

BRICE PAUSET LUDWIG VAN BEETHOVEN ALBAN BERG

SALLE PLEYEL
8 OCTOBRE 2010

radio
france

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

39^e édition

BRICE PAUSET

LUDWIG VAN BEETHOVEN

ALBAN BERG

Brice Pauset

Schlag-Kantilene

Prélude au Concerto pour violon de Beethoven

Création, commande de Radio France
Enchaîné à

Ludwig van Beethoven

Concerto pour violon et orchestre, en ré majeur, opus 61

(Cadences de Brice Pauset)

entracte

Alban Berg

Lulu Suite

David Grimal, violon

Agnetta Eichenholz, soprano

Orchestre Philharmonique de Radio France

Hélène Collerette, violon solo

Peter Eötvös, direction

Avec la participation de l'Académie Philharmonique

en partenariat avec le Conservatoire national supérieur de musique de Paris



Coproduction Radio France ;
Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem



Concert diffusé en direct
sur France Musique



Durée du concert : 95' plus entracte

Couverture :

© Brice Pauset, *Schlag-Kantilene*

Entretien avec Brice Pauset

Avec *Schlag-Kantilene*, vous revenez une nouvelle fois à l'écriture d'une œuvre « en référence » à une autre, un exercice donc vous êtes coutumier – vous vous êtes déjà frotté à la *Sonate en la mineur* de Schubert ou aux *Variations Goldberg*... Qu'est-ce qui vous attire dans cette écriture « extra-réflexive » ?

Brice Pauset : On trouve en réalité dans mon catalogue plus d'œuvres autonomes qu'« extra-réflexives ». La question est du reste plus complexe que cette simple opposition binaire et se pose plutôt sous la forme d'un arc des possibilités. *A priori*, une musique strictement autoréférencée n'existe pas. Et une musique rigoureusement « révérencieuse » n'existe pas non plus. Ce sont deux points extrêmes phantasmatiques, deux lignes de fuites. La question est de savoir ce qu'on prend comme référence, pourquoi et quelle est la nature de ce qu'on en « extrait » pour l'intégrer à la nouvelle composition : des micro-événements, issus d'une observation fine ou, au contraire, des éléments plus vastes, provenant d'une observation plus globale.

Les techniques que nous utilisons aujourd'hui ont toutes, peu ou prou, déjà existé. On pourrait donc toujours parler de citations, d'emprunts. Ce serait intéressant d'analyser ainsi l'histoire des techniques compositionnelles et de les réduire à ces « monades » techniques relativement informelles et impersonnelles, et cette réflexion est bien évidemment à l'œuvre dans ma démarche.

Naturellement, certaines procédures visent à prendre en charge, ou à prendre en compte, des aspects plus ciblés de l'esthétique – et on peut se poser alors la question de l'amplitude de familiarité avec l'objet considéré. Autant cette recherche d'une forme intermédiaire d'exégèse compositionnelle – entre composition et transcription – était très ténue dans ma *Kontra-Sonate* (sertissant la *Sonate en la mineur* de Schubert), et se réalisait

aussi par le biais de l'instrument adéquat (le piano-forte), dans *Schlag-Kantilene*, en l'occurrence, la question de l'« anormalité » du *Concerto pour violon* de Beethoven est au centre du travail.

Quelles sont les difficultés intrinsèques de pareil travail ? On n'y travaille pas comme sur une œuvre autonome...

B. P. : Plus l'objet pris en charge est célèbre et révérend, plus la force d'attraction, au moment de la composition, mais aussi celle exercée sur le public au moment de l'expérience d'écoute individuelle, est importante. Les dangers sont nombreux. Cette posture de révérence musicale peut verser dans la facilité, dans le spectaculaire comme dans le susurré.

