

*Mozart
& Debussy
8-11 Nov.
2018*

Claire Désert

piano

Claire Désert séduit le public par la grâce, la profondeur et l'humilité de ses interprétations. À l'affiche des plus grands festivals, scènes françaises et étrangères, elle se produit régulièrement en soliste avec d'importantes formations symphoniques.

Entrée à 14 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, elle en sortira avec un Premier Prix de musique de chambre dans la classe de Jean Hubeau et un Premier Prix de piano à l'unanimité du jury dans la classe de Ventslav Yanhoff. Très tôt remarquée, le gouvernement français la sélectionne pour poursuivre ses études à Moscou dans la classe d'Evgeni Malinin au sein du conservatoire Tchaïkovski.

Claire Désert, artiste rare, chambriste hors pair, a pour partenaires privilégiés le pianiste Emmanuel Strosser, la violoncelliste Anne Gastinel, les violonistes Philippe Graffin, Tedi Papavrami, le Quatuor Sine Nomine, le Quintette Moraguès... Ses enregistrements toujours remarquables et distingués par la critique comptent un premier disque couronné d'un «10» de Répertoire, les concertos de Scriabine et de Dvorák avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg récompensés par une Victoire de la Musique en 1997.

Sont parus chez Mirare un disque solo consacré aux Davidsbündlertänze de Schumann, Les Danses slaves de Dvorák à quatre mains avec Emmanuel Strosser. En 2010, son enregistrement solo «Abendmusik « consacré à Clara Schumann, Robert Schumann et Johannes Brahms est chaleureusement salué par la presse internationale. À l'automne 2011 son nouvel album avec Anne Gastinel paru chez Naïve est consacré à la musique française récompensé d'un «Choc» Classica, sélectionné par le BBC Magazine «Music Chamber Choice».

Emmanuel Strosser

piano

«Un vrai poète du piano»(Pianiste), Emmanuel Strosser, pianiste incontournable de sa génération, se produit en soliste, en musique de chambre sur les scènes internationales tels que le Wigmore Hall, la Royal Academy à Londres, LG Art Center de Seoul, La Cité de la Musique, Salle Gaveau à Paris, et part en tournée chaque année au Japon, Canada, Amérique du Sud...

Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Debussy, Chabrier... font partie de son répertoire de prédilection. Outre ses récitals, la musique de chambre tient une place importante dans sa carrière. Il retrouve régulièrement sur scène des artistes tels que Vladimir Mendelssohn, Raphaël Oleg, Olivier Charlier, Régis Pasquier, Xavier Phillips, Sung-Won Yang, Romain Guyot, François Leleux, le Quatuor Prazak ainsi que le Trio Owon...

Originaire de Strasbourg, Emmanuel Strosser a suivi l'enseignement de Jean-Claude Pennetier et Christian Ivaldi au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avant de se perfectionner auprès de Leon Fleisher, Dimitri Bashkirov et Maria Joao Pires. Lauréat du Concours International de musique de chambre de Florence, il est finaliste en 1991 du concours Clara Haskil.

Emmanuel Strosser a participé à de nombreux enregistrements, tous salués par la critique. Ses derniers disques ont été gravés chez Mirare, l'un en compagnie de la pianiste Claire Désert dédié aux Danses Slaves de Dvorak à quatre mains, un disque solo consacré à Schubert paru à l'occasion de «La Folle Journée» de Nantes 2008, et son dernier album consacré aux oeuvres pour piano seul d'Emmanuel Chabrier paru en 2010.

Par ailleurs, Emmanuel Strosser est assistant de la classe d'Alain Planès au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et professeur de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

Alain Planès

piano

«C'est qu'il n'est pas seulement un virtuose, mais surtout un grand musicien; Coïncidence de plus en plus rare.»

Milan Kundera

C'est à l'âge de huit ans que le pianiste Alain Planès donne son premier concert avec orchestre, dans la ville de Lyon où il étudie avant d'entrer au Conservatoire de Paris dans la classe de Jean Doyen et celle de Jacques Février pour la musique de chambre. Il part ensuite se perfectionner aux Etats-Unis et choisit l'université d'Indiana à Bloomington, où il bénéficie de l'enseignement de Menahem Pressler dont il devient l'assistant et de György Sebök, Janos Starker, Franco Gulli, William Primrose. Il est, avec György Sebök, le partenaire de Janos Starker et tourne avec lui aux Etats-Unis et en Europe. En 1979, Rudolf Serkin l'invite pour la première fois au Festival de Marlboro dont il devient l'un des jeunes seniors.

De retour en France, Alain Planès devient pianiste soliste de l'Ensemble Intercontemporain à la demande de Pierre Boulez. Puis, à partir de 1981, il poursuit une carrière de soliste et de chambriste qui le conduit dans les plus grands festivals (Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, Montreux, La Roque d'Anthéron, la Folle Journée de Nantes, Saintes, Piano aux Jacobins, Marlboro...). En musique de chambre, il se produit avec Alain Meunier, Jean-Jacques Kantorov, Michel Portal, Gérard Caussé, Stéphane Degout et bien d'autres : il est un partenaire recherché. En concerto, il joue notamment avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, les orchestres de l'Opéra de Paris, de la Monnaie de Bruxelles, de la SWR de Baden-Baden et le Concerto Köln, les siècles.

Alain Planès a gravé chez Harmonia Mundi une intégrale des sonates de Schubert et une intégrale de l'œuvre pour piano seul de Debussy, mais aussi des disques consacrés à Chopin, Chabrier, Janacek, Haydn et Scarlatti. Son dernier enregistrement est consacré à la musique de Bartok. La plupart de ces enregistrements ont été chaleureusement accueillis par la critique internationale.

Depuis toujours, Alain Planès se passionne pour les instruments anciens, et joue en concert et au disque des pianofortes des dix-huitième et dix-neuvième siècles : Scarlatti, Haydn, Mozart, Schubert, Chopin. Il prépare actuellement une intégrale des sonates de Beethoven sur instruments historiques, filmée par la réalisatrice Solrey qui a, par ailleurs, consacré à Alain Planès un beau documentaire, «Alain Planès, l'infini turbulent».

Helmut Branny

Helmut Branny est comme un «magicien face à son orchestre «avec cette capacité rare de concrétiser les idées musicales les plus subtiles.» (Sächsische Zeitung). Et ce n'est que l'une des facettes de ce chef d'orchestre et bassiste.

En tant que membre de la très renommée Sächsische Staatskapelle de Dresden, chef d'orchestre de l'Ensemble des Dresdner Kapellsolisten, et de la Cappella Musica de Dresde, on peut le considérer comme un chercheur et explorateur de la musique.

Plusieurs années durant, il s'est intéressé à la question de l'interprétation authentique de la Musique Ancienne. Il vise à éveiller et traduire les éléments langagiers et stylistiques de la Musique Baroque, Classique et Romantique en tonalités authentiques et vivantes.

D'après lui, l'authenticité musicale ne dépend pas uniquement d'une étude précise de la partition, mais aussi d'une analyse détaillée du contexte culturel et musical du morceau. Un instinct sûr et un travail de recherché détaillé aident Helmut Branny à saisir au plus près la perspective du compositeur, et donc à s'approcher de la quintessence de sa musique.

Ensemble Dresdner Kapellsolisten

Le nom de Dresdner Kapellsolisten est synonyme de performances énergiques et inspirantes. En 1994, la passion pour le répertoire de musique baroque, classique et romantique amena les membres de l'ensemble à collaborer ensemble. Sous la direction musicale de Helmut Branny - l'un des membres fondateurs - l'ensemble Dresdner Kapellsolisten traduit les éléments stylistiques et musicologiques de la musique en interprétations vivantes et captivantes. La recherche d'une authenticité musicale et d'un son « juste » vont toujours de pair.

Un grand nombre de musiciens de l'ensemble viennent de la très renommée Sächsische Staatskapelle de Dresden. La taille de la formation varie selon le programme et le répertoire. Et une analyse approfondie du contexte de l'œuvre musicale est au cœur de leur interprétation. Ainsi il est demandé à chaque musicien de fonctionner à la fois comme élément de l'orchestre mais aussi comme soliste.

L'un des objectifs principaux de l'ensemble Dresdner Kapellsolisten est de célébrer l'immense héritage de la musique de chambre sur un plan historique et stylistique. L'ensemble aime également redécouvrir des œuvres quasiment oubliées. Leurs recherches approfondies ont ainsi mis en lumière des compositeurs tels que Johann Gottlieb Naumann, Anton Teyber, Johann Baptist Neruda, Antonio Rosetti et Friedrich Wilhelm Herschel. Dans cette même mouvance, une attention particulière est donnée à la redécouverte d'œuvres de compositeurs en lien avec la ville ou la région de Dresde, comme Franz Seydelmann, Johann Georg Pisendel, Johann Gottlieb Graun et Antonio Lotti.

La musique contemporaine est également au cœur de leurs intérêts. Sous la direction de Helmut Branny, les musiciens de l'ensemble ont participé à de nombreuses premières mondiales avec des œuvres de Rainer Lischka, Takashi Jashimatsu et Berthold Paul et ont interprété des œuvres de Wolfgang Rihm et Kazimeiz Serocki.

Des engagements divers ont amené l'Ensemble Dresdner Kapellsolisten dans des salles de concert prestigieuses comme la Philharmonie de Berlin, et d'autres festivals comme le Rheingau Music Festival, les Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, le Festival Usedom, le Würzburger Mozartfest, le Festival Mitte-Europa et le Bad Kissinger Sommer. A l'étranger, l'Ensemble a également donné des concerts en Italie, en Pologne, en Hongrie, en République Tchèque, en Autriche, en Slovénie, en Croatie et au Japon. Une collaboration réussie avec des solistes renommés comme Isabelle van Keulen, Viktoria Mullova, Jan Vogler, François Leleux, Maurice André, Axel Köhler, Danjulo Ishizaka, Matthias Görne, Alison Balsom, Albrecht Mayer, Peter Schreier et Peter Rösler ont également enrichi leurs expériences tout comme la collaboration avec de jeunes talents tels que Nils Mönkemeyer, Martin Stadtfeld, Dorothee

Oberlinger, Gabór Boldóczy and Sergej Nakariakov. De plus, l'Ensemble travaille fréquemment avec des solistes locaux - les musiciens de la Staatskapelle Dresden.

Après toutes ces années de collaboration, une forte tradition lie les Dresdner Kapellsolisten sous la direction de Helmut Branny au Dresdner Kreuzchor, le chœur de la Croix de Dresde. Les temps forts de ces concerts ont traditionnellement lieu à la Philharmonie de Berlin, au Théâtre du Prince - Régent de Munich, et à la Philharmonie de Cologne. De nombreux enregistrements soulignent la riche diversité musicale de l'orchestre, comme par exemple le CD de Concertos Baroques de Noël pour le label Ars Production, ou encore, tout dernièrement entre 2013 et 2015, l'enregistrement avec Peter Rösler de 6 CD des concertos pour piano et orchestre de Mozart pour le label japonais King Records.

www.dresdner-kapellsolisten.de

Interview avec Peter Rösel

Peter Rösel naquit en 1945, à Dresde, d'un père chef d'orchestre et d'une mère cantatrice et prit ses premières leçons de piano à l'âge de six ans. Il étudia pendant cinq ans au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou avec Dimitri Bashkïrov et Lev Oborin et fit ensuite une brillante carrière, avant tout dans l'ancien bloc de l'Est. Il appartient ainsi au système que fut la vie musicale en RDA. Vingt ans après la fin de la RDA, il se souvient de cette époque.

