

Création artistique

M. Pierre-Laurent AIMARD, professeur associé

Paramètres et dimensions de l'interprétation musicale

Après la leçon inaugurale, prononcée le 22 janvier 2009, traitant du rôle et des responsabilités de « l'interprète aujourd'hui », chacun des cours propose une réflexion sur un paramètre fondamental de l'interprétation. Les séminaires invitent à pénétrer dans l'atelier de l'interprète, pour observer l'élaboration d'une interprétation. L'ensemble de la démarche se base essentiellement sur le répertoire pour piano, examiné tout au long de son histoire (est appelé ici répertoire pour piano celui que l'on peut interpréter sans contresens majeur sur piano moderne).

1^{er} cours : la programmation. Mise en perspective des œuvres Création de programmes, stratégies pédagogiques

Nous nous penchons sur quatre séries de programmes ayant réellement existé, illustrant différentes façon de programmer. Les lieux, cadres et objectifs varient, mais le souci de rester créatif demeure.

Le premier cas de figure est celui d'une suite de programmes centrés sur le xx^e siècle, répartis sur plusieurs années – un par an – dans une ville donnée (en l'occurrence, Chicago). Le but est de présenter chaque fois à un public de qualité mais non spécialiste de la musique contemporaine une œuvre-phare, dans un environnement programmatique qui en souligne les caractéristiques et en éclaire le sens.

La série commençant en l'an 2000, le premier programme est une rétrospective du siècle écoulé à travers vingt compositions courtes mais significatives, commentées à l'appui. C'est l'occasion de poser un regard sur une tranche d'histoire donnée et d'exposer les règles du jeu de rendez-vous à venir.

Le deuxième programme est un hommage à Pierre Boulez : sa première sonate pour piano est placée au cœur d'un concert comprenant des œuvres pour orchestre d'une certaine monumentalité et de musique japonaise de « Gagaku ». Le caractère rituel des différentes musiques donne envergure et solennité à ce concert-anniversaire, tandis que la première sonate, puis le *Rituel in memoriam Bruno Maderna* de Boulez font « exploser » le piano, puis l'orchestre, dans l'espace énorme du Symphony Hall.

Le troisième programme tente de créer l'atmosphère propice aux *Night-Fantasies*, dans lesquelles Elliott Carter désire « capter les pensées et sentiments flottants qui traversent l'esprit pendant une période d'éveil la nuit ». Comment créer le conditionnement adéquat à l'écoute de cette musique étrange, au discours insaisissable ? Grâce au voisinage de pièces du dernier Schumann, par exemple, dont les phrases se cherchent sans jamais vraiment aboutir, tournant parfois en rond ; ou de compositions de Bartók qui, dans ses *Musiques de la nuit*, nous environne de signaux acoustiques aux interventions aussi peu localisables que peu prévisibles. L'ensemble des œuvres de ce programme nocturne est enchaîné sans applaudissements, comme dans un rêve.

Un quatrième programme présente des miniatures – parfois juste des aphorismes – de György Kurtág (quelques-uns de ses *Jeux*). Trois *Préludes* de Debussy introduisent par leur sensualisme profond et leur délicatesse acoustique le monde secret, condensé et exigeant de l'intimiste hongrois. Dans ce programme consacré aux instantanés, Schumann donne à la série des « vignettes » fantasques de son *Carnaval* une dimension plus théâtrale, convenant à une deuxième partie de récital.

Dans ce premier cas de figure, les « rendez-vous », espacés dans le temps, nécessitent une excellente fidélité de l'auditoire.

Le deuxième cas de figure est celui de huit concerts programmés à Vienne en hommage à György Ligeti, dans un laps de temps resserré. Nous en examinerons deux.

La programmation de son *Concerto pour piano* essaie de mettre en valeur la polyrythmie très particulière de cette œuvre, tout en utilisant les riches ressources du Konzerthaus : trois salles aux dimensions et aux acoustiques différentes. Pour ne pas sombrer dans trop de formalisme – on se trouve dans le cadre d'un Festival – le concert est conçu comme une sorte de promenade. Dans la plus petite des salles, permettant plus de proximité, est donné à plusieurs reprises le *Poème symphonique pour 100 métronomes*, qui atteste de l'ancienne fascination de Ligeti pour les jeux polyrythmiques, le projet compositionnel laissant une prédominance au hasard par rapport au calcul. Dans une salle de dimension moyenne, ayant assez de transparence pour permettre la juste perception de toutes les couches d'une polyphonie complexe, est exécuté son concerto, composition atteignant une sorte de vertige jubilatoire de la combinaison rythmique. Puis le dispositif de la plus grande des salles est modifié pour permettre un rapport direct – et non hiérarchisé –

avec un groupe de chanteurs pygmées. Leur musique, très richement polyrythmique, a influencé le compositeur hongrois. Point de forme « à l'occidentale » dans les morceaux qu'ils chantent (cadre, début, fin, etc.) ; conséquemment, le final de cette soirée est ouvert, à l'image de la manifestation.

Le programme concernant les *Études pour piano* met en valeur leur inscription dans l'histoire et le renouvellement du genre qu'elles opèrent. Pour rendre ces rapports sensibles, il se présente comme un « monument » de 24 *Études*, mais en alternant systématiquement des *Études* de Ligeti avec celles d'autres compositeurs, afin de souligner les jeux d'influence et de jouer avec de possibles ambiguïtés. Cette alternance structure le programme de pièce à pièce dans la première partie, de « bloc » de trois *Études* à « bloc » dans la seconde. Ainsi, l'examen de correspondances ou de divergences entre compositions organise le programme et renouvèle le contenu d'une soirée « virtuose ».

Dans ce deuxième cas de figure, la mise en valeur des compositions est réalisée par le choix d'un événement particulier, approprié à un contexte donné.

Le troisième cas de figure est celui de la programmation d'une œuvre n'étant pas destinée au concert, en l'occurrence l'*Art de la fugue* de Bach.

La façon de le présenter en public est déjà un début de réponse à certaines questions musicologiques. Ainsi, l'ordre d'exécution des différents contrepoints permet de mettre l'accent sur une dimension ou une autre de cette œuvre énigmatique. Respecter un ordre de complexité croissante des contrepoints met l'accent sur la qualité pédagogique de cette somme. Trouver un ordre spécifique pour l'exécution en concert, évitant les regroupements de contrepoints de même catégorie (ceux en style français par exemple), en essayant d'obtenir un maximum de contraste, met en valeur l'exceptionnelle variété de ces pages. Terminer par la fugue inachevée souligne la dimension de *work in progress* de cet ensemble, dont la composition s'est vraisemblablement étalée sur de nombreuses années. Dans ce troisième cas de figure, le but est de communiquer un point de vue sur une œuvre, allant au-delà de sa simple exécution.