Dans les textes que vous consacrez à ces œuvres-là, et dans les commentaires qui en sont fait également, on rencontre souvent les termes « aura », « fantôme », « spectre », qui sont des concepts philosophiques sur lesquels ont beaucoup travaillé certains philosophes du XX^e siècle, et notamment l'école de Francfort, depuis Benjamin et Adorno. Comment vous situez-vous par rapport à cette école de pensée ?

B. P. : L'École de Francfort (en particulier Jürgen Habermas), et plus généralement une manière marxiste de penser l'esthétique, a toujours joué un rôle déterminant dans ma musique : les conditions d'existence des moyens expressifs ne sont jamais dissociables de leur histoire culturelle : l'aura sylvestre du cor, l'injonction religieuse de la cloche en sont des exemples connus. Cette problématique est applicable à des degrés très divers, et pas seulement en musique – j'évoque souvent avec mes étudiants, même s'ils ne sont pas français, l'évolution du sigle de la SNCF. C'est passionnant. Au début (1937), on a un macaron dans lequel toutes les lettres s'entrelacent les unes aux autres – image palpable de la procédure d'unification des différentes compagnies de chemin de

fer. À la sortie de la guerre (1947), c'est un sigle conquérant sur un fond figurant l'hexagone, qui symbolise la reconstruction en marche du pays initiée par De Gaulle.

À l'époque de la « modernité à tout prix » (époque pompidolienne), ce sont des lettres un peu penchées, mécaniques et métalliques, parfaitement impersonnelles. Aujourd'hui, nous sommes face à ce que je nommerai volontiers une esthétique de la mollesse et de l'indistinction : tout est rond, lisse, avec des petits reflets, insaisissable et sans aspérité. C'est l'école du relativisme, du glissement perpétuel.

Dans cette forme de pensée, on considère un discours structuré autour des objets – conceptuels ou factuels – de l'analyse desquels on extrait des positions qui sont, d'une part, très interprétables, et, d'autre part, ancrées dans le temps historique qui se montre en tant que tel, et durant lequel le texte désignant ce temps sera lu. Il y a dans cette démarche un aspect auto-réflexif qui m'intéresse beaucoup.

Comment se situe *Schlag-Kantilene*, dans votre catalogue dans son ensemble, d'une part, et par rapport à vos précédentes expériences du même type, d'autre part ?

B. P. : *Schlag-Kantilene* peut être saisie dans le prolongement d'une autre pièce, chambriste celle-là, mais avec violon principal, intitulée *Vita Nova*. Je m'y concentrais sur une écriture qui parlait d'elle-même, mais au travers d'une stimulation extérieure non lisible dans la musique même. En l'occurrence, c'était le texte éponyme de Roland Barthes, un texte composé de petites ébauches, voire de griffonnages. *Schlag-Kantilene* entretient un rapport similaire avec le *Concerto pour violon* de Beethoven, son élément déclencheur qui n'est peut-être pas lisible en tant que tel dans la partition achevée. Dans le cas de *Schlag-Kantilene*, il y a une forme double. On peut soit la jouer seule, comme pièce indépendante, sans l'adjonction ou la proxi-

mité du concerto de Beethoven, soit au sein d'un programme composé, auquel cas on joue une transition composée à cet effet – avec un *attacca* sur le concerto. *Schlag-Kantilene* est aussi ma première pièce depuis longtemps sollicitant un orchestre de dimensions raisonnables, plus normatif (une soixantaine de musiciens), après trois pièces destinées à d'énormes effectifs.

Comment choisissez-vous les œuvres sur lesquelles vous allez travailler ? Vous prenez plutôt des chefs-d'œuvre majeurs, mais pourquoi ceux-ci plus que d'autres ?