Après la Seconde Guerre mondiale, il y a eu dans le monde musical un changement d'approche évident. Comment cela s'est-il manifesté dans l'ancienne Allemagne de l'Est ?

Le paysage culturel était alors passablement exsangue. Je pense ici à tous les émigrés qui, après 1945, manquaient cruellement à la vie culturelle allemande. Pourtant, l'Allemagne de l'Est ne se portait pas si mal. Beaucoup s'installèrent à l'Est pour permettre l'émergence d'une culture et d'une musique nouvelles et exemptes des influences national socialistes. Au début, ce fut difficile de remettre quelque chose en marche. Les réparations de guerre versées à l'Union soviétique nous frappaient de plein fouet, si bien que, d'un point de vue financier également, il n'y avait pas beaucoup de possibilités. Néanmoins, on essaya aussi vite que possible de rouvrir théâtres et opéras, de reconstituer les orchestres et de rendre de nouveau la musique accessible aux gens. Il s'agissait d'instituer à grande échelle une vie musicale financée par l'État. L'Allemagne de l'Est était divisée en quinze districts et chaque district avait une direction artistique. Celle-ci organisait les concerts des artistes locaux et les tournées des musiciens invités ; elle était chargée par l'État de mettre sur pied dans la région une offre de musique de chambre proposant au public des concerts même en dehors des grandes agglomérations. Toutes les facettes de la culture étaient solidement intégrées dans le budget de l'État, indépendamment de la politique de tous les jours. Durant cette difficile période de reconstruction, les questions d'interprétation passaient au second plan.

Pourtant, les influences musicales en provenance de l'Union soviétique étaient déjà très fortes.

Tout à fait ! Au début des années soixante, j'ai étudié cinq ans à Moscou, parce que, à l'époque en RDA, nous regardions toujours du côté de l'Est. Et là-bas de toute façon, l'attitude par rapport à la musique était depuis toujours très différente, un peu plus orientée vers le romantisme. Lorsque la vie musicale se fut à nouveau stabilisée, on put percevoir peu à peu les influences et les mouvements culturels qui se manifestaient à l'étranger. Nous étions certes assez nettement isolés, sans pour autant ne pas être au courant de ce qui se faisait à l'Ouest. Le mouvement baroque et les autres bouleversements stylistiques arrivèrent aussi jusqu'à nous, quoique avec du retard.

Vous avez fait vos années d'apprentissage à Moscou et y avez étudié avec Bashkïrov et Oborin. Qu'entend-on donc au juste par le terme d'« école russe » ?

Eh bien, en ce moment, je ne vois pas, ou plus, de grandes différences entre les écoles. Cela tient à l'internationalisation de ces dernières, qui a naturellement conduit à une globalisation en musique. Quand j'étais jeune et que je suis arrivé là-bas, à Moscou, j'ai cru très naïvement que les musiciens jouaient avec la force qu'ils puisaient dans leurs convictions personnelles et sans trop s'embarrasser de questions stylistiques. Mais je dus rapidement réviser mon jugement. Prenons l'exemple de Sviatoslav Richter, que j'ai très souvent entendu durant la période de mes études ainsi que par la suite. En lui s'unissaient l'assurance technique, la force, la vitalité et la virtuosité comprise dans le bon sens du terme, le tout allié à une sensibilité très personnelle qui transcende les notes écrites dans la partition. Le principe numéro un de l'école de Moscou voulait que tout soit absolument musical. La référence fondamentale de l'école russe et de tous ses représentants était le romantisme du XIXe siècle. C'était sur lui que tous s'orientaient, y compris les compositeurs, de Balakirev à Rachmaninov. La musique doit fasciner l'auditeur par son caractère direct et vivant et non par d'ingénieux artifices au moyen desquels l'interprète cherche l'originalité pour se rendre intéressant.

Un chef d'orchestre avec lequel vous avez beaucoup joué est Kurt Masur...

J'ai donné plus de deux cents concerts avec lui. Pour expliquer notre relation ainsi que nos nombreux concerts, il faut que je remonte assez loin en arrière. Il y avait depuis le milieu des années septante un système qui permettait à l'orchestre du Gewandhaus d'avoir ses propres solistes. Depuis toujours, l'orchestre du Gewandhaus est en effet organisé autrement que la plupart des orchestres, étant donné qu'il doit remplir trois fonctions différentes dans la vie musicale de Leipzig : tout d'abord celle d'orchestre symphonique, ensuite celle d'orchestre de l'opéra, et finalement celle d'orchestre de la Thomaskirche. C'était alors plus simple d'engager de façon permanente des chanteurs qui d'une part pouvaient chanter du Bach à la Thomaskirche et, d'autre part, étaient à disposition pour des exécutions d'une Neuvième Symphonie ou d'une Missa solemnis de Beethoven au Gewandhaus. Ils étaient sous contrat pour un certain nombre de concerts fixés à l'avance et avaient, en dehors de ces dates, le droit d'accepter d'autres engagements. De là germa ensuite l'idée de faire la même chose avec des instrumentistes. C'est ainsi que je suis arrivé en 1976 à l'orchestre du Gewandhaus en qualité de soliste permanent et que j'ai fait ensuite ce travail pendant quinze ans. J'avais un contrat qui m'obligeait à donner vingt concerts par

année, pour lesquels je recevais un salaire mensuel fixe. Si, pour une raison quelconque, il y en avait moins, je touchais quand même mon salaire; et s'il y en avait plus, à cause par exemple de tournées ou de concerts donnés dans d'autres villes, chaque concert était rétribué en plus. Pour moi c'était intéressant dans la mesure où, en tant que soliste, je recevais un salaire fixe et je gardais néanmoins mes libertés. Et la plupart de ces concerts, je les ai bien sûr donnés avec Masur, qui était le chef titulaire. Parfois il venait me demander si je n'aurais pas envie de jouer une fois autre chose que le répertoire habituel, c'est-à-dire Beethoven, Brahms, Rachmaninov ou Tchaïkovsky. Je me souviens encore d'une situation: Masur voulait absolument jouer le concerto pour piano et orchestre de Reger. Il était incroyablement enthousiasmé par cette œuvre, mais celle-ci est si longue, si compliquée et d'une architecture si complexe qu'elle déconcerte n'importe quel public qui n'y comprend rien. J'aurais évidemment pu dire: «Monsieur Masur, vous vous trompez, personne ne veut entendre ce concerto.» Mais je ne pouvais naturellement pas dire les choses ainsi. Je lui ai donc répondu: «Ah, vous savez, Monsieur Masur, ce morceau ne me parle pas.» Et il n'insista pas.

De manière générale, à quoi ressemblait la formation musicale dans les Hautes écoles de la RDA ?

En comparaison des fabuleuses Hautes écoles de Moscou, c'était plus provincial en RDA. Mais pour survivre et atteindre un certain degré de satisfaction dans ce système, il fallait travailler très dur. Car seuls les tout meilleurs réussissaient le saut dans les orchestres de première catégorie de RDA. Ceux qui étaient moins bons se retrouvaient dans de moins bons orchestres — à cette époque on avait quand même huitante orchestres en Allemagne de l'Est — et dans le pire des cas au fin fond de la province. Et ensuite il n'y avait plus de possibilités de promotion. Chez nous, il y avait assez d'étudiants; ce n'était pas comme à l'Ouest où les étudiants devaient être recrutés à l'étranger. A l'Est, nous avions l'avantage, nous autres musiciens, lorsque nous avions satisfait aux sévères critères de sélection, d'être accompagnés et soutenus durant de longues années par les pédagogues et par la Haute école. Une Haute école n'était pas indifférente au sort de ses musiciens. Les Hautes écoles de l'Ouest ne s'engagent pas de la même façon, et ne le peuvent pas avec le nombre d'étudiants qui est le leur, et en particulier avec les étudiants étrangers, étant donné que ceux-ci retournent souvent dans leur pays d'origine sitôt après la fin de leurs études.

Quelle influence ont eue la construction du mur de Berlin et la fermeture des frontières sur le paysage musical d'Allemagne de l'Est ?

Avant la construction du mur, l'influence de l'Etat par rapport aux possibilités de sortir du pays était déjà très grande. Et nous étions si isolés qu'il était à peine possible d'avoir une liaison téléphonique convenable, et à plus forte raison des communications avec l'étranger. Naturellement, nous vou-

lions, nous autres musiciens, faire aussi une carrière à l'étranger. Mais cela représentait toute sorte de difficultés: si l'on obtenait une autorisation de sortie, on n'était jamais sûr que le visa serait établi à temps. De tels obstacles et d'autres encore, purement administratifs, rendaient impossible toute planification de concerts à l'Ouest. Mais l'isolement dans lequel nous vivions et devions vivre avait aussi un effet secondaire positif. Les orchestres restaient «allemands» dans leur sonorité. Ils formaient eux-mêmes la nouvelle génération et lui léguaient leur propre tradition, si bien que l'orchestre conservait sa sonorité typique, en Allemagne de l'Est celle d'un héritage allemand romantique, et la consolidait à chaque génération. Tandis qu'à l'Ouest, même les orchestres à la tradition la plus marquée engageaient peu à peu des musiciens d'autres horizons culturels, leur caractère sonore propre disparaissait peu à peu. Les orchestres jouaient certes très bien, de façon très brillante même, mais ils étaient d'une certaine manière interchangeable. Les grands orchestres d'Allemagne de l'Est gardèrent en revanche leur propre sonorité. Lors d'une retransmission radiophonique, on pouvait tout de suite reconnaître s'il s'agissait de la Staatskapelle de Dresde ou de l'orchestre du Gewandhaus. Aujourd'hui, ce processus de nivellement a malheureusement aussi déjà commencé dans ces orchestres. Voilà pour ce qui en est d'un point de vue exclusivement artistique. Quant à la question de savoir comment se sentait personnellement l'individu et le musicien en RDA, c'est une toute autre histoire...

