



## franz schubert

Impromptu en do bémol, D. 899

## Brice pauset

Kontra-sonate, mouvement 1\*

## franz schubert

Sonate en La mineur, opus 42, D. 845

Moderato,

Andante, poco mosso

Scherzo : Allegro vivace

Rondo : Allegro vivace

## Brice pauset

Kontra-sonate, mouvement 2

## andreas staler, pianoforte

(Instrument de Christopher Clarke, 1996,  
d'après Conrad Graf, Vienne, 1826)

en coréalisation avec le Théâtre des Bouffes du Nord  
et l'Instant Pluriel.

avec le concours de la SACEM 

\* Les deux mouvements de *Kontra-sonate*  
et la *Sonate en La mineur* sont enchaînés.  
durée du concert : 60 minutes

Théâtre des Bouffes du Nord

Lundi 10 novembre 20h30

## genèse de *Kontra-sonate*

Brice Pauset

Lorsque Harry Vogt\* m'a proposé (en 1999) de réfléchir à une nouvelle œuvre destinée à servir une sonate de Franz Schubert, qui plus est pour pianoforte, mon sentiment le plus immédiat se situait du côté de la terreur : celle de toucher (salir), d'une manière ou d'une autre, l'œuvre de Schubert, auteur très haut placé dans mon «panthéon» musical personnel. En outre, lorsque Harry Vogt m'a annoncé que l'œuvre serait jouée par Andreas Staler, la terreur s'est teintée de désespoir : celui de décevoir l'interprète le plus éblouissant de la musique de Schubert (et de bien d'autres). Réflexion faite, la première esquisse de pas vers l'acceptation du projet a été dessinée par la nature même de l'instrument ; bien que j'en joue pour mon plaisir personnel, le forte-piano viennois de la période de Schubert ne m'avait jamais effleuré l'esprit quant à son utilisation dans le cadre de mon propre travail compositionnel ; pourtant, ses qualités me semblent, rétrospectivement, notablement congrues à mes exigences habituelles en la matière :

- la légèreté de la mécanique fait qu'on joue véritablement de cet instrument : la besogne physique propre au piano moderne, souvent préjudiciable à la qualité d'articulation du discours musical, se mue ici en subtilité d'écoute, en connivence réelle avec l'instrument.

- le rôle très différent de la pédale, nettement plus *dialectique* que sur le piano moderne au pianoforte, c'est la même matière (de la peau

animale) qui frappe et qui étouffe la corde, de sorte que les notions de sonorité de frappe et de sonorité de l'étouffement, par leur proximité avec les consonnes et les syllabes occlusives, me semblent entrer dans un type de rapport proche de la voix parlée ou chantée.

- Les œuvres de Schubert, et plus encore celles de Beethoven, emploient toute la largeur du clavier *de l'époque* : lorsque Beethoven fait débiter son deuxième concerto pour piano par le *fa* suraigu (celui du clavier de cinq octaves des pianoforte de Stein ou de Walter), c'est toute une expressivité, une rhétorique de la limite qui s'installe dans le discours entre le piano et l'orchestre, la même que celle déployée par Helmut Lachenmann dans la dernière pièce de son *Kinderspiel* : en somme, les dernières notes d'un instrument ne sonnent pas comme les autres, et les compositeurs se sont toujours servis de cette particularité pour en tirer la substance d'une marge, d'une proximité d'abîme.

Le *Hammerklavier* de Schubert, celui joué à Vienne vers 1815 (qui n'avait pas grand-chose à voir ni avec celui qu'on jouait dans le même lieu vingt ans auparavant, ni avec celui qu'on jouait à Paris ou à Londres à la même époque) fait partie intégrante du matériau de mon œuvre, de ses évocations, de son articulation : le son est plus court que sur un piano moderne, l'équilibre «naturel» des registres très différent. Cette sonorité est typique de l'époque classique tardive, et les facteurs, contrairement à de fausses opinions heureusement de moins en moins répandues, étaient parfaitement capables de réaliser les instruments dont les compositeurs, les interprètes

et le public avaient besoin.