B. P. : C'est souvent circonstanciel. Pour la *Kontra-Sonate*, la commande de la WDR supposait un cahier des charges conséquent : ce devait être avec Schubert, du pianoforte et Andreas Staier. La première idée du commanditaire était de travailler sur la *Sonate Reliquie*, avec la terrible tâche d'achever une œuvre inachevée – exercice dangereux et somme toute un peu vain et stérile – au lieu de quoi j'ai rapidement imaginé une architecture d'encerclement du modèle, qui serait jouée en tant que telle. L'idéal pour ce travail m'a alors semblé de choisir, comme objet à sertir, une œuvre à l'architecture normative, ce qui est le cas de la *Sonate en la mineur* D. 845 – même si la forme y est naturellement mise en danger. Pour les *Vier Variationen* (2007), concernant les *Variations Goldberg* de Bach, j'ai longuement hésité car j'avais déjà travaillé auparavant sur les *Goldberg*, avec mes *Huit Canons (Goldberg-Ausbreitungen)* (1993) – plus d'un point de vue technique, sur les implications sérielles des huit notes du thème, qui dégagent à juste titre cette aura de talisman magique. J'ai alors préféré l'approche d'une rhétorique associative. Qu'associe-t-on à telle ou telle variation, par rapport à ce qu'elle propose, musicalement et en termes de jeu instrumental ? À quelle chorégraphie les mains doivent-elles se plier pour réaliser la chose ?

Dans le cas de *Schlag-Kantilene*, la

pièce entre dans le cadre d'un travail collaboratif avec mon ami le violoniste David Grimal. Nous avons souhaité travailler sur une œuvre concertante, et le choix commun s'est rapidement porté sur le *Concerto* de Beethoven. Encore une fois, l'« anormalité » du *Concerto* de Beethoven m'a toujours attiré. Ce n'est pas la dernière œuvre que nous ferons ensemble. Nous avons un autre projet avec chœur et violon solo.

Dans ces deux cas que vous évoquez, *Kontra-Sonate* (avec Andreas Staier) et *Vier Variationen*, le jeu de l'interprète, le geste musical autour de l'instrument, est un élément fort de votre réflexion, autour duquel vous organisez également l'écriture. En a-t-il été de même avec *Schlag-Kantilene* et le jeu de David Grimal ?

B. P. : Son jeu m'inspire toujours. Il y a entre nous une influence mutuelle très forte, une fraternité féconde, tant en tant qu'interprètes que dans notre relation interprète/compositeur.

Vous n'êtes pas seulement compositeur, vous vous produisez aussi au clavecin et au pianoforte. Que vous apporte votre métier d'interprète dans l'écriture ?

B. P. : Plus encore que compositeur interprète, je « viens » de l'instrument. Cela ne tombe pas sous le sens. De plus en plus de compositeurs ne sont que compositeurs – compositeurs universitaires pourrait-on dire. Mon parcours d'instrumentiste a surtout été marqué par la prise de conscience de la notion de contexte.

Étant petit, j'ai appris le piano moderne, comme tout le monde. Très rapidement, je n'ai plus vu l'intérêt de jouer sur cet instrument, somme toute assez médiocre, tout et n'importe quoi, et principalement des œuvres qui ne sont pas conçues pour lui. D'où le passage au clavicorde, pour me « nettoyer les mains », puis aux différents types de clavecins et de *pianoforte*.

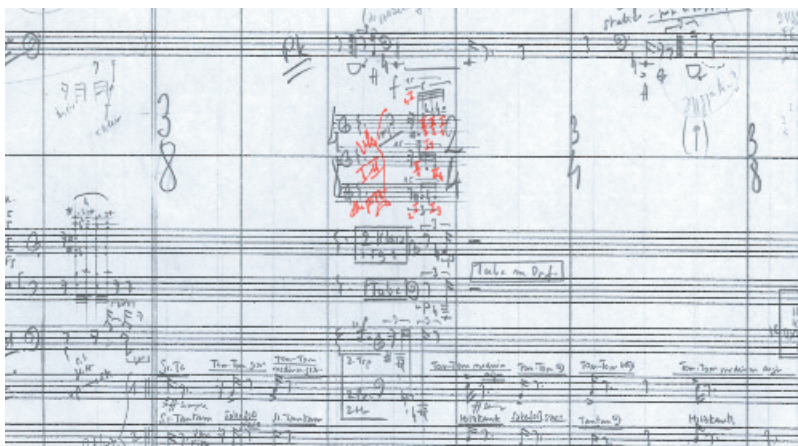
Ce qui m'a séduit n'est pas seulement le simple émerveillement devant des