Alain Steffen (traduit de l'allemand par Vincent Fornerod)

Interview avec Delphine Bardin

Delphine Bardin est née le 18 juillet 1974 à Tours. Il n'y avait pas de musicien professionnel dans sa famille, mais ses parents aimaient la musique :

« La musique faisait partie de notre vie, grâce aux 33 tours, et nous avons eu quelque temps un xylophone en bois, sur lequel il était amusant de chercher les mélodies enfantines, puis un piano droit. Je me souviens d'être allée dans ce magasin de piano, et d'avoir eu le droit d'essayer plusieurs et de dire quel son j'aimais le mieux. L'élan si intense, si impérieux vers l'instrument, et l'impression que c'était là quelque chose de magique, bien que de très naturel, je ne les ai jamais oubliés, je les ressens encore. »

Elle commence le piano dès l'âge de cinq ans... en douceur d'après ses souvenirs :

« Je n'ai gardé aucune impression désagréable, ni de contrainte liées au piano ; je garde un souvenir ému de mes professeurs d'alors, Madame Leblois, puis Madame Portais à Tours. Avec cette dernière nous avons commencé à travailler de petits morceaux, elle savait très bien expliquer la position de la main, la voûte qui doit être bien formée et solide, sans raideur cependant, et les doigts qui chantent... »

Elle est ensuite l'élève de Madame Paule Grimaldi...

« Paule Grimaldi, une merveilleuse musicienne, pianiste (elle avait travaillé avec Marcel Ciampi) et chanteuse. Ce que je lui dois, je le mesure encore aujourd'hui, lorsque je travaille et me rends compte que je puise dans ce qu'elle m'a appris... Elle me faisait souvent travailler du Bach, les petits Préludes, et elle avait l'art de faire ressentir à un enfant, par des explications claires et une sensibilité si fine qu'on ne pouvait pas ne pas être touché en l'écoutant, la beauté du son, la nécessité de bien timbrer pour mieux faire chanter le piano. La plus belle façon d'enseigner, la plus durable, et qui laisse pour la vie des impressions dont le temps ne diminue pas l'intensité, c'est peut-être d'abord de toucher l'élève... Quel bouleversement lorsque l'on commence à comprendre ce qu'est la vie du son, c'est comme si une brume peu à peu se dissipait... Et tout cela était enseigné avec une modestie exemplaire. »

Par la suite Paule Grimaldi a orientée Delphine Bardin vers Marie-Claude Equoy...

« C'est un autre témoignage de sa modestie et de son désintéressement, Marie-Claude Equoy était alors l'assistante de Dominique Merlet au CNSM de Paris. J'ai beaucoup appris de son enseignement exigeant et structuré, et c'est elle qui m'a donné ma première pièce de Fauré. L'Improvisation, tirée des

Pièces brèves. J'ai eu bien du mal avec le rythme ! Mais l'élan fauréen me touchait profondément, cela n'a pas changé... »

En 1989, Delphine Bardin entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Théodor Paraskivesco, puis en cycle de perfectionnement dans la classe de Pierre-Laurent Aimard pour le piano et de Christian Ivaldi pour la musique de chambre :

« Avec Pierre-Laurent Aimard nous avons surtout abordé le répertoire classique et romantique, il venait de quitter l'ensemble intercontemporain et je crois qu'il était très heureux de faire étudier d'autres musiques. Il m'a donné des cours sur des Sonates de Mozart, des œuvres de Schumann ou de Liszt, en les jouant et en les expliquant avec l'intelligence supérieure qui est la sienne, et avec une fraîcheur dont je me rappelle avec émotion. Je lui dois aussi plusieurs concerts pour lesquels il avait eu la gentillesse de me recommander. »

Finaliste au deuxième Concours International de Piano d'Orléans en mars 1996, Delphine Bardin également obtient la Bourse Yvonne Lefébure, puis le Second Prix au Concours International de Porto, ainsi que le Prix Spécial pour la meilleure interprétation de la sonate de Beethoven. Le Prix Clara Haskil 1997, le Prix Bunkamura en 1999 ; elle est lauréate de la Fondation Natexis en 1999, « Rising Star » 2001/2002

« ...la Bourse Yvonne Lefébure, qui m'a été décernée à la suite du concours d'Orléans piano 20e siècle m'a tout particulièrement aidée : cette bourse m'a permis d'acquérir un instrument à moi, je n'oublierai jamais la confiance et la générosité dont j'ai bénéficié alors. Et bien sûr, le Prix Clara Haskil, qui donne de nombreux engagements les années qui suivent, en Suisse, au Canada, en Allemagne, et en France, a beaucoup compté pour moi aussi. » (...)

« Le concerto de Mozart avec Jesus Lopez-Cobos a été enregistré pendant le concours Clara Haskil, au Théâtre de Vevey où avait souvent joué cette artiste incomparable. Je garde de ces journées un souvenir lumineux parce qu'il était émouvant de se trouver dans cette ville qui a accueilli Clara Haskil comme nulle autre, à cette époque vivait encore Michel Rossier, grâce auquel sa carrière s'est développée (voir l'admirable biographie de Clara Haskil par Jérôme Spicket!). Tout cela donnait une gravité et une lumière particulière à ces moments... Je garde un souvenir de ce concerto très proche de la musique de chambre, ce qui me fait regretter de ne plus avoir joué avec ce chef et cet orchestre par la suite.

Delphine Bardin a enregistré en 2011 un disque consacré aux 13 Barcarolles de Gabriel Fauré (Label Alpha) qui a obtenu un Diapason d'Or. (...)

Elle considère son répertoire comme classique et romantique, même si, à une période, elle a souvent joué de la musique contemporaine... « J'ai par exemple passé plusieurs mois en compagnie presque exclusive de la très vaste sonate de Jean Barraqué ! Je suis ouverte à toute période et le travail avec des compositeurs vivants est irremplaçable, mais pour le moment mes goûts me portent plutôt vers les musiques plus anciennes... Bach nous accompagne toute la vie, c'est l'un des premiers grands compositeurs que l'on découvre au travers des Petits préludes ou du petit livre d'Anna Magdalena Bach, et c'est peut-être l'un des derniers que nous pouvons encore jouer ! Mais je ne suis évidemment pas la seule musicienne à commencer une journée de travail avec Bach... et matin après matin, autant de fois qu'on rejoue un petit prélude, ou les merveilleuses Suites françaises, on a une impression de renouveau, de fraîcheur... Bach est si complet, pour la mémoire, l'imagination, la clarté de la pensée et des doigts... cette musique est tout simplement merveilleuse. » (...)

Interrogée sur sa façon de travailler, Delphine Bardin explique :

« Je procède probablement comme la plupart des musiciens, il n'y a pas des dizaines de façons de travailler une nouvelle œuvre au début : d'abord j'essaie de la lire pour avoir une impression d'ensemble, ensuite il faut l'apprendre, déchiffrer en détail, réfléchir sur les tempi, sur les pédales certains doigts délicats... parfois on ne parvient pas à retenir par cœur un passage parce que le doigté est mauvais ou inapproprié à notre main. Il est utile aussi d'employer le métronome, dans les œuvres classiques il est toujours intéressant de chercher un rapport de tempo cohérent entre les différents thèmes, parfois on se rend compte qu'on presse ou qu'on ralentit, de façon purement arbitraire. Ce travail de prise de conscience d'un tempo est utile, aussi bien seul qu'en musique de chambre. Mais bien sûr, il faut l'oublier ensuite ! Il est difficile de séparer tout cela car plusieurs choses peuvent se faire à la fois, c'est comme tresser un filet en commençant à différents endroits, ce n'est pas facile de décrire cela... Et puis surtout le temps agit sur la préparation, et certaines choses que l'on voit, des paysages, des impressions, le jeu de grands artistes, même dans d'autres œuvres... Rilke dans une des lettres à un jeune poète l'explique d'une façon si vraie et belle, cela concerne le travail de l'écrivain et donc du créateur, mais pour les interprètes la démarche artistique doit être aussi intense. Pour les compositeurs qu'on ne connaît pas, il est bien sûr utile de chercher un peu à lire sur leur vie, pour essayer de mettre un paysage, une atmosphère, autour d'eux... sans forcément s'attacher à des anecdotes ou à des recherches précises et analytiques sur les œuvres... bien sûr cette recherche est valable aussi pour les compositeurs plus familiers ! C'est de toute façon un plaisir de lire et relire certains textes ou lettres de Schumann, ou bien les si beaux écrits d'Olivier Messiaen sur

les concertos de Mozart... Pour n'importe quel compositeur, il me semble qu'il est essentiel d'écouter les œuvres consacrées à la voix ; par exemple, il est impensable de jouer Schubert, Schumann, Brahms, Fauré... sans avoir jamais écouté leurs lied ou mélodies. Il est des personnalités artistiques auxquelles on revient régulièrement, et qui nous accompagnent dans notre recherche : Clara Haskil et Wilhem Kempff me touchent particulièrement, depuis bien longtemps, leur jeu bien sûr mais aussi leur façon de voir la musique, les textes de Kempff sur Schumann, par exemple sont d'une pureté et d'une intériorité qui me sont très émouvantes. Une autre personnalité m'est très chère, c'est celle, sans doute pas assez connue en France, mais digne de la plus grande admiration, de Georges Enesco. Il est fascinant de constater la grandeur et les facettes de son génie, aussi bien comme compositeur que comme chef d'orchestre, violoniste et pianiste... mais également pédagogue, ou plutôt inspirateur d'artistes comme Menuhin ou le Quatuor Amadeus. Très proche du folklore et de la nature roumaines, très proche aussi des compositeurs français (Fauré par exemple), doué d'une mémoire phénoménale, qui faisait l'admiration de Bartok, et de plus doté d'une personnalité d'une noblesse et d'une humilité remarquables, Enesco est certainement l'un des musiciens les plus complets qui aient jamais existé, et de plus une personnalité extrêmement attachante et belle.

Quant à l'interprétation ... J'aimerais d'abord ne plus faire d'erreurs de lecture... jouer tout simplement ce qui est écrit, sans erreurs d'altérations et avec les indications du compositeur, est déjà si difficile... Ce qui me semble important sinon, c'est de ne jamais oublier que l'interprète est un passeur, qui, d'une rive à l'autre, du compositeur à l'auditeur, transporte un trésor vivant plus important que lui-même.

Et ses idées sur la musique et sur l'interprétation, idées forgées au fil des années par la connaissance des styles et par le travail, l'interprète devrait y tenir davantage qu'à sa petite personne, lorsque c'est le contraire, l'interprétation ne sonne pas vraie ! Si l'on joue par exemple un passage d'une telle façon parce qu'on l'a déjà entendu ainsi et qu'on ne veut ni ne peut y réfléchir davantage, ou parce qu'on pense que cela fera plus d'effet, ou pour faire plaisir à ses partenaires, à quoi bon ? Ce qui ne fait pas partie intimement de nous-même ne peut être exprimé, n'a pas de raison d'être.

Mais en même temps, nous avons toujours des questionnements, des doutes, par rapport à l'interprétation, comment interpréter par exemple une indication aussi vague et précise à la fois, qu'Allegro Moderato au début d'une Sonate ? Comment faire pour les partitions (Bach) où ne figurent aucune indication ou presque, de dynamique ? Ne devrait-on pas mettre moins de pédale dans un tel passage, si rien n'est indiqué ? En musique de chambre, avec de vrais partenaires, ces recherches sont passionnantes et enrichissantes, et tout seul ce n'est pas mal non plus ! Il faudrait inventer un mot qui exprime à la fois la liberté (car c'est porté par ce sentiment que le jeu prend vie), et fidélité, pour définir vraiment le rôle de l'interprète... » (...)