Le quatrième et dernier cas de figure est celui d'une résidence auprès de l'Orchestre philharmonique de Berlin. La création de programmes consiste cette fois à donner un sens à une invitation au sein d'une institution symphonique, dans une ville symbole et dans un cadre architectural très original.

Toute formation symphonique est guettée par le risque de la routine, même au plus haut niveau. Cela vaut aussi pour les plaisirs apportés par une série de musique de chambre. C'est pourquoi le premier concert de la série offre une chance de « dérangement » propice à la réflexion de tous, participants ou auditeurs. Point d'œuvres « normales », mais des jeux de rapports entre morceaux courts, mouvements ou extraits de pièces. Quatre différents types de collage-montage constituent les quatre moments d'une soirée sans pause, oscillant entre réflexion sérieuse et amusement.

Le premier consiste en un quatuor à cordes dont le premier mouvement est de Beethoven, le deuxième de Kurtág et le dernier de Bartók, chaque compositeur travaillant sur la même idée d'une note répétée. La force de l'idée l'emporte-t-elle sur les différences stylistiques ? Le deuxième « moment » alterne mélodies de Schubert et de Stockhausen. Le couplage, surprenant de prime abord, s'avère très naturel, et la poétique naît de moments d'intimité entre deux mondes *a priori* extrêmement éloignés. Le troisième « moment » met en présence trois compositions du même créateur, Ligeti. Des parties de ses dix pièces pour quintette à vent, de son deuxième *Quatuor à cordes*, et plusieurs de ses pièces pour piano seul sont exécutées en alternance, réalisant un cycle d'un soir pour plusieurs ensembles. Enfin, le quatrième « moment » fait intervenir les dix participants comme solistes. Chacun d'entre eux a proposé une pièce à interpréter, sans avoir connaissance des suggestions de ses collègues. Le résultat est donc une liste d'œuvres hétérogènes, n'ayant en principe aucun lien entre elles, ni avec le reste du programme. Leur intégration les unes par rapport aux autres et dans la globalité du programme s'effectue grâce à la forme donnée à cette dernière partie : il y a cette fois véritablement un collage-montage, les œuvres étant coupées, superposées ou combinées, pour créer un « objet » final polystylistique, dépassant la somme des parties en présence.

Pour le deuxième concert de la série, la date du 9 novembre a pu être choisie – celle de la Nuit de cristal et de la chute du mur – pour une soirée ayant comme thème « Captivités ». Imre Kertész, rescapé d'Auschwitz ayant choisi d'être berlinois depuis quelques années, né un 9 novembre, lit des textes extraits de son roman *Être sans destin*. Des résonances musicales à ce récit romancé de sa captivité sont signées Cage, Kurtág, Schönberg, Ligeti, maîtres du silence ou du non-dit, ou d'autres juifs confrontés de près ou de loin à la Shoah. En deuxième partie de soirée, le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen, composé au cours d'une autre captivité – celle de soldat – lors de la même guerre, nous fait entendre comment les expériences du froid et de la faim ont amené le compositeur plus avant dans son travail sur le temps et la couleur.

Un autre concert rend hommage à la salle de musique de chambre de la Philharmonie de Berlin, où une scène centrale semble déployer ses ailes acoustiques tout autour d'elle. Le programme décline le concept d'espace en musique, grâce à quatre compositeurs fascinés par l'espace, joués à deux reprises. Un *Canzon* à 5 voix de Gabrieli est exécuté sur scène, puis la *Sonata XVIII* à 14 voix est donnée avec les ensembles de cuivres placés sur les balcons, comme dans la basilique Saint-Marc à Venise. Un trio de Marco Stroppa, tissant de subtils jeux d'espace sur scène, laisse la place à son œuvre pour piano et sons synthétiques, projetés dans tout l'espace disponible. Le piano occupe la place centrale sur scène pour quelques confidences de Kurtág, tandis que des instruments à cordes, dispersés dans la salle, lui répondent comme dans un rêve. Enfin, dans deux œuvres de Charles Ives, les groupes instrumentaux sont placés en différents lieux – certains aux confins de la salle – pour tenter de suggérer cet espace philosophique puis cet espace universel dont les deux compositions se font l'écho.

Dans ce troisième cas de figure, le premier concert, en donnant une forme inhabituelle au programme, bouscule les habitudes d'un groupe, le deuxième donne tout son poids symbolique au moment et au lieu du concert (la date et la ville), et le troisième travaille à partir des caractéristiques d'une salle.

On voit combien la pratique de l'exercice de la programmation échappe à tout système. Elle suppose une attention extrême à la réceptivité du public, autant qu'une compréhension des besoins ou des objectifs d'une institution; une réflexion approfondie sur les œuvres mises en présence et sur le mobile de leur programmation ; enfin, et surtout, un mélange de rigueur et d'inspiration dans l'agencement des correspondances, l'ordonnance générale et l'audace contrôlée des propositions.

**2^e cours : Corps et espace. L'interprète et la scène, le corps de l'interprète
Différents types de productions sonores, multiplicité des techniques,
projection acoustique**

Interpréter la musique consiste à réaliser acoustiquement une représentation intérieure. Ce cours tente d'étudier comment cette projection acoustique s'accomplit, à travers le corps de l'interprète, l'instrument, et l'espace acoustique.

1.1. Le corps de l'interprète

L'énergie de l'interprète doit être conduite de la façon la plus efficace possible. Tout ce qui constitue obstacle à cette conduite est donc à combattre. La meilleure fluidité corporelle possible, la plus grande absence de résistance permet la meilleure réalisation. Des exemples sont donnés de cas classiques de blocages (au dos, aux épaules, aux poignets) et de leurs incidences acoustiques.

La position adéquate du corps est primordiale. Démonstration est faite des bons ou mauvais positionnements des différentes parties de la colonne vertébrale, du grand cintre, des omoplates et du sternum, des différentes parties des membres supérieurs, et de leurs incidences sonores. On retrouve bien sûr les règles fondamentales du fonctionnement du corps dans les sports ou les arts du corps, adaptées à un exercice instrumental particulier.

1.2. Différents types de production sonore

Un dosage approprié du poids et de l'articulation des différentes parties du corps permet de profiler le son de façon variée. Démonstration est faite de cette juste répartition (place de l'origine de l'impulsion, plus ou moins haute dans le corps, avec une plus ou moins grande participation des différentes parties du corps : dos, épaule, bras, main ou doigts), engendrant des sonorités des plus coulées (ex. *Berceuse* de Chopin) aux plus sèches (ex. *Alborada del Grazioso* de Ravel), avec d'innombrables gradations, permettant un vaste spectre d'imitations sonores (on fait entendre différents types d'instruments imités).