sonorités oubliées, mais bien plutôt l'impression de saisir, dans une vaste sphère d'interactions, l'objet ou le (la) compositeur(trice) et ce qui fait qu'on l'a retenu(e), à tort ou à raison, et de replacer cette sphère dans un contexte historique, social, politique, religieux, organologique. Resituer la musique dans son contexte sonore et culturel. C'est ce qu'on appelle en histoire l'« histoire globale ». Considérer l'histoire, non au travers de noms de généraux ou hommes de pouvoir, mais en se penchant sur l'histoire des citoyens ou des objets qui ont contribué à façonner un lieu, une nation, un pays, une société.

Les deux personnes qui m'ont le plus impressionné – deux personnes que j'ai pourtant très peu vues, mais qui ont été absolument déterminantes – sont Gustav Leonhardt et Paul Badura-Skoda. On retrouve dans leur démarche cette notion de contexte et cette attention portée à la valeur des choses comme processus. Pour comprendre pourquoi Couperin, par exemple, est si important, il faut connaître les petits maîtres qui l'entouraient, saisir les interactions fécondes et complexes entre le style français en pleine mutation et les musiques venues d'Italie – avoir un regard tangentiel sur les processus en marche. C'est aussi, en partie ce à quoi je m'intéresse dans la philosophie. La composition est venue parallèlement à cette prise de conscience – de là à dire qu'il y a une relation articulée entre la composition et ce travail d'interprète qui me touche toujours, je ne saurais dire. Mais c'est ce qui me pousse à ne jamais me plier à une forme ou une autre d'orthodoxie.

J'entends parfois dire que je suis un compositeur qui s'intéresse au passé. C'est évidemment totalement faux. Le passé en soi ne m'intéresse pas, c'est là encore l'histoire qui m'intéresse, la leçon de l'histoire, comme processus de réalisation – à la fois culturelle, politique, et artistique. En ce sens, curieusement, le compositeur qui m'a le plus apporté, c'est l'un des compositeurs les moins « politiques » des années

1980-1990 (ce n'est en tout cas pas son engagement qu'on retient de lui, même s'il aimait beaucoup parler politique) : Franco Donatoni. C'est sans doute l'une des figures qui m'a le plus, non pas marqué – il est très difficile de trouver dans mon travail des traces de sa musique –, mais impressionné. En tant que pédagogue de la composition, il avait l'art et la manière de poser les questions de biais, pour forcer l'étudiant que j'étais alors à trouver des réponses qui ne soient pas des réponses toute faites, mais des réponses qui englobent la totalité du problème tout en le modifiant.



© Brice Pauset, *Schlag-Kantilene*

Vous dites être fasciné par « l'anormalité » du *Concerto pour violon* de Beethoven. Qu'entendez-vous par là et comment le traitez-vous dans *Schlag-Kantilene* ?

B. P. : Quand on le considère objectivement, le *Concerto pour violon* de Beethoven est un énorme oxymore. À au moins deux égards. D'abord du point de vue de Beethoven lui-même : on a le sentiment qu'il se venge d'une offense personnelle que lui aurait fait le violon. Toutes les figures musicales au cœur du concerto, les briques élémentaires, sont en effet des figures typiquement claviéristes, comme les sauts d'octave du premier solo. On ne retrouve nulle part ailleurs ces figures dans sa production pour le violon, ni dans les sonates, ni dans les quatuors, nulle part dans la musique de chambre.