Les concertos pour piano de Mozart

Son activité est pour le moment consacrée presque essentiellement à la musique de chambre, qui lui est très chère ; mais l'idéal, pour Delphine Bardin, serait de pouvoir mener une activité soliste à part égale de la musique de chambre, car elle considère que ces deux répertoires se complètent bien....

«Ce n'est pas mon choix d'avoir une activité de récital si réduite, bien que par mon comportement peu approprié j'en suis un peu responsable ! Je veux dire par là que je n'ai jamais compris, ni surtout pu adhérer, à ce système de copinage et d'échange qui ouvre bien des portes dans des festivals... et je n'aime pas l'atmosphère de certains festivals ou des artistes qui ne se sont jamais rencontrés avant, bricolent en une répétition un quatuor ou une sonate avec un sérieux discutable, et de plus s'en montrent satisfaits.

A la question de savoir si elle a envisagé dans sa jeunesse une autre activité, Delphine Bardin répond :

«Je n'ai jamais envisagé sérieusement de faire un autre métier que pianiste, depuis l'enfance c'est ce que j'avais profondément envie de faire. Je n'ai aucune idée de ce que j'aurais pu faire d'autre, dans une autre vie j'aimerais peut-être faire des livres pour enfants, ou bien du jardinage, ces deux métiers me semblent si beaux et sont finalement proches de musicien, on doit essayer de cultiver et de servir quelque chose de beau qui vous est confié, et de faire rêver.»

Extraits d'une biographie commentée tirée du site Piano bleu : http://www.pianobleu.com/delphine_bardin.html

De tous les genres musicaux abordés, celui du concerto pour piano illustre le mieux la trajectoire du compositeur Mozart. Et comme pour Debussy avec les oeuvres pour piano, Mozart est toujours à l'aise avec le genre du concerto pour piano, il y revient avec régularité tout au long de sa si brève existence, et à chaque fois se renouvelle sans difficulté, à chaque fois se ressource sans forcer.

C'est également le genre où il est à la fois son créateur et son interprète privilégié. Et c'est surtout ici que s'épanouit le mieux – à côtés des opéras, il est vrai – son génie de dramaturge.

Son aisance y est absolue, il maîtrise couleur, rythme, texture, il crée avec la même déconcertante facilité des oeuvres que « même les connaisseurs peuvent trouver « satisfaction », comme les non-connaisseurs, qui ne savent pas pourquoi. », comme des oeuvres qui regardent loin, très loin en avant et préfigurent par leur esprit, leur facture harmonique et rythmique des oeuvres essentielles à venir dans l'histoire de la musique!

Ces concertos représentent le vrai théâtre de Mozart – son théâtre intime – qui tantôt joue avec nous, qui tantôt se joue de nous à travers les instruments protagonistes, à travers la partie de piano, qui se rit de lui-même et qui se rit de nous, et tout cela toujours sous l'oeil attentif de celui qui tient finalement toutes les ficelles de cette comédie, de cette tragédie, le dramaturge Mozart.

L'auditeur en est captif, il écoute de « l'intérieur » ce monde qui se dessine. Contrairement aux autres concertos qui suivront – ceux romantiques, par exemple – où s'affrontent les masses sonores, où le piano et l'orchestre se battent jusqu'à la péroraison finale – l'art de Mozart consiste simplement à jouer. Jouer avec l'auditeur, avec les sentiments, jouer avec les tensions et les détenteurs, avec le temps, avec les couleurs et les rythmes.

Il joue, car plus que quiconque, Mozart semble savoir ce que Nietzsche appelait l'innocence du devenir, c'est-à-dire le caractère gratuit de toute joie et de toute détresse : il y faut généralement, ou beaucoup de simplicité, ou beaucoup de temps.

Christophe Schenk

Mozart par Olivier Messiaen

Olivier Messiaen écrit des textes de présentation des concertos pour piano de Mozart à l'occasion d'une série de concerts donnés en novembre et décembre 1964 par sa femme, Yvonne Loriod, interprétant, sous la direction de chefs d'orchestre-compositeurs prestigieux comme Pierre Boulez et Bruno Maderna les 22 concertos pour piano de Mozart. Avec la même précision et la même minutie qui l'ont donc rendu célèbre comme professeur, celui qui est sans conteste l'un des plus importants compositeurs du XX^{ème} siècle nous livre ses analyses et ses réflexions sur la musique pour piano et orchestre du plus prestigieux des musiciens de tous les temps. Ces textes constituent un commentaire clair et rigoureux que tout amateur de Mozart pourra lire avec profit pour mieux assimiler et comprendre cette musique qui, comme l'écrit J.V. Hocquard, est la plus libre musique du monde.

Concerto pour piano en ré majeur K. 175

Allegro
Andante ma un poco adagio
Allegro

Mozart excella dans tous les genres : depuis le quatuor à cordes et la symphonie jusqu'au drame lyrique et à la musique religieuse. Mais s'il fut avant tout un « homme de théâtre », il semble bien qu'il ait eu pour le concerto de clavier une affection toute particulière. Cet amour de préférence date de ses premières années, puisqu'à l'âge de quatre ans il avait déjà gri-bouillé une ébauche de concerto pour clavecin devant laquelle son père pleura de joie, et que, quelques années plus tard, il avait arrangé en quatre concerti (avec quelle intuition et quelle sûreté de main dans l'instrumentation !) des fragments de plusieurs auteurs contemporains. Le concerto K.175 fut écrit en décembre 1773.

Malgré l'avis de Girdlestone (qui l'attribue au clavecin) ce concerto est bien le premier des 22 concerti pour un piano et orchestre de Mozart. C'est du vrai piano, et la fermeté de l'écriture est surprenante ! Pour un coup d'essai, c'est un coup de maître ! Certaines inflexions mélodiques de l'andante sont déjà du grand Mozart, nous les retrouverons dans les Noces de Figaro et dans le concerto K.503. Le final étonne par sa force. Un premier thème vigoureux y démarre en canon à l'unisson. Cette écriture contrapuntique évoque d'abord Bach et Haendel. Mais le rythme puissant et actif – 2 longues, 2 semi-brèves – nous rappelle des instants plus grandioses : la « scène de l'oracle » dans l'Alceste de Gluck, le « leitmotiv des pactes » dans la tétralogie de Richard Wagner. Parenté soulignée par l'orchestration de la voix répondante : altos et basses doublés par les cors et trompettes. L'entrée du soliste superpose au canon de l'orchestre un autre canon orné. Un chant d'oiseau au piano dans le thème de pont, deux seconds thèmes pleins de charme, le développement établi sur la lutte d'un rythme féminin au piano avec les semi-brèves du premier thème aux cors et hautbois, rien dans ces divers éléments ne retire à la pièce un certain aspect de « sonate fuguée » que vient confirmer le canon à quatre voix de la coda.

Concerto pour piano en la majeur, K. 414

Allegro
Andante
Allegretto

Écrit en 1782. La matière thématique du premier mouvement est extrêmement riche. Outre le premier thème (de rythme féminin, et nanti d'appoggiatures brèves), le deuxième thème, et un troisième thème de conclusion – le développement est fait sur un nouveau et quatrième thème. Le deuxième thème est particulièrement original : c'est une marche discrète, avec ses « deux en deux » marqués à contre-temps, que contrarient des accents-muettes très chantants et soupirés des altos : on croit voir une procession de personnages masqués, presque fantomatiques, défilant derrière un rideau transparent... Remarquer, en fin de développement, les appoggiatures inférieures des violons, les trilles continus et la gamme descendante du piano amenant la rentrée par cassure et silence... Mozart a écrit deux cadenza pour ce premier mouvement : la seconde, plus longue et plus brillante, contient des sixtes brisées et des arpèges en stringendo.

L'andante qui suit est une des pages les plus nobles de notre auteur. Le départ aux cordes seules (massées dans le médium grave et sotto voce) est presque une prière. On pense aux grandes méditations religieuses de l'« Ave Verum » et de la Flûte enchantée. Il s'agit d'un mouvement de sonate lent, à deux thèmes lents, avec développement central lent. Mozart a utilisé cette forme dans ses symphonies, et il est à peu près le seul à l'avoir réussie. La grande difficulté est ici le développement étant avant tout un « agissement » des thèmes, le mouvement lent entrave et paralyse leur action. L'idée géniale est d'avoir utilisé pour ce développement une formule de cadence à double trille lent qui terminait l'exposition. Cette formule est plutôt une atmosphère qu'un thème et la vie rythmique du développement sera remplacée par des changements de tons, de modes et de timbres : en résumé ce sera un développement de colorations. L'harmonisation en mineur, le dialogue entre piano et cordes, l'entrée des cors, puis des hautbois, le trille du piano, tout contribuera à transformer peu à peu les couleurs l'une en l'autre et l'une pour l'autre, comme dans un long coucher de soleil... Comme pour le premier mouvement, Mozart a écrit deux cadenza à choisir à la fin de l'andante. La seconde, plus travaillée, contient des imitations expressives sur enchaînements de septièmes de dominante, reprises par Schumann, en divers endroits des « Amours du Poète » et des « Amours d'une femme ».

Après de telles hauteurs, le final ne peut être qu'une pirouette. Mais c'est une pirouette si charmante, et le thème de refrain est si drôle avec ses cadences trillées qui montent et descendent alternativement, qu'on voudrait pouvoir sourire toujours de cette façon-là!...

Concerto pour piano en si bémol majeur, K.450

Allegro
Andante
Allegro

Achévé le 15 mars 1784. Premier mouvement: le premier thème, tout en tierces chromatiques, oppose sans cesse deux liés, deux détachés. Il est d'abord confié aux sonorités nasillardes des hautbois et bassons. L'introduction de l'orchestre lui ajoute un thème secondaire, syncopé, retourné vers l'aigu. Ce thème, énoncé aux cordes, est tout de suite repris par les bois, avec une variation en croches égales des violons qui coule «comme une eau de source» et présage Chopin et Ravel par ses quarts descendantes symétriques. Deux phrases de conclusion, la seconde ressemblant à une chanson populaire française: «Il a passé par ici, le furet du bois joli...». Le piano entre sur un thème de solo, puis reprend le premier thème. Un pont très brillant amène le deuxième thème à la dominante, tout en rythmes féminins (avec des «a parte»), entièrement joué par le piano. Thème de trait au piano. Et l'orchestre reprend les deux phrases de conclusion en fa majeur. Le piano aussitôt s'empare de la deuxième conclusion («et le furet du bois joli»), l'orne en fa mineur, et, par des modulations sans cesse renouvelées (tons en quintes ascendantes, tons en tierces descendantes), se met à courir en tous sens, inspectant tout le clavier, «furet», de-ci, de-là, avec rapidité: «il court, il court...le furet...». La réexposition présente de nombreux changements, notamment à l'entrée du thème de pont et dans le pont lui-même. La cadenza, très ouvragée, utilise le thème de trait et le thème en syncopes. Conclusion sur le «furet».