Ma *Kontra-sonate* présente un type de travail très particulier dans mon catalogue, par la voie moyenne dans laquelle elle s'inscrit, à mi-chemin de la transcription et de la composition à proprement parler ; en ce sens, elle constitue peut-être les bribes d'une exégèse critique de la notion même de composition. Le matériau des premier et dernier mouvements de la *Sonate en La mineur* opus 42 (D. 845) de Schubert est en effet toujours présent, tant dans l'articulation formelle que dans le traitement des motifs, dans les premier et dernier mouvements de ma *Kontra-sonate*, mouvement qui se jouent avant et après l'œuvre de Schubert. En revanche, un matériau complémentaire composé - sans être tout-à-fait extérieur à la sonate - vient entretenir avec l'arrière-plan schubertien des rapports de conflit ou d'intimité dans la sphère du vocabulaire et de la syntaxe. C'est pourquoi j'ai préféré mettre mon œuvre en relation avec une des sonates les plus «classiques» de Schubert, où le travail de proportion est particulièrement équilibré. Mon travail de la forme a été hanté par le jeu faussement naïf des alternances motiviques auquel se prêtait Schubert ; je pense que c'est particulièrement clair dans le deuxième mouvement, qui paraît peut-être, sinon inachevé, du moins ouvert vers d'autres solutions possibles, encore à imaginer (cela dit, et nonobstant la prétention de la proposition, je pense sincèrement que grandeur et inachèvement ne sont pas *en soi* incompatibles). Pour une fois, la partition comme objet «haut situé» dans les exigences de la transaction avec l'interprète, a été plutôt le lieu d'une

connivence féconde avec Andreas : l'écriture de certains passages sont à vrai dire écrits pour lui seul. De même, certaines intentions franchement informalisables, qui touchent à la qualité du souvenir propre à l'interprétation schubertienne, (une sorte de jeu d'ombres avec des ombres) ne pouvaient prendre corps que sur un terrain d'affinités que seules l'amitié et la discussion façonnent durablement.

\* Harry Vogt est directeur artistique du festival de Witten,  
produit par la WDR (radio de Cologne).

Ce concert, associé à la création de *Symphonie II "La liseuse"* donné le 7 novembre 2003 à la Cité de la Musique constitue le second volet du diptyque consacré à Brice Pauset.

## franz schubert (1797-1828) sonate opus 42 et impromptu n°1

Laurent Feneyrou

composé en mai 1825 et dédié, dans le sillage de Beethoven, à l'archiduc Rodolphe d'Autriche, la *Sonate en La mineur* op. 42 (D. 845) est la troisième et dernière sonate de Schubert dans cette tonalité. Sombre, mais non tragique, teintée d'une certaine mélancolie, elle est écrite en quatre mouvements : *Moderato* de forme-sonate, thème et variations dans l'*Andante*, *poco mosso*, *Allegro vivace* adoptant la structure ternaire du *Scherzo*, et, dans le même tempo, *rondo final*. Des allusions au *Lied Totengräbers Heimweh (Nostalgie du fossoyeur)*, à *La Belle Meunière*, ou à l'atavisme slave du musicien, la traversent. S'y retrouvent les singularités du langage schubertien, et notamment la fameuse alternance entre les tonalités mineures et majeures, et les instabilités modulantes, dont la reprise du premier thème en *fa dièse mineur*, dans le *Moderato*.

Des quatre *Impromptus* op. 90 (D. 899), composés en 1827, le premier, *Allegro molto moderato* en *ut mineur*, s'ouvre sur un geste saisissant, dans la résonance duquel naît un thème non accompagné. Les harmonies l'étouffent peu à peu et la variété des attaques le renouvelle sans cesse, dans une écriture où l'obsédant le dispute à la douceur d'un acquiescement.

## dialogue - impromptu Andreas staler et brice pauset

extrait d'un entretien avec peter szendy, cologne, octobre 2001  
à paraître, édition ircam-L'harmattan, 2004.

**Andreas staler** — il faut — dans toutes sortes de musiques mais singulièrement ici — développer une mémoire physique pour retrouver certaines proportions à l'échelle de la grande forme ; les manipulations, les variations de tempo relèvent de cet aspect quasi physiologique. je suis comme un danseur qui se dit : je fais tel geste pour arriver exactement ici, et pas cinq centimètres de plus car sinon je ne pourrai plus me tourner.

**brice pauset** — ces réminiscences physiologiques semblent parfois acquérir une autonomie qui m'intéresse beaucoup. la première fois que tu as joué la *kontra-sonate*, à la fin du premier mouvement, tu as transformé le trille dans l'extrême grave entre *fa* et *sol* bémol (les deux premières notes sur le piano de six octaves, avec leur sonorité si particulière exploitée par schubert) en un trille entre *sol* bémol et *la* bémol précédé d'un *fa* en appoggiature. ça m'avait frappé comme étant une réminiscence involontaire — musculaire — d'une autre sonate où schubert utilise ces notes pour indiquer une sorte de limite, comme je l'ai fait ici, sur la ligne de partage entre mon premier mouvement et celui de la sonate en la mineur. tu as donc recouvert, en quelque sorte, mon trille *fa-sol* bémol par le trille que schubert avait écrit ailleurs. j'ai trouvé vraiment fascinant que le paysage conceptuel de ma pièce implique certaines...