Ensuite, ce concerto repose sur une forme de réception qui ne s'est jamais penchée sur les fondamentaux stylistiques de l'œuvre : on est encore en plein dans ce qu'il est convenu d'appeler le « style héroïque » chez Beethoven – même s'il se manifeste principalement dans le premier mouvement (le deuxième mouvement cherche une autre atmosphère et le troisième est, à mon sens, raté). Pour bien comprendre cette musique, il faut jeter une oreille sur les *Symphonies* de François-Joseph Gossec (1734-1829), qui ont revêtu une certaine importance pour Beethoven, et sur tout ce réper-

toire révolutionnaire et post-révolutionnaire. La Révolution française, dans sa longue histoire, a fait l'objet de réceptions, politiques et esthétiques, très variées et la réception viennoise, très singulière au demeurant, ne s'est vraiment affirmée que dans les années 1800-1801. Elle s'affirme notamment dans ce *Concerto*, où l'on retrouve, retraits bien sûr par Beethoven, des aspects typiques de la musique « révolutionnaire » – comme cette « fanfare » d'ouverture.

Dans mon traitement, je joue plutôt la simplicité. Je m'interroge par exemple sur le fait que le *Concerto pour violon* de Beethoven – essentiellement une œuvre destinée à chanter –, commence en réalité par des coups (les quatre coups de timbales qui ouvrent le premier mouvement). Encore un oxymore – un chant qui naît

de coups – que reflète d’ailleurs le titre de ma pièce. Un concerto « normal » ne débute certes pas par l’instrument soliste, mais il ne débute pas non plus par un autre instrument soliste – une règle à laquelle Beethoven, en grand amateur des cas particuliers, a tordu le cou à d’autres reprises (dans le *Quatrième Concerto pour piano* également). Quel type de discours peut-on redéployer ensuite ? Que reste-t-il en suspens, si quelque chose est resté en suspens, et, si oui, que puis-je en faire ?

Comment s’exprime ce travail sur l’oxymore, tant en termes de matériau musical qu’en termes de forme ?

B. P. : Dans la forme, le traitement est complexe, varié et polymorphe. J’observe le concerto de Beethoven – une observation dioptrique, avec changement de focale, changement de point de vue, changement d’orientation par rapport à l’objet considéré. Non pas à travers un matériau beethovenien, mais à travers les prémisses fournies par le concerto.

Certains passages se concentrent exclusivement sur un phénomène particulier – avec par exemple un conduit de deux à trois minutes mettant aux prises les seuls violon et timbales. Les timbales deviennent d’ailleurs presque un second soliste dans *Schlag-Kantilene*. L’orchestre comprend trois percussionnistes, mais le timbalier ne joue que les timbales – dans l’absolu, les timbales sont un instrument fantastique, et un timbalier a pour moi la même fonction et la même importance que le *Konzertmeister*. On assiste dans ce conduit à une tentative de résorption dialectique de tout ce qui est considéré comme étant substantiellement, intrinsèquement inhérent à chaque instrument, de chaque côté. La timbale cesse d’être une timbale (le timbalier ne se contente d’ailleurs pas de jouer sur les peaux), le violon cesse d’être un violon. Ils essaient tous deux de trouver un langage commun, qui se détacherait également des habitudes d’écoute.

Un autre passage voit le violon dérouler

du matériau sans qu’on puisse y accrocher une identité particulière, malgré une forme extrême de virtuosité – la « mélodie », le « *cantus firmus* », n’y est jouée que par des fouets, ou par des instruments qui ne produisent que des coups secs, *a priori* sans hauteur définie. Je mets en place des situations concertantes, même si la confrontation entre un soliste sur scène et l’orchestre n’en est pas la seule modalité.

Pour compléter l’ensemble *Schlag-Kantilene* / *Concerto pour violon*, vous réécrivez également les cadences : comment écrire aujourd’hui ces cadences ? Et, d’un point de vue formel, comment ces deux partitions sont-elles liées ?

