son comble. Le discours s'immobilise ensuite, se bloquant sur une basse statique, des nuances infimes et des harmonies évitant les temps forts. Quelques digressions modulantes ramènent la mélodie initiale, transfigurée par les figures douces et fluides de l'accompagnement. La coda semble de nouveau suspendre le temps par des trilles s'étendant à l'infini. L'ancrage dans la tonalité pure et lumineuse de *do* majeur entraîne enfin l'auditeur dans un monde de rêverie douce et de contemplation.

*Jean-François Boukobza*

**Salvatore Sciarrino**

*Madrigali Concertati - Carnaval*

10

Suono pieno  
stordisce  
tenuè silenzio  
trasporta i canti  
tu lascia che il suono  
baci la sua vibrazione  
lascia

12

Tao Yanming non sapeva la musica ma  
teneva presso di sé un liuto senza corde.  
Quando provava un sentimento di pienezza  
(grazie anche al vino) toccava lo strumento  
per esprimere ciò cui aspirava il suo cuore

10

Le son plein  
étourdit  
le silence ténu  
transporte les chants  
toi, laisse le son  
embrasser sa vibration,  
laisse-le.

12

Tao Yanming ne connaissait pas la musique mais  
il avait un luth sans cordes.  
Quand il éprouvait un sentiment de plénitude  
(grâce au vin, aussi), il jouait de l'instrument  
pour exprimer ce à quoi aspirait son cœur.

(Salvatore Sciarrino, d'après l'esthétique de la Chine ancienne)



### **Maurizio Pollini**

Né en 1942, Maurizio Pollini a suivi l'enseignement de Carlo Lonati et Carlo Vidusso. En 1960, il remporte le premier prix du Concours Chopin de Varsovie. Dès lors, sa carrière prend un essor international et il se produit dans le monde entier avec les plus grands orchestres et les plus grands chefs, notamment Karl Böhm, Sergiu Celibidache, Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Zubin Mehta, Wolfgang Sawallisch et Riccardo Muti. En 1987, il joue l'intégrale des concertos de Beethoven avec le Philharmonique de Vienne qui lui décerne le Prix Ehrenring ; en 1996, il reçoit le Prix Ernst-von-Siemens à Munich, en 1999 le Prix A Life for Music-Artur Rubinstein à Venise et, en 2000, le Prix Arturo-Benedetti-Michelangeli à Milan. En 1995, il joue en ouverture du Festival Pierre Boulez à Tokyo. La même année, il conçoit et interprète au Festival de Salzbourg un cycle de concerts avec musiciens de chambre et orchestre (*le Progetto Pollini*) qui témoigne de l'éclectisme de ses goûts musicaux, de Gesualdo et Monteverdi à la musique actuelle. Il reprend son projet en 1999 à Salzbourg, puis à New York (Carnegie Hall, saisons 1999-2000 et 2000-2001), à Paris (Cité de la musique, 2002), à Tokyo (2002) et à Rome (Parco della Musica, mars 2003). En 2004, il est « artiste étoile » au Festival International de Lucerne et donne un récital et des concerts avec orchestre dirigés par Claudio Abbado et Pierre Boulez. Son vaste répertoire s'étend de Bach aux compositeurs contemporains (comme Giacomo Manzoni, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino, dont il a créé

les œuvres) et comprend l'intégrale des sonates de Beethoven qu'il a jouée en concert à Berlin, Munich, Milan, New York, Londres, Vienne et Paris. Consacrés au répertoire classique, romantique et contemporain, ses disques recueillent régulièrement des éloges dans le monde entier. Ses *Nocturnes* de Chopin, notamment, ont suscité un énorme enthousiasme de la part du public et de la critique : en 2006, ils ont été récompensés par un Prix Echo en Allemagne, un Choc du *Monde de la Musique*, une Victoire de la musique et un Diapason d'or de l'année, et, en 2007, un Grammy dans la catégorie « meilleur soliste instrumental » et un Disco d'oro. Par ailleurs, son intégrale de l'œuvre pour piano de Schönberg, ainsi que celles de Berg, Webern, Manzoni, Nono, Boulez et Stockhausen témoignent de sa grande passion pour la musique du XX<sup>e</sup> siècle.