**A.S.** — j'ai un souvenir encore très vif de

cet instant ; je pensais : que faut-il que je fasse ? après environ une mesure, j'avais pris conscience que je jouais des notes fausses ; et je me demandais : qu'est-ce qui est plus embarrassant, changer discrètement le trille ou rester tout aussi discrètement dans mon erreur ?

**B.P.** — il n'y a pas, en tout cas, de solution médiane !

**A.S.** — je ne suis plus très sûr, mais je crois être finalement resté fidèle à ma mémoire infidèle...

---

**A.S.** — j'ai une copie d'un instrument de l'époque de schubert (l'original, je crois, est de trois ans plus jeune que la sonate en la mineur, viennois également). je voulais absolument jouer sur ce *fortepiano*, non seulement parce qu'il très bon, mais aussi parce que, pour contrôler tous les détails, j'ai besoin de connaître mon instrument parfaitement.

**B.P.** — la *kontra-sonate* est du reste vraiment écrite pour lui.

de fait, si l'on y réfléchit un tant soit peu, on est conduit à considérer finalement que le piano moderne est aussi un instrument d'époque. mais il est de la nôtre — c'est tout. or, le problème majeur est que, dans le cas du piano moderne, je ne vois pas qu'on écrive pour un instrument dans ce qu'il signifie historiquement. d'ailleurs, il y a une grande crise de l'écriture pour piano actuellement. c'est symptomatique. la dernière grande pièce pour piano, à mes yeux, c'est *Lemma* — *Icon* — *epigram* de brian ferneyhough.

**A.S.** : tu pourrais t'imaginer la *kontra-sonate* au piano moderne ?

**B.P.** — c'est certainement possible. de la même manière que l'on peut jouer mozart sur piano moderne, ou haydn. on fait alors, tout simplement, un travail de transcription. car les limites, précisément, avec lesquelles le compositeur a travaillé sont modifiées. quand beethoven commence son deuxième concerto avec le *fa* aigu, il ne faudrait jamais perdre de vue que cette note est la dernière, que c'est la limite supérieure de l'instrument qui est ainsi posée d'emblée. d'ailleurs, si l'on regarde la construction de l'introduction d'orchestre, on s'aperçoit que, selon un rapport d'opposition dialectique, elle est toujours centrée dans le médium ; toutes les échappées sont chaque fois ramassées dans le médium, ce qui est très singulier, et donc très remarquable, par rapport à l'écriture beethovénienne. la situation dialectique du soliste face à l'orchestre dépend donc étroitement de ce contraste entre la limite aiguë et le centre. ce jeu avec la limite, c'est aussi ce que fait helmut lachenmann dans sa *schattentanz*, qui joue uniquement sur les deux dernières notes du piano moderne.

**A.S.** — il me semble en tout cas que les problèmes dynamiques de la confrontation entre la *kontra-sonate* et la *sonate* de schubert deviendraient presque insolubles sur un piano moderne.

---

**A.S.** — quand tu étais ici à cologne, juste avant la création de la *kontra-sonate*, tu es venu avec beaucoup d'esquisses. j'étais très

curieux, évidemment ; après avoir travaillé cette pièce pendant aussi longtemps, après avoir réfléchi sur sa structure et pesé l'importance de chaque note, j'avais des questions à te poser. or, pour certaines passages, tu ne savais plus toi-même le chemin, les pas qui avaient conduit à ce résultat. comme je le disais, j'ai fait peu de musique contemporaine. or, c'est évidemment impensable de s'imaginer demander à beethoven : "est-ce que vous vous rappelez encore comment vous avez composé la cinquième ?" et qu'il réponde : "oui, il y avait quelque chose, mais attends, je ne sais plus, j'ai oublié..." j'étais très étonné. j'étais très surpris et presque déçu qu'il n'y ait pas de réponses à certaines questions, que le procès de composition, en fait, m'échappe encore et à nouveau. certains détails, tu me les as expliqués — tes modèles de permutation, etc. mais, pour d'autres aspects, je me disais : peut-être pourrais-je les analyser mieux que le compositeur lui-même. cette situation était pour moi inouïe.