L'andante est un thème et variations. Le thème est en deux périodes. Chaque période étant répétée deux fois avec variante la seconde fois, il s'ensuit que chaque variation est double, et que les deux variations en font quatre. Les belles harmonies chromatiques, la noblesse de la ligne mélodique, les sixtes descendantes en deux sauts (seconde et quinte), le tempo très calme et la nuance douce, un sentiment apaisé de «conversation intérieure»: tout concourt à ouvrir l'auditeur aux choses du ciel... Il faut signaler le décalage syncopé de la mélodie sur les harmonies au début de la deuxième variation: il semble que l'âme a toujours du retard dans ce chemin où les anges la précèdent. Charmant est la disposition orchestrale lorsque le thème est joué par les bois et les cors, avec légère ponctuation des cordes en pizzi, et dentelle du piano en quadruples croches ou sextolets de triples croches. Juste avant la coda, un extraordinaire effet d'écho, en canon d'intensités, qui prophétise l'instrumentation berliozienne et les stéréophonies du XX^{ème} siècle: lumières allumées puis éteintes des bois en forte-

piano, réfléchies au miroir de l'instrument soliste, sous lesquelles les archets étendent des septièmes diminuées comme de sombres et lointaines draperies...

Le final est un chef-d'œuvre. C'est un rondo-sonate, au refrain fortement dessiné. Son développement est débordant de vie. Il part d'abord vers la dominante de sol mineur, semble s'y arrêter, fait volte-face, et repart de plus belle en mi bémol majeur. Dialogue modulant entre hautbois et piano. Nous voilà sur une dominante en ré mineur qui se transforme en la majeur. Par des changements chromatiques imperceptibles, le thème s'élimine en un charmant gazouillis de flûte, hautbois, piano, où les entrées se rapetissent, se chevauchent, et s'échafaudent malicieusement. C'est déjà la rentrée ! A signaler aussi la dernière page de coda où toutes les forces de l'orchestre, d'abord contenues, s'accroissent autour de la fanfare des cors, en un joyeux crescendo. Encore un mot sur la partie piano: elle est ici extrêmement brillante. Les grands sauts du premier solo, les mains croisées du pont: c'est la bonne humeur de Domenico Scarlatti ! Grands arpèges et sixtes brisées nous conduisent directement à Chopin. Quant aux deux cadenza (la petite et la grande), elles appartiennent déjà au grand piano moderne !

Concerto pour piano en ré mineur, K. 466

Allegro
Romanza
Rondo, allegro assai

Achévé le 10 février 1785. La matière orchestrale de ce concerto, dense, riche en contrastes, ajoute aux cordes traditionnelles: 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, et des timbales. Avec une flûte de plus et deux clarinettes, cela pourrait être l'orchestre de Don Juan. Bien sûr, il nous manquerait encore les trois trombones de la statue du Commandeur – mais nous n'en sommes pas loin...et le premier mouvement du concerto en ré mineur est dans le même ton et le même style que le premier tableau de Don Juan – la même angoisse pèse sur les thèmes, les mêmes éclairs brillent dans la nuit (ceux de l'épée de Don Juan contre les tombes, du cimetière, ceux des imprécations de Donna Anna, ceux aussi de la reine de la Nuit dans la Flûte enchantée).

Le premier thème – tout en syncopes mystérieuses, bousculées par les groupes fusées des violoncelles et contrebasses – est une véritable ouverture d'opéra...et le rideau se lève sur la nuit. Dans l'introduction de l'orchestre, après le premier thème proprement dit, une deuxième période fait entendre un arpège descendant, violent, implacable, assez proche parent de l'«et incarnatus» de Bach et l'Oracle dans l'Alceste de Gluck. Une troisième période utilise la future musique du pont. Les groupes féminins, avec accent-muette très marqué, les sixtes napolitaines, le chromatisme, tout annonce un drame, tout est drame. Une cinquième période aux contrepoints tourmentés, et le piano entre sur le thème solo. Le deuxième thème et le thème de trait sont au relatif: fa majeur. Le développement débute par un combat entre le thème solo, féminin, suppliant au piano – et le premier thème, agité, dangereux, presque une force élémentaire, à l'orchestre. Remarquer les notes de passage

en mouvement contraire, syncopés aussi, qui aboutissent toujours une croche trop tôt. Une deuxième section développe les groupes fusés par tons ascendants, de mi bémol à la pédale de dominante du ton principal. Les enchaînements chromatiques renforcent ou noircissent les couleurs. Dans la réexposition, la reprise du thème trait est considérablement variée – à signaler surtout un effet extraordinaire, wagnérien avant la lettre, où le son est projeté des cordes aux bois, par changement de timbre et de registre, avec des sforzando, le tout souligné par les trémolos stridents et les gammes enflées en rafales du piano solo.

Le mouvement lent : « romanza » est en si bémol majeur. Calme, printanier, il s'oppose totalement au premier mouvement. Vers la fin de sa première section, l'élimination de deux groupes rythmiques enchaîne par ton ascendant deux septièmes de dominante : c'est déjà du Schumann et même du Fauré. La section II, d'un dépouillement suave, presque religieux, est faite entièrement de phrases féminines, toutes confiées au piano. Section III : reprise abrégée du début. Section IV : sorte de second trio à la Schumann, en sol mineur, assez violent, et mettant le piano en relief. La section V reprend encore le thème du début. Une coda poétique varie exquisement, par sauts de dixièmes, les habituelles formules de cadence, qui deviennent « parlantes » comme une prière ou une déclaration d'amour.

Le rondo terminal, très rapide, revient au drame et à la violence. La formule arpégée du refrain, son élan vital, font irrésistiblement penser au final de la symphonie en sol mineur. Dans le couplet : un thème de solo, un pont, un deuxième thème en fa mineur, le trait, et troisième thème consécutif, en fa majeur. Ce troisième thème – avec ses petits rythmes féminins, sa joie presque malicieuse, sa parenthèse ironique – prépare le triomphe de la coda. En effet – après le deuxième couplet formant développement, le troisième couplet reprenant deuxième thème et trait, et la cadenza – celle-ci survient en ré majeur, et c'est le troisième thème, mêlé aux arpèges rythmés des trompettes et des cors, qui conclut dans la joie, la gloire, et l'espérance d'un futur de vie et d'action sans cesse renouvelé !...

Concerto pour piano en do majeur KV 467

Allegro maestoso
Andante
Allegro vivace assai

Achévé le 9 mars 1785. Premier mouvement. Le 1er thème est un rythme de marche, à la fois majestueux et direct. Un dessin secondaire de la flûte et des hautbois, précédé d'un appui des cors et trompettes, répond beaucoup plus à l'indication « maestoso » et fait penser aux épreuves de l'eau et du feu, à la sérénité victorieuse du prince Tamino dans la Flûte enchantée. A signaler encore une curieuse marche d'harmonie en « articulations simples » des bois, qui aboutit toujours à un accord sixte et quinte du quatrième degré (sixte ajoutée de Rameau). Le piano entre discrètement, sans thème de solo.

Par contre, un très beau thème de pont lui est confié – il est écrit sur les mêmes anapestes que la symphonie en sol mineur, et dans le même ton. Le second thème en sol majeur est également exposé au piano. C'est un thème très conjoint, qui répète des gestes d'apaisement : on croirait voir de grandes branches d'arbres feuillus qui s'abaissent... Suivent deux passages de traits pour le pianiste. Le développement est aussi un immense trait sur des septièmes de dominante en marche descendante. Réexposition normale. Après la cadenza du piano, l'orchestre reprend la marche d'harmonie des bois, en « articulations simples ». Tout le morceau reste serein dans la majesté, intérieur dans la gloire – c'est un vainqueur qui ferme les yeux après le combat pour oublier qu'il a triomphé ...

Dès le départ de l'andante, le timbre des cordes en sourdine, l'emploi des pizzis dans les basses, la noblesse pathétique du thème, nous avertissent qu'il va se passer quelque chose... La phrase est en quatre périodes. La première période, de rythme féminin, termine par deux fois sur des accents qui sont aussi appoggiatures chromatiques. Les trois autres périodes sont encore dans le rêve. C'est le piano qui va les préciser. En effet, il reprend la première, puis la deuxième, à laquelle il donne un relief inattendu par les croisements des mains, la main droite suppliant dans le grave au-dessous de la main gauche, et appoggiaturant sous les notes réelles. Puis nous quittons le ton principal fa majeur, pour des modulations imprévues. Premier milieu qui semble partir en ré mineur, et conclut en ut avec la 3e période du thème en ut mineur et la 4e en ut majeur. La 3e période a enfin sa vraie mélodie qui descend en quintes diminuées et justes et remonte douloureusement sur des harmonies chromatiques et dissonantes, invraisemblablement « modernes » (à signaler notamment une neuvième mineure avec sixte mineure et une septième diminuée sur pédale de dominante avec friction entre un fa dièse et un fa bémol : sonorités déchirantes dont les couleurs hésitent entre le violet sombre et la nuit). Un deuxième milieu en si bémol, un troisième milieu en la bémol, nous ramènent au désespoir de la 3e période en fa mineur, à laquelle la 4e période (confiée au piano doublé du hautbois) apporte la consolation du majeur et ce caractère de prière avant la mort, de passage à une autre vie, qui fera toute la beauté du rôle du grand prêtre égyptien de la Flûte enchantée. La conclusion se fait sur les appoggiatures à mains croisées de la 2e période – le début du thème ayant été abandonné. L'étrangeté de la forme, les gémissements de la 3e période, la hardiesse des harmonies, un merveilleux état de mort et de résurrection qui se cache derrière chaque note : tout cela fait de cette page une des plus belles de la musique de Mozart et de toute la Musique...

Après de telles hauteurs, il fallait peut-être revenir sur terre... En effet, le final nous plonge assez brusquement dans une joie badine, assez proche de l'« opéra buffa ». C'est pourtant un superbe rondo-sonate, très bien construit, d'une orchestration claire et pétillante – et le développement part sur des hésitations cassées de silence, et se poursuit par un travail thématique dialogué entre bois et piano, entièrement fait sur le thème de refrain, et procédant par « élimination » (avant Beethoven !).

Outre le refrain, le thème de solo, et le 2^e thème : une mention spéciale pour le 3^e thème de conclusion basé sur des deux en deux, avec sauts de quintes et de quarts, qui semble scruter l'avenir de long en large et de bas en haut...

Concerto pour piano en la majeur KV 488

Allegro
Adagio
Allegro assai

Cet éblouissant chef-d'oeuvre fut achevé le 2 mars 1786. Par la qualité des thèmes, la puissance des contrastes, l'originalité prophétique du mouvement lent, la brillance orchestrale du final, il se place au tout premier rang des 22 concertos pour piano ; c'est sûrement le plus parfait de tous, sinon le plus beau !