Les œuvres sollicitant cette panoplie de sons différents de la façon la plus radicale et systématique sont celles appartenant au courant dit du « sérialisme intégral », où ce n'est plus chaque œuvre ou partie d'œuvre, mais chaque son, qui est profilé de façon différente. *Modes de valeur et d'intensité* de Messiaen, l'étude de rythme à l'origine de ce courant, est un bon exemple de musique où chaque note nécessite de l'exécutant un « dosage » physique différent, très ciblé et parfaitement défini.

2. L'instrument

L'énergie doit être conduite à travers l'instrument. Là encore, les résistances doivent être combattues afin de favoriser une fluidité maximale. Tout écrasement de l'instrument ira à l'encontre de sa libération acoustique (exemples).

3. L'espace acoustique

Le rayonnement ou la projection sonore dépendent de l'espace dans lequel ils sont produits. L'écoute de cet espace détermine la façon de moduler le son. Exemples sont donnés d'une adaptation – ou d'une absence d'adaptation – au lieu dans lequel le cours est donné, en fonction de sa profondeur, de sa largeur, de sa réverbération.

3^e cours : Virtuosités. Approches créatives de la virtuosité à travers l'histoire

La virtuosité peut n'être que démonstration convenue ou au contraire être magnifiée par la créativité d'un compositeur. Dépendant fortement du rapport de ce dernier à son instrument, elle peut réaliser l'union entre l'audace de l'idée et celle du geste.

Est-ce la raison pour laquelle Bach, compositeur insurpassable, mais aussi incomparable virtuose, est si difficile à jouer ? Ses polyphonies demandent une telle clarté, chacune de ses lignes requiert un phrasé et une articulation si variés et aboutis, le flux général est si débordant que seuls des doigts à l'agilité exceptionnelle, guidés par un cerveau de premier plan, semblent pouvoir en venir à bout.

Haydn, friand de surprises, excelle à laisser la virtuosité surgir soudain du discours, ou à la laisser enflammer un final débridé. Mozart, maître de la caractérisation, parvient à individualiser même des modèles très courants de « traits ». Beethoven inscrit des gestes à la virtuosité parfois très risquée aux points clés de ses architectures. La « cadence » cataclysmique du 1^{er} mouvement de la *Sonate* opus 57 dite *Appassionata* (mesures 228 à 234), qui annonce la coda du mouvement, n'est-elle pas une des plus dangereuses qui soient ? Une façon, pour le maître de la tension, d'en ajouter là où il en a pourtant déjà tellement accumulé ? À la fin de sa vie, le mélange entre défi de virtuosité et complexité de l'écriture font du final de sa sonate *Hammerklavier* un challenge unique.

La génération de 1810-1811 ouvre une nouvelle ère dans l'histoire du piano : tant d'extraordinaires pianistes-compositeurs ! Chopin touche son clavier comme

un poète, créant des textures infiniment délicates à partir de simples intervalles (études pour les tierces, pour les sixtes), faisant du nouveau avec de l'ancien – avec des arpèges par exemple : *Études* opus 25 n° 1 et 12 (le sommet de l'élégance et le comble de la révolte). Liszt invente tout, est le champion de la pyrotechnie... mais n'est jamais meilleur que lorsqu'il allie grande technique avec grande composition, c'est-à-dire dans sa *Sonate*. Quelle force peuvent alors acquérir ses octaves ! Étrange virtuosité que celle de Schumann, reflétant tellement son psychisme complexe et son monde émotionnel emporté, souvent au bord du gouffre (2^e *Sonate*, début des *Kreiseriana*, *Toccata*), parfois subite (les *Papillons* ou le Paganini du *Carnaval*), plus rarement glorieuse et passionnée comme un jeune romantique peut la pratiquer (2^e mouvement de la *Fantaisie*, *Études symphoniques*).

Brahms intègre la virtuosité de façon parfaitement équilibrée, dans ses *Variations sur un thème de Paganini* ou dans son 2^e *Concerto* par exemple, mariant difficulté technique, sérieux de l'écriture et inspiration profonde.

Lorsque la page romantique est tournée, les spectres de cet âge d'or obsèdent encore certains créateurs. Les meilleurs dépassent l'obstacle en le transformant, tel Ravel, qui dans son *Scarbo* (*Gaspard de la Nuit*), signe une page d'une difficulté ébouriffante, d'un fantastique à la française – l'effroi y est toujours sous contrôle.

Bartók emprunte d'autres chemins : dans son 2^e *Concerto*, il allie motorique endiablée, sauvagerie du geste, et travail d'écriture.

Au cours de la 2^e moitié du xx^e siècle, plusieurs créateurs puissants renouvellent à leur tour la virtuosité pianistique. Boulez, dans sa 1^{re} *Sonate*, dissocie (1^{er} mouvement) ou assemble (2^e mouvement) de petites cellules, créant ainsi soit des textures déchiquetées, soit des toccatas sous pression. Dans chacun des mouvements, il déchire brusquement sa quasi improvisation par des gestes violents que l'on pourrait apparenter à des coups de sabres. Dans sa 2^e *Sonate*, les cellules organisent des phrases, l'écriture est plus exigeante. Les imitations, strettes et autres procédés contrapuntiques, appliqués à un matériau très virtuose, font de cet hommage à la sonate *Hammerklavier* de Beethoven un des sommets de la difficulté pianistique. La 3^e *Sonate*, à la forme ouverte, est d'une exécution difficile en raison des changements de tempo, mais surtout aussi de la gestion de la discontinuité. Il s'agit là plutôt d'une virtuosité de l'esprit. « Incises », œuvre bien plus tardive, présente en introduction des gestes « bouléziens », puis les travaille d'une façon assez systématique, ce qui ajoute un défi d'endurance à celui de la liberté des doigts.

Ligeti a bien entendu enrichi le répertoire de piano d'un monument avec la composition de ses *Études*. Les jeux de décalage rythmique progressif, créant une polyrythmie frôlant la folie (*Désordre*), de blocage de touches générant des « creux » irréguliers au sein de dessins très rapides – créant conséquemment une sorte de « texture sèche » (*Touches bloquées*), de superposition de deux rythmes complexes

produits à partir de cellules simples, ayant deux périodicités différentes (*Fém*), de canons aux accentuations toujours inattendues (*À bout de souffle*), sont quelques-uns des procédés renouvelant et la pièce de virtuosité, et le monde du piano.

L'une des dernières « toccatas » en date est une courte pièce de Carter, *Caténaires*, qui porte si bien son nom. L'incessant déversement de double-croches y est presque impossible à suivre, tant les changements de direction sont fréquents et imprévisibles. Une façon de renouveler un grand classique du genre et de prouver qu'énergie et vitesse ne sont pas l'apanage de la jeunesse, la pièce ayant été composée par Carter à l'âge de 98 ans !