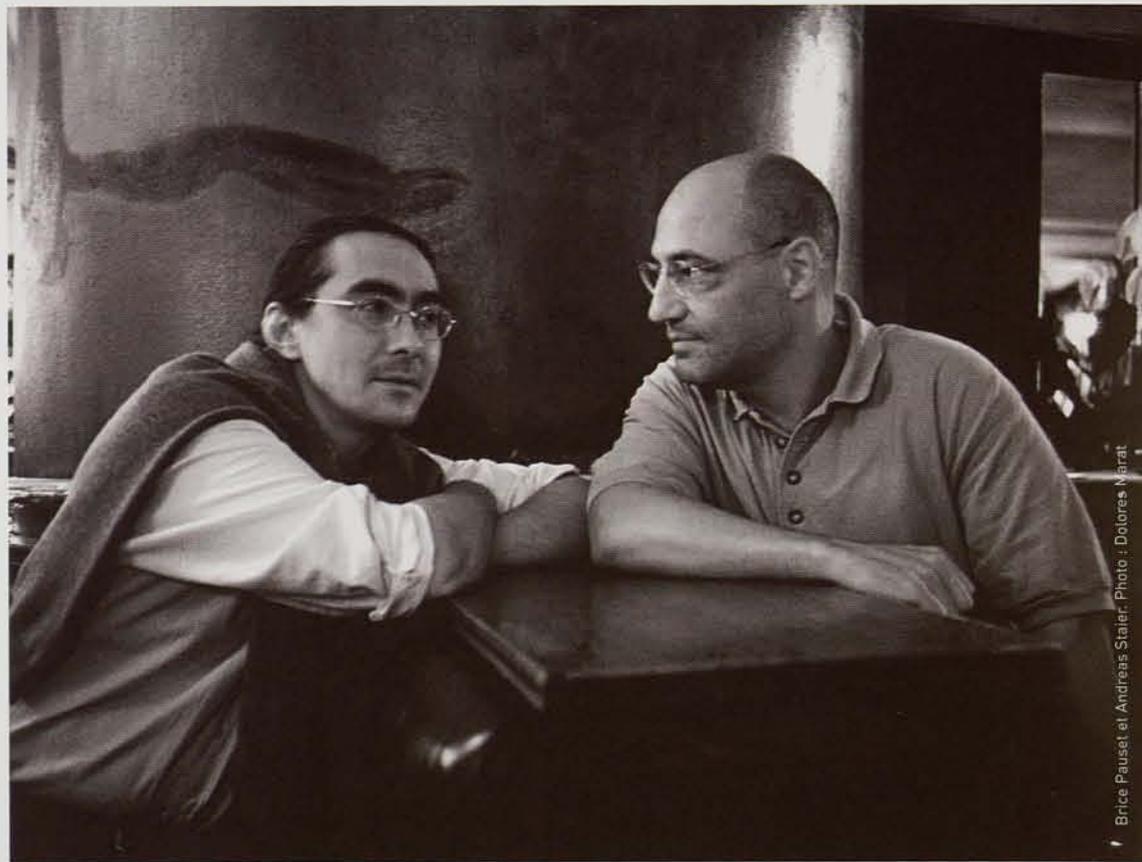
**B.P.** — j'ai moi-même été surpris car, en général, j'ai des idées assez claires sur ce que je fais. or, là, je dois dire que c'est une expérience très singulière par rapport à mes autres pièces. sans doute du fait que je n'étais plus tout à fait dans une situation de composition pure, sans pour autant me retrouver vraiment dans la position de la transcription.

**A.S.** — N'est-ce pas une position similaire à celle de ton canon goldberg ?

**B.P.** — non, car pour ce canon, j'avais juste pris les huit premières notes de la basse gold-

berg comme matériau. alors qu'ici, il y a le matériau figural de schubert, il y a la forme, la structure, en fait tout le déroulement du premier mouvement qui, disparaissant et réapparaissant sans cesse, est toujours sous-jacent dans la *kontra-sonate*. c'est une perturbation très forte de la situation habituelle du compositeur qui maîtrise objectivement ses propres fonctionnements internes. cette situation m'a

posé nombre de questions que je suis en train de travailler ; je voudrais réfléchir, écrire quelque chose sur la notion d'instrument compositionnel. peut-on définir des procédures compositionnelles absolument fondamentales, hors de toute considération d'"esthétique" ? y a-t-il un vocabulaire minimal dans la composition comme geste en général, et avant toute question de "style" ?