B. P. : Je ne veux en aucun cas imposer ma « manière » strictement personnelle dans le cadre de ces cadences, mais plutôt évoquer des procédés similaires aux présupposés de *Schlag-Kantilene*, notamment du point de vue des « dissidences organologiques » (un violon qui s’exprime à travers un vocabulaire qui ne lui appartient pas en propre, par exemple). La première cadence, sans doute la plus spectaculaire, fait intervenir un piano, les timbales et les bois de l’orchestre. On sait que Beethoven lui-même avait esquissé la composition d’une cadence reprenant un tel dispositif. Paradoxalement, la structure harmonique de cette cadence se réfère assez directement aux prescriptions de Carl-Philipp-Emanuel Bach concernant l’art de l’improvisation libre (science qui s’était délitée déjà au temps de Beethoven ; lui-même pouvant apparaître comme l’un des derniers musiciens de premier ordre encore capable d’improviser) et pourra susciter sans doute quelques réticences de la part du public : tensions abruptes, souffle court et cascades de fausses relations ne se conforment pas au canon beethovenien forgé par les critères de l’écoute industrialisée.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Juin 2010

Brice Pauset

Schlag-Kantilene *Prélude au Concerto pour violon* *de Beethoven*

Création. Commande de Radio France.

Dédié à David Grimal

Editions Henry Lemoine

Durée : 15’

Je dois ici confier quelques remarques qui auront tous les traits d’une confession paradoxale. Ma situation au sein de la division du travail, situation triplement marquée par la pratique instrumentale, la composition et la réflexion théorique, me conduit à côtoyer régulièrement les figures de Beethoven et de Schubert, depuis toujours, à tort ou à raison, renvoyées dos à dos. À l’occasion de ma *Schlag-Kantilene*, je dois probablement à mon tour participer au débat.

Du point de vue esthétique, Beethoven me semble plutôt constituer la terminaison d’un processus, d’ailleurs assez court, qui a débuté avec l’*Empfindsamkeitstil* prussien pour se poursuivre avec le premier classicisme viennois. En revanche, Schubert, de par son indépendance tant musicale que sociale, a constitué le point de départ d’un processus qui conduit assez directement, par Wagner et Bruckner, à Schoenberg et Webern ; son indépendance musicale est manifeste à la lecture de sa variation sur la célèbre valse de Diabelli, se détachant spectaculairement de toutes les autres productions contemporaines ; indépendance sociale certes teintée de déveine, mais sans commune mesure avec l’appétit de reconnaissance institutionnelle de Beethoven : il suffit pour cela de comparer les noms et les situations hiérarchiques des dédicataires de l’un et de l’autre. Schubert me paraît par conséquent, du point de vue de l’esthétique, définitivement plus fécond que Beethoven.

À travers la perspective historique et analytique en revanche, on constate chez Beethoven une manière tout à

fait particulière d'être « de son temps ». Par provocation, j'ai l'habitude de dire que Beethoven n'est en somme rien d'autre que le clacissime viennois multiplié par la Révolution française, du double point de vue de la contrainte formelle et de l'émancipation du sujet. On y retrouve également les traces, par l'intérêt constant porté à la littérature antique (Plutarque notamment), d'une certaine « foi en la vertu », typique des révolutionnaires de 1789, ainsi que d'une recherche complexe, dans sa phase pré-romantique, de l'identité germanique, une identité alors en construction.

Beethoven m'importe donc plutôt comme figure de réorientation presque polémique de la question révolutionnaire au sein de la sphère artistique, une question constamment soumise à de nouvelles et nécessaires reformulations. En ce sens, force est de constater à quel point Beethoven pourrait constituer, une fois libéré des réifications proposées par l'industrie culturelle, une figure complexe, inactuelle et critique propre à soutenir l'hypothèse de la transformation radicale, plus que jamais d'actualité.

Ludwig van Beethoven

(1770 – 1827)

Concerto pour violon en ré majeur, opus 61

1. *Allegro ma non troppo*

2. *Larghetto*

3. *Rondo. Allegro*

Composition : 1806.