4^e cours : Le comptage du temps : pulsation, rythme Conceptions et vécus du temps en musique

Comment mesurer le temps ? Que compter, comment regrouper des valeurs de temps et selon quels critères, quelle liberté prendre avec les références de base – le tempo, la mesure, etc. ? Selon les époques et les créateurs, cet exercice peut être décliné de bien diverses façons.

Dans ses *Toccatas* (par exemple la 2^e en mi mineur), Bach met en présence deux types de temps opposés : celui, libre, du récitatif, où la fantaisie du prélude non mesuré s'allie à la rhétorique baroque ; et celui de la fugue, où la synchronisation complexe des voix s'accompagne d'un temps stable à la pulsation inexorable – un temps inaltérable, non celui des affects humains, mais celui, dicté par un ordre supérieur, propice à la combinatoire polyphonique héritée de la Renaissance.

Toute danse baroque, puis classique, répète un modèle pulsé régulier, mais la variété de l'accentuation « travaille » ce modèle de façon irrégulière (songeons par exemple aux menuets de Haydn, donnant tour à tour plus d'appui, et un appui varié, à chacun des trois différents « temps » du menuet, de façon volontiers fantaisiste et souvent inattendue).

Le classicisme établit cette régularité de pulsation comme garante des symétries architecturales. Mozart en fait une démonstration inspirée aux mesures 104 à 107 de son concerto dit *Jeune homme*, où chaque couche de mélodie ou d'accompagnement « pulse », si l'on ose dire, 1, 2, 4, 8 ou 16 fois par mesure, dans une complémentarité aérée, assortie d'une merveilleuse imagination dans les contours mélodiques des contre-chants.

Beethoven, le révolutionnaire, radicalise la pulsation, la transformant presque, par moments, en principal paramètre musical (comme au tout début de sa *Sonate* opus 53 dite *Waldstein*). On peut rapprocher cette tendance de la dimension prioritairement rythmique de certains de ses thèmes, voire de mouvements entiers.

Les Romantiques apportent des solutions individuelles pour assouplir la référence de base pulsée. Chopin campe sa mélodie dans un cadre classique, mais les « décorations » que son amour du *bel canto* lui fait employer induisent une

fluctuation du tempo, son fameux rubato. Schumann assume l'héritage des danses régulières mais les fait se succéder de façon parfois si rapprochée (*Papillons* opus 2) et avec de telles sautes de tempo qu'il crée ainsi une discontinuité temporelle. Si Brahms, dans ses dernières années, dilue les repères temporels grâce à sa polyrythmie flottante, Liszt tente, avec sa *Sonate*, une « modulation » du tempo qui rend hommage à son wagnérisme. Chaque épisode a son tempo, et les transitions sont d'une grande flexibilité.

Changement de siècle, remise en question des repères : Berg, dans sa *Sonate*, pousse cette tendance du tempo changeant constamment aux extrêmes, alliant – avec une maîtrise stupéfiante annonciatrice de ses chefs-d'œuvre futurs – expressionnisme et contrôle. Schönberg, dans son opus 11 (surtout la 3^e pièce), en libérant les monstres du subconscient, libère aussi le flux de chaque courte hallucination : il n'y a plus de tempo commun, ou peut-être est-ce un tempo en soubresauts. Après la première guerre, époque en quête de sources, le retour aux énergies primitives donne naissance à des musiques où une pulsation réaffirmée, et très énergétique, fait bon ménage avec un travail rythmique savant. La leçon du *Sacre du printemps* de Stravinsky a été écoutée et Bartók l'applique à sa façon en composant une musique avec extension mélodique minimale, mais développement rythmique maximal (sa *Sonate* pour piano). La pulsation est régulière, mais les rythmes sont irréguliers.

Au cours du même xx^e siècle, d'innombrables façons de compter le temps ou de le « laisser à lui-même » verront le jour. Boulez, dans sa 3^e *sonate* notamment (*Trope*), fait alterner déroulement temporel très calculé avec moments gestuels beaucoup plus libres, invitant son interprète à contrôler strictement les valeurs d'un texte puis soudain à s'en remettre aux aléas de durée de la résonance. Il fait partie des compositeurs préoccupés par l'existence de plusieurs temps simultanés, qui peuvent s'interrompre ou se superposer.

Carter, chez qui ce souci est une constante, combine des couches de vitesse, qui souvent ont un caractère, voire un « comportement » différent. Ainsi dans ses *Diversions*, une partie conserve sa vitesse – et son identité – tandis que l'autre en change. Ou l'une va de plus en plus vite pendant que l'autre ralentit constamment.

Avec un même intérêt pour des couches de temps, Ligeti, dans son style tardif, superpose un nombre important de lignes au débit différent, créant des tissus aussi intriqués qu'originaux.

Dans ces derniers cas de figure, le contrôle temporel sous-jacent effectué par l'interprète ne correspond pas forcément au temps perçu par l'auditeur. La gestion de situations temporelles complexes induit un type de solfège pratiqué par l'exécutant de façon cachée, concomitant d'une écoute de l'image sonore générale de ce qu'il exécute, perçue, elle, par l'auditeur.

1^{er} séminaire : langage et discours. Reconstitution de phrases, sur les traces de Bach, Mozart, Chopin, Schumann, Kurtág...

Au cours de ce séminaire, on tente de reconstituer des phrases musicales, à partir des plus petites éléments linguistiques jusqu'aux plus grands, cheminant pas à pas, de note à note, puis de figure à figure, enfin de phrase à phrase, en s'interrogeant toujours sur le contexte stylistique.

Sont ainsi examinées les œuvres suivantes :

Bach, 5^e *Suite française* ;

Haydn, *Sonate* Hoboken XVI/29 en fa majeur (1^{er} mouvement) ;

Mozart, *Sonate* K.284 en ré majeur (1^{er} mouvement) ;

Chopin, 2^e *Nocturne* opus 9 n° 2 en mi bémol majeur ;

Schumann, *Kreisleriana* opus 16 ;

Kurtág, extraits des *Jeux* :

- *Tableau*,
- *Éléments de base*,
- *Exercices*,
- *Prélude et valse en do*,
- *Avec la paume*,
- *L'homme est fleur...*,
- *Coups*,
- *Hommage à Vidovszky*,
- *Antiphonie en fa dièse*,
- *Hommage à Farkas Ferenc*,
- *Hommage à Berényi Ferenc*.

Dans les œuvres de Kurtág, on souligne la démarche du compositeur qui reconstitue un langage, après une « tabula rasa ». Certaines des pièces (*Hommage à Berényi Ferenc*) semblent faire une mise en scène intimiste de cette tentative – on pourrait les qualifier de « Ricercare linguistique ».