Brice Pauset et Andreas Staier. Photo : Dolores Marat

## Biographies

### Andreas Staier

Né en 1955, Andreas Staier étudie le piano moderne et le clavecin à Hanovre et Amsterdam avec Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt et Ton Koopman. Il débute sa carrière en remportant trois concours (*German Music Competition* en 1979, *concerts de jeunes artistes* et le *Forum des jeunes solistes* en 1981). De 1983 à 1986, il tourne dans le monde entier comme claveciniste de l'ensemble *Musica Antiqua Köln*. en même temps, il continue ses études d'interprétation de la musique classique et post-classique pour le pianoforte. depuis, Andreas Staier a acquis une grande réputation pour son interprétation soliste du clavecin et du pianoforte et comme chambriste. aujourd'hui, son répertoire comprend la musique du XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, et XIX<sup>e</sup> siècles. il collabore avec des artistes tels que Christoph Prégardien, Anner Bijlsma, Fabio Biondi, Tatiana Grindenko, René Jacobs, Alexej Lubimov et des ensembles et orchestres comme le *Freiburger Barockorchester*, le *Concerto Köln*, l'*Orchestre des Champs-Élysées à Paris*, l'*Akademie für Alte Musik* à Berlin. de 1987 à 1996, il enseigne le clavecin à la *Schola Cantorum Basiliensis* à Bâle. il est connu comme l'un des rares grands spécialistes internationaux du clavecin et du pianoforte. il est l'invité des festivals internationaux et des salles de concert les plus prestigieuses. depuis 1995, Andreas Staier est un artiste exclusif de *teldec classics*. en 2000, ont été publiées des pièces solo de Muzio Clementi, de Brahms, *Die Schöne Magelone* avec le ténor

Christoph Prégardien et les concertos de Mozart avec *Concerto Köln*. son enregistrement de musique espagnole pour clavecin *Variaciones del fandango español* a été récompensé par le Prix Classique de l'année de Cannes.

### Brice Pauset

Brice Pauset, né à Besançon en 1965, a étudié le piano, le violon et le clavecin avant d'aborder l'écriture et enfin la composition avec Michel Philippot, Gérard Grisey et Alain Bancquart. boursier 1994 de la *Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la vocation* puis stagiaire à l'Ircam de 1994 à 1996, il s'est depuis entièrement consacré à sa carrière de compositeur, ainsi qu'à l'interprétation au clavecin et au piano de ses propres œuvres, éventuellement en relation avec le répertoire ancien. il collabore en France avec l'Ircam, le Festival d'Automne à Paris (en 1996, 1999, 2001), l'ensemble Intercontemporain, le quatuor Diotima ou l'ensemble Accroche-note, en Autriche avec le Klangforum et le Festival Wien Modern, et en Allemagne avec les radios SWR (Baden-Baden), WDR (Cologne), le Konzerthaus (Berlin), le Festival Ultraschall (Berlin), l'ensemble Modern et l'ensemble Recherche. ses œuvres requièrent quelquefois des interprètes inattendus dans le domaine de la musique contemporaine. ainsi les *vanités* : Gérard Lesne et *Il Seminario Musicale*, et la *Kontra-sonate* créée par Andreas Staier, son dédicataire. en projet : *Symphonie III - Anima Mundi* (2004), *Concerto II* (2005), *Symphonie IV - Der Narrenschiff* (2006), *Symphonie V - Der Geograph* (2007). en collaboration avec Isabel Mundry, il a composé une œuvre pour l'ensemble Modern

de Francfort et prépare un opéra commandé par le Théâtre National de Mannheim (scénographie de Reinhild Hoffmann).

plusieurs cds sont annoncés sous le label Neon, incluant la *Kontra-sonate* et les trois premiers quatuors à cordes.

Le livre *Brice Pauset en perspectives* (textes réunis par Peter Szendy), sera publié en 2004 chez IRCAM-L'Harmattan.

Brice Pauset vit à Freiburg-im-Breisgau ; ses œuvres sont publiées aux éditions Henry Lemoine, à Paris.



Le festival d'automne à Paris est une association subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et le Conseil Régional d'Île-de-France.  
156 rue de Rivoli, 75001 - Paris  
téléphone : 33 1 5345 1700  
info@festival-automne.com  
[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)



[www.bouffesdu nord.com](http://www.bouffesdu nord.com)

France Culture partenaire du festival d'automne à Paris

FRFAP - 2003 - M-03 - PRGS