Le premier thème de l'allegro frappe dès l'abord par ses intervalles de tierces et son accent final qui est aussi appoggiature inférieure. L'orchestre fait entendre ensuite le deuxième thème au ton principal, et un ravissant thème au ton principal de conclusion en sauts de septièmes descendantes. Premier thème, pont, et deuxième thème à la dominante : tous trois au piano solo. Arrêtons-nous sur le deuxième thème. Il tend tout entier vers l'accent tonique final ; avant ce dernier, quatre accents plus petits sont préparés par des anacrouses rythmés et suivis de désinences chromatiques. L'harmonie est d'un naturel, d'une légèreté, que nous ne retrouverons plus guère par la suite (Schumann et Debussy exceptés).

Une ornementation du thème de conclusion sert de trait au piano solo. Le développement se fait sur un troisième thème de caractère mi-contrapuntique, mi-harmonique, d'un style Bach-Haendel repensé, comme fondu en Mozart. Le piano solo l'orne aussitôt puis il passe par différents timbres en modulant par tierces descendantes. Divertissement en entrées chevauchées par flûte et clarinette sur les traits du piano. Pédale de dominante : elle est en la mineur pour réserver à la rentrée l'éclairage de la tierce majeure. Seul le rythme du troisième thème a subsisté. Ce passage bref et chromatique est considéré à juste titre par Girdlestone comme « l'apparition dramatique du daimôn mozartien ».

Après la réexposition des premier et deuxième thèmes, un thème terminal réexpose aussi le troisième thème au ton principal, ce qui est logique. La cadenza utilise un fragment du développement central, s'arrête sur deux interrogations suivies de silences angoissés, et nous offre, sur une basse profonde, un magnifique exemple d'arpèges harmonieux qui font résonner tout le clavier dans la pédale : c'est du grand piano moderne à la Chopin, à la Debussy.

Le mouvement lent est un sorte de sicilienne ou de forlane lente, rêveuse, affaissée, se complaisant dans son désespoir. La phrase principale, en fa dièse mineur, exposée au piano solo en grande simplicité, nous atteint en plein coeur, par l'opposition des accents expressifs et toniques, par la longue sixte na-

politaine qui la ferme. Un thème de transition en entrées chevauchées fait contraste. Empreintes de ce regret de la chose qui passe si particulier à Mozart, de riches harmonies chromatiques présagent quelques-uns des plus beaux Lieder de Schumann. Une variation ornementale du thème précédent se prolonge assez longuement au piano, servant de pont. Thème de milieu en la majeur par les bois et utilisation des registres aigües et graves de la clarinette. Dans la deuxième période, un curieux effet de renversement des timbres : anacrouse par le piano, accent et muette par les bois, puis le contraire : anacrouse par les bois, accent et muette par le piano. Reprise de la première partie, allongée d'une nouvelle ornementation du thème de transition, et de quelques harmonies déchirantes, notamment la géniale appoggiature de la quarte et sixte majeure se résolvant en mineur (prophétie de toute la musique romantique !). La coda monte sur la montagne et regarde plus haut et plus loin. Physiquement, la sensation est atroce : l'âme a quitté son vieux compagnon de chaire, réduit maintenant à quelques ossements. Orchestralement, c'est bien cette sécheresse squelettique que veulent rendre les pizzicati alternés du quatuor. Et voici la prophétie la plus surprenante : la friction entre les pizzi rend le même son, le même « coup d'ongle », que tels passages du plus mystérieux Debussy : je pense aux Nuages et à la grotte de Pelléas...

Résurrection du final ! C'est une explosion de joie, de « vie glorieuse ». Le refrain tire toute son envolée du saut d'octave : c'est en triomphateur qu'il sélance ! (Dans le même ton, avec le même saut d'octave, Rameau a écrit l'une de ses plus belles pièces pour clavecin : elle s'intitule précisément « la Triomphante »). Un tel sursaut de vie a provoqué chez Mozart une abondante floraison de thèmes. Il y en a exactement huit : le refrain, le thème de solo, le thème de pont, le deuxième thème de sonate, le thème de trait, le thème de coda, et deux nouveaux thèmes dans le couplet central. Résumé de la forme du final : refrain, thème solo – premier couplet contenant : le pont, le deuxième thème de sonate, le trait, le thème de coda – refrain, deuxième couplet contenant : le septième thème en fa dièse mineur, le huitième thème en ré majeur (joué par les deux clarinettes en octaves), et une transition. Reprise du thème de solo en la majeur, puis mineur, avec un petit développement modulant de son anacrouse, enfin le trait et le thème de coda au ton principal. Refrain. Et coda – sur le thème de coda, il va de soi – empruntant à la sous-dominante. Deux éléments méritent une mention spéciale. Le deuxième thème de sonate et la coda. Le deuxième thème de sonate se caractérise par une anacrouse de deux liés, deux détachés, puis, après l'accent, par une désinence surprenante, presque un glissando harmonique : le vent de printemps qui entre par la fenêtre. Ses différents éclairages : ton mineur, quarte et sixte majeur lointaine, soleil de la tierce majeure, hantent la mémoire comme l'appel d'un beau paysage dans la lumière du matin. La coda est étourdissante de verve et d'habileté orchestrale : la gamme joyeuse du thème de coda se glisse du piano aux bois, brodée des babillages et gazouillis d'un léger contre-sujet, cors et violons se répondent, et les gammes du piano solo courent de haut en bas du clavier sous les ondulations des bois et des cordes, en un jaillissement d'allégresse toujours renouvelé !...

Concerto pour piano en si bémol majeur K. 595

Allegro
Larghetto
Allegro

Achévé le 5 janvier 1791. C'est le dernier concerto pour piano de Mozart. On y sent derrière chaque note – et ceci malgré la joie du final – un sentiment de résignation, de renoncement. Le matériau musical y est plus dépouillé que dans les concertos antérieurs. C'est le style désincarné de la dernière manière de Mozart – celui qui donnera la Flûte enchantée.

Premier mouvement. L'orchestre expose un premier thème très conjoint, et tout de suite après: le deuxième thème (si tendre avec ses rythmes féminins et ses appoggiatures chromatiques inférieures !). Suit un long groupe de cadences. Après cassure et silence, une sixte napolitaine attire notre attention: c'est par elle que commence le thème conclusif: phrase secondaire, courte, mais si émouvante dans son désespoir si discret, qu'on ne peut oublier cet arpège ascendant-descendant de sixte napolitaine et de quarte et de sixte mineure, cet emprunt déchirant à la sous-dominante qui dit adieu à tant de choses. Si l'on se rappelle que 1791 fut l'année de la mort de Mozart, il est impossible de ne pas rapprocher ce passage du texte de Pelléas: «Tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps»... Le piano reprend le premier thème avec quelques ornements. C'est encore au piano qu'est confié le thème du pont, dont les douloureuses volutes utilisent à nouveau la sixte napolitaine. Deuxième thème à la dominante. Groupe de cadences. Reviennent cassure et silence pour nous conduire au ton très lointain de si mineur. Développement. On y entend surtout le premier thème – et dans les tons les plus surprenants: si mineur, do majeur, mi bémol majeur et mineur. Suit un passage extraordinaire par sa poésie et sa couleur harmonique: sous les arabesques du piano, le basson, la flûte et le hautbois, égrènent des entrées du premier thème, en enchaînant des septièmes de dominante par tierces mineures: de nouveau nous pensons à Debussy. Toute la fin du développement utilise le premier thème. Réexposition normale. Juste avant la cadenza, le piano redit le merveilleux thème conclusif. La cadenza – malgré quelques traits tempétueux qui font grand piano moderne – et malgré un rappel du deuxième thème et du premier thème – reste hésitante, hachée de silence, dans l'attente du grand départ...

Le larghetto en mi bémol majeur est tout entier baigné d'une lumière mourante. Lumière du soleil couchant – derrière laquelle on devine la naissance d'une autre lumière: éclairage intérieur de la Grâce et l'attente presque affectueuse de la plus grande initiation: celle de la mort... Le final fait volte-face et démarre sur un joyeux refrain, exposé au piano et repris aux cordes avec des articulations des bois et des cors. Le premier couplet débute par un charmant thème de solo. Le pont fait de longs détours avant d'aboutir au second thème. Second thème à la dominante, iambique, aux accents trillés, à l'orchestration légère comme un vol d'oiseau. Refrain. Deuxième couplet qui développe d'abord la deuxième période du refrain au

piano solo. Elle part en si bémol mineur et semble aller vers sol bémol – mais à chaque modulation nous dévions sur des harmonies inattendues. Ce petit jeu nous conduit à une septième diminuée qui semble appartenir à ré mineur... Nouveau changement: le refrain paraît en mi bémol. Et sa deuxième période recommence ses emprunts aux tonalités en bémols pour aboutir au troisième couplet. Thème de solo, pont, deuxième thème au ton principal. Magnifique cadenza qui étonne par sa vigueur et sa brillance. Coda sur le refrain.





L'œuvre pour piano de Debussy

Claude Debussy fait certainement partie des compositeurs les plus radicaux de la fin du XIX^e, début du XX^e siècle. Il a tout remis en question : l'harmonie traditionnelle, les mélodies romantiques, le rythme et les formes classiques, les orchestrations surchargées. Dans un entretien avec Ernest Grimaud, son professeur de composition au Conservatoire, il dira : « Il n'y a pas de théorie : il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle. La musique, ça ne s'apprend pas. »

On discerne pourtant à travers son œuvre des influences qui l'ont petit-à-petit amené à ce langage reconnaissable entre tous. D'ailleurs n'écrira-t-il pas aussi : « Il est sûr que je ne me sens libre que parce que j'ai fait mes classes, et je ne sors de la fugue que parce que je la sais. »

C'est à travers son œuvre pour piano que l'on juge le mieux son évolution, que l'on suit au plus près cette révolution qu'il a déclenché dans l'histoire de la musique. Son instrument de prédilection l'accompagne tout au long de sa vie, et se révèle être le confident qui – même dans les moments les plus douloureux, les moments où son inspiration semble tarie – lui permet de progresser, de repousser les limites et de se renouveler à chaque fois.

Pas de redites donc chez Debussy, pas de retour en arrière, non plus. Mais une évolution aussi constante qu'impressionnante. Et même s'il renie ses premières œuvres aux intitulés encore romantiques tels que Tarantelle, Rêverie, Nocturne, etc. – « Vous avez tort de faire paraître la Rêverie... C'était une chose sans importance faite très vite (...) en deux mots : c'est mauvais ! »... celles-ci permettent au moins de parfaitement distinguer le point de départ de celui de l'arrivée avec les dernières douze Etudes.

Et cette trajectoire est si passionnante, si édifiante, qu'elle ne peut que bouleverser un auditoire, même un siècle plus tard !