5^e cours : langage et discours. Relation entre langage parlé et langage musical ; grammaire, articulation, élocution

L'articulation en musique consiste à doser attaque et entretien du son, de manière à discourir de façon adéquate dans un style donné. L'analogie avec la combinaison consonne-voyelle du langage parlé est frappante pour un instrument comme le piano, qui combine percussion (du marteau) et résonance (de la corde).

Le schéma d'une rhétorique baroque, d'un parlé-chanté classique, d'un cantabile romantique et de multiples façons de discourir à partir de l'aube de la première guerre mondiale est certes réducteur. Il illustre cependant la variété extrême des jeux de langages musicaux à travers les époques.

Tentons tout d'abord d'examiner le lien entre ceux-ci et différentes langues parlées.

Chez Brahms, l'assise structurelle, le poids spécifique et la juste place de chaque « terme », la hiérarchie dans l'accentuation semblent faire de sa musique une émanation de la langue allemande. Et la justesse de ses phrasés ! Et la passion de ses *sforzatos* ! Tout est ordre, pour permettre aux sentiments et à la pensée de s'unifier parfaitement.

L'écoute des *Catacombes* de Moussorgski (*Tableaux d'une exposition*) établit une correspondance si forte entre puissance de l'expression et du timbre qu'on ne peut imaginer que le compositeur ne soit pas russe.

La virtuosité rebondissante de l'italien est indissociable de la volubilité insouciant de Scarlatti, comme de la séduisante immédiateté de Berio.

Debussy n'aurait pas écrit de tels mélismes sans la douceur et les méandres de sa langue maternelle, aux fins de phrases émoussées.

Bartók, Ligeti et Kurtág, quant à eux, « parlent » hongrois sans cesse : pulsation et jeux subtiles d'articulation, rythmes élaborés, fonctionnement par addition de syllabes, ajoutées aux modèles de base et créant des asymétries.

On examine alors quelques cas « complexes » : le dosage parlé/chanté chez Mozart, le contraste entre lyrisme romantique (« legato ») et épisode de caractère (« haché ») chez Schumann, le traitement linguistique très spécifique chez Janacek (ruptures et répétitions), puis la non-directionnalité de certaines musiques atonales (Schönberg, *Klavierstück* opus 19 n° 6, Cage), et enfin la variabilité de l'articulation induite par le parcours libre de certaines œuvres « ouvertes » comme le 11^e *Klavierstück* de Stockhausen.

6^e cours : le son, la relation entre les hauteurs sonores (intervalles, harmonies, couleurs), les échelles sonores

Comment relier les sons entre eux ? La valeur attribuée à un intervalle (distance entre deux sons) dépend du contexte dans lequel il est énoncé. Au sein du langage classique, les intervalles sont très hiérarchisés les uns par rapport aux autres. L'emploi d'une quarte, d'une septième ou d'une octave n'est pas anodin – c'est là un euphémisme.

L'utilisation que font Mozart ou Brahms des intervalles, entre autres, pour structurer leur phrase mélodique est exemplaire. Dans l'andantino de son concerto dit « Jeunehomme », Mozart commence la mélodie principale (imitée en canon) sur une quarte descendante à la 1^{re} mesure ; elle se déploie pas à pas (quinte à la 2^e mesure, sixte mineure à la 3^e) ; deux sixtes enchaînées à la 4^e mesure annoncent l'expression dramatique de la 5^e mesure, qui s'épanche dans une octave synchrone, annonciatrice

de la fanfare quasi rituelle de la 7^e mesure. La phrase, après quelques sanglots, tombera dans l'acceptation à la 15^e mesure, sur une quarte, l'intervalle du début, avant que son renversement, une quinte, ne prononce le mot « fin » avec autorité.

À partir du moment où le système de référence, le langage tonal, tombe en désuétude, chaque compositeur peut créer son système d'harmonies, d'intervalles, d'échelles sonores. Le langage d'un Scriabine est essentiellement harmonique. Mais sa quête d'un « accord synthétique », qui l'amène peu à peu à utiliser un accord comprenant les douze sons, l'ancre fortement dans une époque qui débouchera sur la création du système dodécaphonique. Webern, adepte de ce système au sein duquel non seulement tous les sons sont égaux, mais aussi, conséquemment, les relations entre deux sons (les intervalles), emploie chacun de ceux-ci avec une sensibilité de poète. Bartók choisit souvent l'intervalle comme cellule-mère, générant des matrices mélodico-harmoniques qui structurent puissamment ses compositions. Un demi-siècle plus tard, Carter crée des complexes engendrés chacun par un seul intervalle, chaque intervalle étant toujours lié à un même caractère.

Revenons au début du siècle : Debussy est un chantre des échelles de toutes provenances. Ses *Préludes* en font une sorte d'exposition. *Des pas sur la neige* débute par un ostinato mélodique très simple (*ré mi, mi fa*), environné d'abord de *ré* mode de *la* ou hypodorien, puis de *ré* mode de *ré* ou phrygien, avant d'être harmonisé de maintes façons différemment douloureuses. *La danse de Puck* commence en *fa*, mode de *ré* (phrygien), *La sérénade interrompue* en *si* bémol mode de *mi* (hypomixolydien), *La Cathédrale engloutie* en mode pentatonique. Grec ou moyenâgeux, chinois... et debussyste : *Voiles* baigne dans la fameuse gamme par tons, signature du compositeur.

Les hiérarchies du système tonal (intervalles, accords...) se trouvent en germe dans la « résonance acoustique ». Certains compositeurs sont particulièrement sensibles à ce phénomène acoustique. Lorsque Chopin commence sa *Polonaise-Fantaisie* en s'arrêtant dès la première mesure sur un accord modulant, on apprécie le mélange des genres : un rythme de polonaise puis un accord suspendu de fantaisie. Mais c'est lorsque de cet accord émane un dessin en filigrane, sorte de vapeur harmonique, que l'on réalise à quel point Chopin est un acousticien prophète.

Ravel est l'un de ses grands successeurs de ce point de vue. Les mélanges harmoniques d'une composition comme *Ondine* (*Gaspard de la Nuit*) échappent par moment à toute analyse harmonique traditionnelle, et nous font basculer dans une analyse « spectrale ».

Messiaen, qui revendique le titre de compositeur du son-couleur, joue avec la frontière entre harmonie et timbre. Ses harmonies créent une illusion timbrique. Les deux dernières pages de sa *Chouette hulotte* (*Catalogue d'oiseaux*, 3^e livre) en sont un exemple frappant. Le cri de la chouette est transcrit sous forme de courte

mélodie de deux sons (*do, la*), harmonisés de treize façons différentes. La mélodie domine presque toujours sur un plan dynamique, les accords étant conçus comme des résonances harmoniques composées, créant des timbres toujours différents pour cette mélodie unique. Dans sa *Rousserolle effarvate* (*Catalogue d'oiseaux*, 4^e livre), le compositeur-ornithologue combine, pour transcrire le timbre étrange (« gratté ») de l'oiseau-titre de l'œuvre, des registres extrêmement éloignés (extrême grave et extrême aigu). Pour évoquer la solennité de la nuit, il nous fait entendre – toujours joués au piano ! – un choc de cymbales, un coup de tam-tam, puis simultanément le souffle de puissants trombones et des vibrations métalliques. Cet ensemble constitue une sorte d'« expérience acoustique ».

Cette « observation auditive » de phénomènes acoustiques est parfois prépondérante chez Stockhausen. Dans son *Klavierstück IX*, l'affectation à des proportions temporelles d'objets répétés, d'accords ou de groupes résonnants est invitation à une écoute quasi phénoménologique des sons ou des complexes sonores.

2^e séminaire : le son. Choix de la qualité sonore en fonction d'un style ou d'un contexte

C'est lorsque la sonorité devient partie inhérente de la composition que le juste choix de celle-là devient un facteur essentiel de l'interprétation. Beethoven est le premier à expérimenter fréquemment dans ce domaine, en relation avec le contenu poétique, expressif, dramatique ou philosophique de sa composition. Il le manifeste de façon très claire dans le 1^{er} mouvement de sa *Sonate* opus 31 n° 2 (en *ré* mineur, dite *La Tempête*). Entre les mesures 122 et 132, les deux mains répètent trois fois un motif (*mi fa ré mi*), et ce, à trois reprises, *sforzato*, jusqu'à l'obsession. Ce geste d'exaspération marque moins l'apogée du développement que son « enfoncement » et nécessite une sonorité très compacte, presque écrasée. Au contraire, dans le *largo* qui suit et signale la réexposition (mesure 143), Beethoven l'improvisateur enrichit celle-ci d'un récitatif noyé dans la pédale de résonance. L'effet souhaité est celui d'un monologue introspectif, détaché de toute contingence terrestre – un monde aux antipodes du précédent. On apprécie dans cet exemple la façon dont deux sonorités très contrastées correspondent à deux états psychologiques, de part et d'autre d'un moment-cléf de la forme.

Au début du *largo* de son 3^e *Concerto pour piano*, Beethoven demande de conserver la pédale de résonance tout au long du thème, mélangeant des harmonies aux fonctions différentes, voire opposées. Même si Czerny, dans ses conseils d'interprétation des œuvres pour clavier de Beethoven, nous informe que de récents instruments ont une force suffisante pour rendre en partie caduc ce procédé très singulier, nous ne pouvons qu'apprécier le goût d'expérimentation de Beethoven, ce besoin d'« inouï » qui l'a amené à oser tel emploi de la pédale de résonance. À chacun de savoir adapter son propre jeu de pédale sur un piano moderne, pour

rendre la délicatesse infinie de la « vision » sonore – sinon pour suivre à la lettre les indications destinées à un instrument ancestral.

Peu de pièces sont aussi emblématiques du piano « acoustique » romantique de Chopin que sa berceuse. Chaque variation du thème sur la basse obstinée incite à un toucher renouvelé et infiniment délicat, et les dessins arachnéens de la mélodie participent du déploiement acoustique aussi riche qu'élégant de l'instrument.

La juste sonorité pour une bonne caractérisation, c'est ce que maintes pages de Schumann nécessitent, en particulier les portraits ou les danses de ses scènes de bals. Le final des *Papillons* est exemplaire de ce point de vue. Mais plus encore que la différenciation en un court laps de temps entre la fanfare d'ouverture (mesure 1), l'air populaire faisant diversion (mesure 9) et la valse, souvenir-citation du début du cycle miniature (mesure 21), c'est la mise en scène de la disparition de la musique elle-même qui est le coup de génie de ce finale. À la mesure 43, une basse appuyée enveloppe ces musiques tournoyantes de sa résonance, estompant les contours : décalage entre les parties dès la mesure 46 par le jeu des syncopes, mélodie de valse qui s'amenuise, note par note, à partir de la mesure 53. Seuls émergent de cette extinction sonore organisée les coups de la cloche de six heures, clairs et distincts – comme pour signaler : « la fête est finie ».

L'un des bouleversements du début du xx^e siècle est la libération de la sonorité « pour elle-même ». Debussy n'en est pas le moindre des artisans, et ses *Études pour piano* le montrent à l'œuvre dans l'invention de nouvelles chimies sonores. De l'étude « pour les sonorités opposées » émanent de mystérieux rapports d'espace. Dans l'étude « pour les quarts », l'imagination avec laquelle l'intervalle est employé génère des dosages de sonorités d'une fantaisie sans cesse renouvelée. Dans l'étude « pour les arpèges composés », l'arpège toujours réinventé fait miroiter mouvements et sonorités

Ces situations acoustiques ont une descendance chez les adeptes d'alchimies sonores.

Dans la musique de Marco Stroppa, le désir d'inouï est canalisé par une culture informatique. Le son du piano est réinventé, redéfini. Avec les *Miniature Estrose*, il n'a plus besoin des adjonctions de sons de synthèse, comme quelques années plus tôt dans *Traiettorìa*, où les sons synthétiques prenaient le relai des sons instrumentaux lorsque ceux-ci atteignaient les limites du possible. Un jeu subtil de résonances harmoniques « par sympathie » est combiné à une écriture redéfinissant production et comportement sonore.

Dans *Innige Cavatina*, chaque note d'une mélodie cachée – présence imperceptible de la cavatine du *Quatuor* opus 130 de Beethoven – est enluminée par de savants jeux acoustico-gestuels. Dans *Moai*, de puissants blocs sonores, transposition des statues géantes de l'Île de Pâques, sont « analysés » au microscope auditif. Dans *Tangata Manu*, évocation du rituel de l'homme-oiseau, le geste instrumental, qui semble avoir été inspiré par le vol, paraît insaisissable, parfois à la limite de l'audible.

3^e séminaire : polyphonies. Comment interpréter différents styles polyphoniques

La conduite de plusieurs lignes de façon simultanée et coordonnée suppose une concentration soutenue. Celle-ci est sollicitée par l'exigence des règles organisant ces rapports, autant que par la fantaisie permettant au compositeur de ne pas en être l'esclave. Le canon est un type de polyphonie extrêmement strict. La reproduction d'une ligne mélodique à une distance donnée, à l'identique, comme dans l'*Art de la fugue* de Bach (« canone all'ottava ») – c'est le principe de la chanson « Frère Jacques » – nécessite une attention sans relâche ; celle-ci permet de suivre chacune des deux lignes, faisant entendre qu'il s'agit du même dessin – donc en en donnant la même articulation –, du même profil – tout en contrôlant toujours les rapports de l'une à l'autre. Bach, en excellent communicateur, évite de faire de ce « canone all'ottava » une composition spéculative : il lui donne l'attrait d'une danse brillante.