Christophe Schenk

1890 : La Suite Bergamasque

Contrairement à ce que pourrait suggérer son titre, l'œuvre ne s'inspire nullement de l'Italie. Si elle devait, malgré tout, évoquer un pays, ce serait plutôt l'Espagne, tant certaines pages du *Menuet* préfigurent avec insistance telle danse de Granados. En fait, c'est à Verlaine qu'il faut ici songer, plus particulièrement à l'un de ses poèmes, « Clair de lune », donnant d'ailleurs son nom à la plus célèbre et la plus achevée des pièces de ce recueil. A l'image de ce texte, tout semble ici baigner dans un climat de « Fêtes galantes », parfois un peu mélancoliques mais toujours d'une grâce extrême. Musicalement, ces danses conçues à des époques diverses, et dont seule l'atmosphère verlainienne assure l'unité, sont réalisées avec un métier très sûr, plus proche sans doute, malgré quelques couleurs modales, du Conservatoire que des futures conquêtes de l'auteur de *La Mer*. Parfois cependant, au détour d'une mesure, certaines prémonitions apparaissent : ainsi dans le *Passepiéd*, telle modulation que l'on reconnaîtra bientôt dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ...

1903 : Estampes

« *J'aime presque autant les images que la musique* », affirmait Debussy, sensible aux préraphaélites, ébloui par Turner, fasciné par Hokusai et Hiroshige. Le titre de plusieurs partitions révèle qu'elles doivent à la peinture et à la contemplation de la nature. La musique répugne toutefois à imposer des visions trop précises et refuse toute intention descriptive. Les intitulés visent à stimuler l'imagination de l'auditeur par leur pouvoir de suggestion. Il faut d'ailleurs se garder de rattacher une partition comme les *Estampes* (1903) exclusivement au domaine pictural. *Pagodes* doit moins aux estampes japonaises qu'au gamelan javanais qui avait captivé le musicien français lors de l'Exposition universelle de 1889. *La soirée dans Grenade* célèbre l'Andalousie, bien que Debussy n'ait jamais séjourné en Espagne. Fuyant le pittoresque de carte postale, il parvient à traduire le fatalisme hypnotique, l'atmosphère envoûtante et voluptueuse de ce pays écrasé de chaleur. Les voyages rêvés dans des contrées lointaines ne sont pas seuls, cependant, à nourrir la création : *jardins sous la pluie* poétise des visions familières et transfigure la banalité du quotidien.

1905 - 1907 : Les deux livres d'Images

En 1905 et 1907 paraissent deux recueils des *Images* pour piano qui, de 1907 à 1911, trouveront un prolongement dans les *Images* pour orchestre (Rondes de printemps, Iberia, Gígues). Cet ensemble est l'une des clefs qui permettent l'intelligence de l'œuvre de Debussy.

Il y a d'abord les titres. Quatre sur six sont figuratifs : *Cloches à travers les feuilles* – *Et la lune descend sur le temple qui fut* – *Poissons d'or* – *Reflets dans l'eau*. Mais lors même que le titre est imagé, Debussy ne fait pas une carte postale en couleur. Il entend, selon le mot de Valéry (lettre à Mallarmé, 1891), unir le monde qui nous entoure au monde qui nous hante. Dans

les *Images* pour piano, le rythme acquiert une dimension nouvelle dont la musique récente nous a donné plus clairement conscience : le mouvement rythmique n'est pas seulement une dynamique inscrite dans le temps. Il détermine aussi largement la sonorité de l'œuvre.

En ce qui concerne l'écriture pianistique, il faut noter qu'elle relève à la fois d'un raffinement extrême et d'une complexité croissante (complexité dont la disposition sur trois portées du dernier cahier d'*Images* rend compte visuellement).

Debussy est sans doute, avec Chopin, le compositeur le plus intrinsèquement pianistique qui soit : ses œuvres pour clavier, comme celles de Chopin (et au contraire de celles de Ravel) ne souffrent aucune transposition orchestrale. La subtilité du timbre répond ici à celle de l'harmonie jusqu' à en être indissociable. De ce point de vue, il y a là un sommet que Debussy lui-même ne dépassera guère que dans certains préludes et, plus tardivement, avec le second livre des *Etudes*.

Ces œuvres, de formes et de contenus si denses, ne pouvaient manquer d'exercer sur leurs contemporains une attraction très forte. Cependant, si on les imita beaucoup, ce fut d'abord sur un malentendu : on crut y voir des exemples, supérieurement réalisés, de musique illustratrice, ce qu'elles n'étaient nullement. Pour Debussy (plus symboliste au fond qu'impressionniste), il s'agissait, avec *Images*, de suggérer à l'auditeur le point de départ du processus de création, et non de sacrifier à des effets simplement descriptifs. Il n'y avait là nul pittoresque, mais bien plutôt assimilation d'éléments extérieurs à un univers intime d'une exceptionnelle richesse.

1908 : Children's corner

En 1908, Debussy dédie à sa petite fille son fameux *Children's corner*. L'œuvre, en apparence, est modeste : série de miniatures de l'enfance, on la considère généralement comme un divertissement charmant mais de peu d'importance.

C'est oublier bien vite qu'elle appartient à une période où Debussy atteint la parfaite maîtrise de son langage. A ce titre, elle n'est pas moins significative que d'autres partitions de cette époque comme le second cahier d'*Images* pour le piano. A la facture extraordinairement raffinée de ces images succède, dans cette « petite suite », une écriture très dépouillée, réduite à l'essentiel comme l'exigeait son sujet, et c'est précisément ce dépouillement qui doit la rendre chère au cœur des véritables Debussystes car tous les éléments d'un style apparaissent ici dans la merveilleuse clarté d'une épure. Ecoutez, par exemple, *The Little Shepherd* et vous y entendrez un écho minuscule de la flûte du faune. Dans *The Snow is Dancing*, c'est toute la subtilité d'une harmonie incomparable qui se trouve condensée en une toccata miniature.

Pour ces raisons mêmes, et aussi parce qu'il demeure assez difficile d'exécution, *Children's Corner* n'est pas une œuvre pour enfants. Il l'est même d'autant moins qu'y interviennent souvent deux dimensions parmi les plus éloignées de l'enfance, à savoir la distance et l'ironie. Les célèbres citations de « Tristan » dans *Golliwogg's cake-walk* sont des plaisanteries masquées dont l'humour ne peut être goûté que par un auditeur adulte et complice...

1910 : le premier livre de Préludes

Lorsque Debussy publie en avril 1910 son premier livre de *Préludes*, il est un compositeur à la fois reconnu et controversé. Sa production pianistique échappe néanmoins aux critiques de ses détracteurs, bien qu'étant le creuset de ses expérimentations nouvelles. *Les Préludes* marquent un nouveau tournant dans l'écriture pianistique de Debussy. Si leur nombre (vingt-quatre) rappelle les œuvres du passé comme les *Préludes et fugues* de Bach ou les *Préludes* de Chopin, ils s'en détachent par la forme et l'ordonnance tonale.

L'une des originalités des *Préludes* réside dans l'absence de titres au début de chaque pièce. Debussy les cite entre parenthèses à la fin du texte avec des points de suspension... Peut-être voulait-il éviter que les pianistes ne s'attachent trop aux titres souvent pittoresques, d'autant que certains préludes vont bien au-delà du programme annoncé ? Cependant, ces titres sollicitent l'imagination par l'évocation de mondes proches comme l'Espagne (*La sérénade interrompue*, *la Puerta del vino*), ou lointains comme l'Inde (*La terrasse des audiences du clair de lune*). Comme l'expliquait Debussy à André Messager avec son humour habituel, il n'avait jamais vu ces pays et il ajoutait : « Quand on n'a pas les moyens de se payer des voyages, il faut y suppléer par l'imagination. » Au-delà de la plaisanterie, cette remarque montre combien Debussy demeurait attaché à une esthétique symboliste.

Le premier livre s'ouvre par *Danseuses de Delphes*, titre qui lui aurait été inspiré par une sculpture grecque que Debussy admira au Louvre. L'indication « Lent et grave » lui confère le caractère hiératique d'une sarabande. Le second prélude (*Voiles*), construit sur une gamme par tons présentées en tierces, s'anime de façon envoûtante pour s'éteindre mystérieusement sur un simple intervalle de tierce. Peut-être évoque-t-il la magie des voiles de la célèbre danseuse américaine, Loïe Fuller, qui créa plusieurs chorégraphies des œuvres orchestrales Debussy ? *Le vent dans la plaine* provient de vers de Favart (« Le vent dans la plaine / Suspend ton haleine ») que Debussy avait placé en exergue de *C'est l'extase langoureuse*, première des *Ariettes* (1887). Pièce virtuose construite sur l'intervalle de seconde mineure, elle s'apparente à un mouvement perpétuel. *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, troisième vers du poème en forme de pantoum *Harmonie du soir* de Baudelaire, avait déjà inspiré Debussy. Il avait choisi ce texte pour sa deuxième mélodie des *Cinq poèmes de Baudelaire* (1890). S'il n'utilise aucun élément de cette œuvre déjà ancienne, il essaie de traduire musicalement la structure poétique complexe et répétitive en utilisant un nombre limité d'intervalles. Le titre du cinquième prélude *Les collines d'Anacapri* évoquerait un lieu situé sur l'île de Capri, dans la baie de Naples. D'après Léon Vallas, l'un des premiers biographes de Debussy, « les rythmes joyeux de tarentelle se superposent à une mélodie expressive ». *Des pas sur la neige*, sixième prélude, évoque-t-il un paysage d'hiver ou plutôt le sentiment d'une immense solitude ? Debussy précise que le rythme obsédant et immuable de cette pièce « doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé ».

Les titres de deux préludes qui se suivent se réfèrent à des œuvres littéraires. *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* serait peut-être

une évocation du conte d'Andersen, *Le jardin du paradis*, qui décrit le voyage des quatre vents ou encore une allusion à *L'Ode au vent d'Ouest* de Shelley que Debussy connaissait dans une traduction française de Félix Rabbe. Son caractère « animé et tumultueux » s'exprime de façon stridente par l'utilisation systématique de l'intervalle de seconde. *La fille aux cheveux de lin* évoque l'univers préraphaélite que Debussy avait affecté dans sa jeunesse. Ce n'est autre que le titre de l'un de ses poèmes de Leconte de Lisle (n° 4 des *Chansons écossaises des Poèmes antiques*) qu'il avait mis en musique sous forme de mélodie en 1881 pour Madame Vasnier. Noté dans une esquisse en Si bémol majeur, Debussy a finalement transposé le motif initial afin qu'il soit énoncé sur les touches noires du piano. *La sérénade interrompue* est l'une de ces créations hispanisantes sur un rythme de *Jota* dont Debussy a le secret. Débutant par une imitation de la guitare que le compositeur note au début de la pièce : « *quasi guitarra* », cette pièce laisse transparaître quelques autocitations empruntées à des passages d'*Ibéria*, seconde des *Images pour orchestre*. *La cathédrale engloutie* aurait été inspirée par une légende bretonne de la ville d'Ys, citée par Ernest Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Par certains matins de brouillard, on peut apercevoir les flèches de la cathédrale de cette ville qui fut engloutie dans la mer. Les accords de quinte et de quarte et l'écriture modale créent ce climat moyenâgeux d'une « brume doucement sonore ». Quant à *La danse de Puck*, elle aurait été suggérée par une illustration d'Arthur Rackham pour une édition du *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. Le premier livre se termine par une parodie de music-hall, les *Minstrels*, troupe de clowns musiciens (des Blancs américains, déguisés en Noirs), qui interprétaient de la musique noire américaine.