Son « canone per augmentationem in motu contrario » est, comme son nom l'indique, un canon où l'imitation est traitée par augmentation, soit deux fois plus lentement, et par mouvement contraire, comme reflétée dans un miroir. Le canon est d'autant plus difficile à maîtriser pour l'interprète. Dans ce cas de figure comme dans le précédent, Bach fait presque oublier le tour de force contrapuntique en faisant porter l'attention sur l'expression, d'une souffrance poignante.

Dans la dernière phase de sa vie, Bach se lance des défis polyphoniques de plus en plus audacieux, prenant le contre-pied de la mode.

Beethoven, dans ses dernières sonates et ses derniers quatuors, réintroduira la fugue, emblème de la polyphonie, comme réponse aux questions existentielles qu'il exprime.

Ainsi, dans le dernier mouvement de sa *Sonate* opus 101, la reprise du questionnement originel (entendu au début du 1^{er} mouvement) débouche sur un trille électrisant, appelant une résolution (mesure 28) qui introduit une courte cellule rythmique (deux accords rapprochés aux mesures 29/30 et 31/32). Celle-ci devient tête du thème de l'*allegro*, où une main imite l'autre (la gauche imite la droite, puis la droite imite la gauche après les deux points d'orgue). Le principe d'imitation étant en place, il envahit la coda à partir de la mesure 91, avant de donner naissance à une fugue qui organisera tout le développement (à partir de la mesure 123). Il est impressionnant d'observer, ou plutôt de sentir la fugue, incarnant la vieille tradition polyphonique, envahir peu à peu la sonate, représentante d'un monde bien plus récent.

Chez Brahms, la polyphonie est omniprésente. Très maîtrisée, elle prend des formes variées. Observons quelques-unes des *Variations sur un thème de Haendel* opus 24. Dans la 1^{re} variation, les jeux d'imitation rythmique libre de main à main sont typiques du jeu de clavecin. Mais dès que ce « à la Haendel » se termine et

que Brahms apparaît (2^e variation), sinuosités chromatiques et polyrythmes (le 3 contre 2 brahmzien) sont au rendez-vous. L'accompagnement de la romance (5^e variation) est mélodique et harmonique, entre les deux catégories. On peut dire qu'elle est « diagonale », créant un rapport polyphonique très flottant avec la mélodie. Le canon strict de la variation 6, à l'octave (normal dans la 1^{re} moitié, renversé dans la 2^e), sonne paradoxalement comme une musique assez subjective, à l'instar des motifs de la variation 8, qui s'inversent parfaitement dans la main droite, mais nous entraînent dans leur irrésistible élan de chasse. Les imitations précises de la variation 16 s'accompagnent d'un caractère ludique, et dans la variation 21, qui de prime abord ne semble pas polyphonique, on découvre combien les mélodies descendantes en polyrythmes aux deux mains le sont, mais surtout combien le thème en petites notes vient éclairer la scène par sa ligne d'étincelles. La richesse polyphonique apporte chez Brahms un complément complexe au mélange d'inspiration romantique et de forme classique.

Schönberg, qui se réclame de la grande tradition germanique, apporte des solutions très personnelles à la prise en charge de la polyphonie dans un contexte linguistique renouvelé. Ses *Pièces pour piano* opus 23 sont admirables de ce point de vue. Dans la 1^{re} pièce, le contrepoint à trois voix, très lisible au début, se délite peu à peu, à cause du « comportement » mélodique de chacune des voix, de plus en plus « individualistes ». Dans la partie centrale, l'une d'entre elles s'étire à l'extrême à travers les registres, avant de s'évanouir par bribes. La 3^e pièce est une passacaille, chaque variation libre du thème étant d'une confondante imagination. La richesse polyphonique n'a d'égale que la fantaisie de l'inspiration et de l'écriture. On songe au *Pierrot lunaire*.

Il est captivant d'étudier les solutions individuelles proposées pour réaliser une riche polyphonie : Bartók, dans la barcarolle de sa suite *En plein air*, fait jouer à la ligne d'accompagnement (celle de la main gauche) le rôle d'une ligne contrapuntique à part entière, se livrant avec la ligne de chant (à la main droite) à un fascinant jeu de combinaison de hauteurs sonores. La 3^e voix (les *pizzicati* de la main droite) participe plutôt d'une polyrythmie, dans un contexte où les irrégularités rythmiques sont d'une grande sophistication.

Le grand polyphoniste vivant est sans doute Elliott Carter. Il a aussi le mérite de ne pas se prendre toujours trop au sérieux, par exemple dans son 90+, sorte d'invention à trois voix, ou plutôt à trois couches : un choral, assez épais, lent et uniforme, une ligne mélodique, capricieuse et irrégulière, et, bien plus marqués, des coups, réguliers eux, qui semblent de prime abord indiquer des repères temporels évidents. C'est seulement après maintes péripéties que l'on découvre l'explication des coups réguliers : on en comptabilise 90 à la fin de la pièce – pour cet hommage à un ami fêtant ses 90 printemps ; les coups continuent une fois la pièce finie, « hors cadre » en quelque sorte : un, deux, trois, beaucoup de « coups », ou de « 90+ » supplémentaires, autant d'années souhaitées à cet ami nonagénaire. Une idée par œuvre, c'est un peu le défi de Carter...

La polyphonie réinventée, nous la trouvons sous d'autres formes dans bien des *Études* de Ligeti, par exemple dans la 6^e, *Automne à Varsovie*. L'œuvre commence de façon atmosphérique, par un « rideau de pluie ». Se détache, bien en relief, une mélodie de lamentation, bientôt imitée par une seconde voix, mais à une vitesse supérieure. Lorsque les autres voix entrent les unes après les autres, on s'aperçoit que chacune est affectée d'une vitesse différente. Les *strettes* (ces entrées de toutes les voix à une distance rapprochée) sonnent comme aucune autre polyphonie tant les lignes semblent « fuir » les unes des autres.

7^e cours : la forme. Réflexion sur différents types de forme **Forme et mémoire**

Le bon rendu d'une forme est l'une des tâches les plus ardues mais les plus nécessaires de l'interprète. Si chez les Baroques la forme générale consiste en l'addition de petites formes (suite de danses), certains compositeurs comme Haendel ou Couperin unifient un cycle – une suite – en générant chaque pièce à partir d'une matrice commune. Ainsi Couperin, dans son *Vingt-unième ordre*, emploie une simple gamme pour assurer la cohérence générale : descendante à la basse dans *La Reine des Cœurs*, elle est présentée en canon dans *La Bondissante*. Elle est montante au contraire dans *La Couperin*, tronquée dans *La Harpée*, et combinée avec son inversion dans *La Petite Pince-Sans-Rire*.

La forme sonate classique, ce modèle flexible, est varié à l'infini, particulièrement chez un esprit aussi ludique que Haydn. Mais c'est l'architecte Beethoven qui réalise les défis les plus extrêmes combinant originalité des idées et appartenance à un projet global. Dans la *Sonate* opus 10 n° 3, la caractérisation des idées est frappante, et souligne avec une efficacité redoutable la dramaturgie formelle ; pourtant, jamais les jeux de contraste ne mettent en danger l'unité de l'œuvre entière, la plupart des matériaux employés étant générés à partir d'une cellule-mère (les quatre notes conjointes énoncées au début du 1^{er} mouvement).

Si la *Sonate* de Liszt représente la meilleure alternative instrumentale au continuum de l'opéra wagnérien, les propositions formelles de Schumann montrent aussi l'impact du littéraire sur le musical au XIX^e siècle. Le tissage de récits (*Kreislariana*), le retour sur récit (jeux de mémoire de l'*Humoreske*), les références à soi-même, internes au cycle ou non (*Carnaval*), les techniques d'enchaînement (interruptions, suspensions, *shunt* comme à la fin des *Papillons*) mettent à profit l'incertitude intérieure de Schumann comme ses sautes d'humeur pour renouveler l'usage de formes héritées.

Les différents langages qui apparaissent au XX^e siècle induisent souvent des formes nouvelles. Le refus de réitérer quoi que ce soit amène Schönberg à réaliser des formes d'une liberté révolutionnaires (opus 11 n° 3, opus 19 n° 1). Les tables rases, collectives ou individuelles, induisent une réinvention de la forme. Kurtág se penche sur la microforme et propose maintes versions de *L'homme est fleur* – ou comment répartir de la façon la plus parfaite possible 7 notes sur le clavier.

L'emploi d'un système établi entraîne des règles de conduite qui peuvent se décliner de diverses façons. Webern, dans le 2^e mouvement de ses très dodécaphoniques *Variations* opus 27, gèle ses hauteurs et présente sa série en miroir et en canon. Le résultat est un reflet parfaitement symétrique et un peu décalé des quelques gestes énoncés, formant un objet géométrique parfait et un peu insolite. Stockhausen emploie son matériau sériel d'une manière tout aussi systématique, lui permettant de réaliser un projet compositionnel et une forme totalement pré-déterminés.

La démarche d'un Bartok semble se situer aux antipodes, par la recherche permanente de l'adéquation entre le travail du matériau et la forme projetée et obtenue. Ses *Mikrokosmos* sont un précieux laboratoire pour saisir l'essence de sa démarche. Ligeti, avant de s'être frotté aux avant-gardes occidentales, a montré son intérêt pour une forme-processus. La 1^{re} pièce de sa *Musica Ricercata* nous en dit long à ce sujet.

4^e séminaire : la forme. Quelques jeux de re-construction

Trois œuvres-phares sont étudiées au cours de ce séminaire : trois projets formels puissants et extrêmement particuliers, composés par trois grands architectes. La démonstration cherche à rendre tangible chacune de ces grandes formes.

Pour commencer, ce que l'on convient d'appeler les *Variations Goldberg* de Bach. Elles consistent en un croisement entre le monde de la variation et différents univers polyphoniques, particulièrement celui du canon. Neuf canons structurent l'ensemble, toujours espacés par deux autres variations. L'intervalle définissant la distance entre les deux voix d'un canon croît degré par degré, d'un canon à l'autre. Le défi consiste à donner toute leur vie aux variations extraordinairement différentes, tout en conservant la puissance de la structure générale.

Après le XVIII^e siècle, le XIX^e : dans sa *Sonate* opus 110, Beethoven est constamment inhabituel. Le long 3^e mouvement comprend cinq épisodes. Une introduction lente, au tempo changeant, sorte de *ricercare* philosophique ; puis deux fois un *arioso* souffrant et la réponse positive et constructive d'une fugue. Les liens entre ces parties sont des gestes du même type : un arpège pénétrant suivi d'une sonorité intense répétée longuement. Le même arpège clôturera la sonate de façon triomphante : il est présent, sous des présentations différentes, dans tous les mouvements de la sonate. L'enjeu est de vivre et faire vivre les différentes étapes menant à cette rédemption, tout en assurant la cohérence de la sonate tout entière.

Puis le XX^e siècle, avec la 3^e *Sonate* de Boulez. Deux solutions à la question de la forme libre : un mouvement où le parcours entre différents segments musicaux est laissé en partie à la discrétion de l'interprète ; un autre où l'ordre des mouvements est libre, mais aussi la décision de jouer ou non certains développements locaux du discours. Le challenge est ici de prendre ces décisions locales et parfois instantanées, sans perdre de vue le sens général de la composition.

ENREGISTREMENTS

Enregistrements discographiques récents

Bach, l'Art de la Fugue (Deutsche Grammophon).
Hommage à Messiaen (Deutsche Grammophon).
Bartok, Concerto pour deux pianos et orchestre (Deutsche Grammophon).

Rééditions

The Pierre-Laurent Aimard collection (Warner).
Mendelssohn, oeuvres pour violoncelle et piano (Lyrix).
Marco Stroppa, Traietтория (Ricordi/Oggi).

MP3

Carter, Caténaïres (Deutsche Grammophon).

DVD

Not Just One Truth (Legato / Medici Arts).

AUTRES ENSEIGNEMENTS

Professeur de Musique de Chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Professeur de Piano à la Hochschule für Musik de Cologne.
Visiting Professor à la Royal Academy of Music de Londres.

DIRECTION ARTISTIQUE

Directeur artistique du Festival d'Aldeburgh.

Directeur artistique du festival « from the Canyons to the Stars » à Londres, pour le centenaire de la naissance d'Olivier Messiaen (2008).

PROJETS SPÉCIFIQUES EN 2008/2009

Résidence à l'Orchestre symphonique de Bamberg.

Artistic Partner du Saint-Paul Chamber Orchestra.

Tournées avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, le *Chamber Orchestra of Europe* et l'Orchestre de Cleveland.

Récitals aux Festivals de Salzburg, Lucerne (entre autres).

DISTINCTIONS

2009 : Soliste instrumental de l'année des Victoires de la Musique.

2009 : Prix d'honneur de la Critique de disques allemande.