1913 : le second livre de Préludes

La genèse du second livre des *Préludes* est encore plus mystérieuse que celle du premier. Terminés début 1913, les *Préludes* paraissent le 19 avril de cette même année aux éditions Durand dans une présentation différente : plusieurs du second livre sont notés sur trois portées au lieu de deux et donnent ainsi l'impression d'une écriture orchestrale aux timbres raffinés. Des correspondances apparaissent entre les deux livres : *Bruyères*, menuet archaïsant, rappelle l'univers de *La fille aux cheveux de lin* du premier livre tandis que les excentricités de *General Lavine* présentées sous forme de cake-walk (un ragtime aux contretemps accentués) répondent aux *Minstrels*. Ce *General* n'est autre qu'un clown américain qui donna des spectacles au théâtre Marigny. Il jonglait sur une corde et jouait, dit-on, du piano avec ses doigts de pied. L'autre personnage présenté de façon caricaturale dans le second livre est Samuel Pickwick (*Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*), héros du roman de Dickens évoqué dans un rythme initial de sarabande entremêlé à l'hymne national anglais. *Brouillards*, qui débute le second livre pourrait être comparé à une étude de peinture dans le gris à la manière de Whistler. Aucun matériau thématique n'émerge de la masse sonore qui reste presque toujours pianissimo. *Feuille morte*, dont le titre fut peut-être inspiré par un recueil de poèmes de Gabriel Mourey, ami de Debussy,

Voix éparses: *adagio*, *feuilles mortes*, *croquis rêvés*, étonne par la densité des accords et la richesse de leurs enchaînements harmoniques audacieux. Sur un mouvement obstiné de *habanera*, le troisième prélude (*La Puerta del vino*) nous ramène vers cette Espagne de « songes et de mensonges » selon les propres mots de Falla. Inspiré par une carte postale de la porte des Maures de l'Alhambra de Grenade, Debussy a voulu restituer « avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur », comme il l'indique au début de la pièce, l'intensité des contrastes entre ombre et lumière. Le titre *Les fées sont d'exquises danseuses* proviendrait d'une peinture d'Arthur Rackham pour *Peter Pan in Kensington Gardens* de J. M. Barrie, dont Robert Godet avait envoyé un exemplaire à Chouchou, la fille de Debussy, comme cadeau de Noël en 1912. Alfred Cortot décrivait cette pièce à l'alchimie sonore évanescence comme des « impressions ténues et stylisées ». *La terrasses des audiences du clair de lune* renoue avec ces titres magiques et mystérieux que Debussy affectionnait, comme *Et la lune descend sur le temple qui fut* du deuxième cahier d'*Images*. La pièce s'ouvre par des accords statiques irisés d'un trait chromatique descendant. Et de ce paysage immuable émerge une séquence lyrique qui s'éteint progressivement pour revenir au statisme initial. Bien qu'*On-dine* évoque immédiatement la pièce de Ravel, premier volet de *Gaspard de la nuit*, le caractère dansant et changeant de valse scherzo translucide est bien éloigné des innovations pianistiques audacieuses du jeune compositeur. Ce serait de nouveau l'un des dessins de Rackham, pour une édition d'*Undine* de la Motte-Fouqué, qui aurait été la source d'inspiration : l'artiste représente des fées dansant sur les fils d'une toile d'araignée, en compagnie d'un grillon clarinetiste et d'une araignée violoncelliste. *Canope*, urne funéraire égyptienne (Debussy en avait deux sur son bureau), est une pièce extatique et mystérieuse. La beauté de l'enchaînement des accords parfaits, de septième et de neuvième contribue à son extrême dépouillement. L'avant-dernier prélude devait être à l'origine *Toomai des éléphants*, titre d'une nouvelle de Kipling. Debussy y renonça, car, comme il l'avoua à son éditeur, c'était « impossible en tant que prélude ». Son remplaçant fut certainement *Les tierces alternées*, dont le titre et l'écriture systématique en tierces annoncent les futures *Etudes*, tandis que le style rappelle celui de la *Toccata de Pour le piano*. Le second livre se termine par l'une des pages les plus extraordinaires du recueil, *Feux d'artifice*. La virtuosité crée l'effet de rapprochement et d'éloignement des lumières d'un feu d'artifice qui s'éteint dans la mélancolie et les appels nostalgiques de *La Marseillaise* dans une tonalité disloquée.

Tiré de: Debussy – l'Oeuvre pour piano – Alain Planès – harmonia mundi musique s.a.s. 2017

« Fondre la forme dans le sentiment »

A propos des *Images* et *Etudes* de Debussy

(...)

Olivier Messiaen fut le premier, dans sa légendaire classe d'analyse au Conservatoire de Paris, à attirer l'attention des musiciens d'après-guerre sur la production tardive de Debussy, qui avait été largement négligée après la mort du compositeur en 1918. Pour Messiaen, l'audace dont fait preuve Debussy au niveau de la forme dans son dernier recueil pour piano, *Les Etudes*, mérite d'être comparée à « l'amour extraordinaire des colorations d'accords » qui caractérisent des oeuvres plus anciennes comme *Pelléas et Mélisande* ou les *Images*. « Elles ont été écrites pour contribuer au perfectionnement de la technique pianistique, comme les *Etudes* de Chopin, dont elles n'ont pas le charme. Elles sont plus tourmentées, et, surtout, extraordinaires par l'aspect allusif de la forme. Les choses sont non-dites, sous-entendues, fugitives. »

En août 1915, alors que la moitié des douze *Etudes* étaient déjà composées, Debussy expliquait à son éditeur avoir « dissimulé une rigoureuse technique sous des fleurs d'harmonie ». Il précisait également, non sans ironie, ses intentions pédagogiques : « Ces *Etudes* prépareront utilement les pianistes à mieux comprendre qu'il ne faut pas entrer dans la musique qu'avec des mains redoutables ». La préface du recueil n'est d'ailleurs pas non plus dénuée d'ironie, lorsque Debussy y justifie les raisons qui le poussèrent à ne pas indiquer de doigts : « Nos vieux Maîtres, - je veux nommer "nos" admirables clavecinistes - n'indiquèrent jamais de doigts, se confiant, sans doute, à l'ingéniosité de leurs contemporains. » Après avoir longtemps balancé entre le plus important de ces clavecinistes, Couperin, et Chopin, pour savoir à qui il dédierait son recueil, Debussy opta finalement pour Chopin. Dans chacune des *Etudes*, publiées en deux livres pendant l'année 1916, un intervalle (la quarte, la sixte, la tierce, l'octave) ou un élément de composition (agrément, arpège composé, sonorités opposées) est élu pour établir une unité thématique. Seule la première *Etude* présente un rapport concret avec la tradition. Debussy y parodie les exercices pour les cinq doigts de Czerny. Si l'on sait que les deux livres furent créés le 14 décembre 1916 pour le pianiste américain Walter Rummel, on ignore tout du lieu exact et des réactions de la presse. Le cycle des *Etudes*, absolument dépourvu de tout caractère descriptif ou pittoresque, n'intéressa guère les pianistes de l'entre-deux-guerres. Le grand Alfred Cortot lui-même, dans son ouvrage de 1930 consacré à la musique française pour piano, réduisit la valeur des *Etudes* à leur destination pédagogique et ne prit la peine que d'en étudier deux personnellement – de toute évidence, la modernité de leur composition lui avait totalement échappé.

Debussy – *Images* – *Etudes* – Pierre-Laurent Aimard – Warner Classics – 2002

Annette Nubbenmeyer – traduction : Jean-Claude Poyet

Programme

jeudi 8.11.2018 – 19h30

“Prélude à l'après-midi d'un faune” (transcription pour deux pianos)
Concerto pour 3 pianos et orchestre en fa majeur n° 7, K 242 (version pour 2 pianos)
En blanc et noir - œuvre pour deux pianos
Concerto pour 2 pianos et orchestre en mi bémol majeur n° 10, K 365
“Deux Nocturnes” (transcription pour deux pianos)

Claire Désert, piano – Emmanuel Strosser, piano –
Dresdner Kapellsolisten – Helmut Branny

vendredi 9.11.2018 – 19h30

Children's Corner
Concerto pour piano et orchestre en la majeur n° 12, K 414
Suite Bergamasque
Concerto pour piano et orchestre en la majeur n° 23, K 488

Peter Rösel, piano – Dresdner Kapellsolisten – Helmut Branny

samedi 10.11.2018 – 11h00

Concerto pour piano et orchestre en ré majeur n° 5, K 175
Images – Livre I
Images – Livre II
Concerto pour piano et orchestre en si bémol majeur n° 15, K 450

Delphine Bardin, piano – Dresdner Kapellsolisten –
Helmut Branny

samedi 10.11.2018 – 16h30

Préludes - Livres I et II

Alain Planès, piano

dimanche 11.11.2018 – 11h00

Concerto pour piano et orchestre en ré mineur n° 20, K 466
Estampes
Concerto pour piano et orchestre en do majeur n° 21, K 467

Peter Rösel, piano – Dresdner Kapellsolisten – Helmut Branny

dimanche 11.11.2018 – 7h00

Etudes – Livre I
Concerto pour piano et orchestre en si bémol majeur n° 27, K 595
Etudes – Livre II

Delphine Bardin, piano – Dresdner Kapellsolisten – Helmut Branny

Tous les concerts sont enregistrés par la RTS - ESPACE 2

Brasserie & Kaffeehaus Bar

Avant et après tous les concerts: cuisine du marché, large choix de vins, thés, cafés et pâtisseries

* le concert du dimanche matin est suivi d'un copieux brunch

réservation obligatoire à la billetterie
CHF 35.- par pers.

+ le concert du dimanche à 17h est suivi d'un repas de clôture

réservation obligatoire à la billetterie
CHF 50.- par pers.

association_contrepoint@bluewin.ch

A côtés

vendredi 9.11.2018
10h – 10h45. entrée libre

En direct de la salle del Castillo, enregistrement de l'émission “Versus” sur Espace 2 en présence de Delphine Bardin

samedi 10.11.2018
14h – 15h. entrée libre

“Lectures croisées” avec David Meichtry, animateur et producteur à Espace 2 avec la participation de Delphine Bardin

samedi 10.11.2018
20h – 23h. entrée libre

Projection du film “Amadeus” de Milos Forman, 1984

Partenaires :



www.mozart-debussy.ch

*Mozart
& Debussy
8-11 Noř.
2018*