Création : 23 décembre 1806. Theater An der Wien ; Franz Clement, violon

Dédié à Stéphane von Breuning

Durée : 45'

Le *Concerto pour violon* est entrepris au retour d'un voyage en Silésie au cours de l'automne 1806 en compagnie du prince Lichnowitz. Il est écrit en quelques semaines et créé au mois de décembre suivant par le violoniste Franz Clement, le premier violon du Theater An der Wien. Beethoven connaît ce virtuose depuis le milieu des années 1790. Il a tissé avec lui de solides liens d'amitié ainsi qu'en atteste le jeu de mot inscrit sur la partition autographe (*Concerto par Clemenza* pour Clément), preuve d'une complicité musicale et d'un sens de l'humour communs. Quels que soient les rapports entre les deux hommes, la célérité avec laquelle l'œuvre fut achevée demeure surprenante. Beethoven avait, il est vrai, une bonne connaissance de l'instrument. Il jouait lui-même de l'alto et avait rencontré les solistes français Rodolphe Kreutzer ou Pierre Rode, pour lesquels il avait composé différentes sonates ; il fréquentait également Ignace Schuppanzigh, à qui il avait adressé des quatuors à cordes, et s'était produit en 1803 avec le violoniste polonais émigré à Londres, George Bridgetower. La composition des deux *Romances* opus 40 et 50, quelques années plus tôt, lui avait enfin permis de tester le mariage avec les différents timbres de l'orchestre, comme d'évaluer les difficultés inhérentes à la partie de soliste.

Si ces questions avaient été aisément résolues, la perspective était autre à présent. Au cours de la décennie « héroïque » initiée avec la *Troisième Symphonie*, Beethoven avait com-

mencé à faire évoluer considérablement les genres musicaux. Dans le domaine concertant, les *Troisième* et *Quatrième Concertos pour piano* avaient marqué une avancée telle du genre, qu'il paraissait difficile d'en étendre à nouveau les frontières. C'est pourtant ce que Beethoven réalisa avec son nouvel opus.

Le premier mouvement, avec ses cent trente-cinq mesures, est le plus ample jamais écrit par le musicien dans le domaine concertant. L'exposition d'orchestre, très longue, diffère autant que possible l'entrée du soliste qu'elle contribue ainsi à mettre en valeur. Tout n'est ici que surprise et théâtre. Le début, insolite, fait entendre les timbales à découvert ; les cordes entrent sur une dissonance – une note étrangère à la tonalité qui libère le champ des modulations et donne naissance à un voyage dans les tons mineurs ; le soliste entre de manière inattendue, au détour d'une phrase et dans un style improvisé ; une cadence est insérée à l'intérieur même du développement avant que le violoniste ne soit réduit au silence au début de la réexposition. Les éléments thématiques, par ailleurs, sont mis en relation dialectique. Le motif mystérieux des timbales, confié par la suite aux cordes, contrepoincte de façon discrète le second thème, une mélodie sereine des vents : l'élément, ainsi obscurci, est repris dans les tons mineurs comme chargé d'une tension dont il cherche progressivement à se libérer. Aux épisodes traditionnels de virtuosité, effectués sur un matériau neutre et secondaire, Beethoven substitue, enfin, un travail savant d'ornementation. Chaque idée est embellie par le soliste et dotée ainsi d'une signification et d'un poids nouveaux.

Le deuxième mouvement est tout aussi étonnant, ne comptant aucune modulation franche et restant tout du long dans la même tonalité. La forme, rare, consiste en deux strophes variées par les décorations toujours plus délicates du soliste. La pesanteur harmonique, les nombreuses répétitions, le jeu dans le registre supérieur et la luxuriance

ornementale permettent d'édifier un moment de grâce où le temps paraît suspendu.

Le *Larghetto* enfin, est enchaîné sans césure au *Finale*, un *rondo* plein d'entrain, introduit par le violon sur la quatrième corde et agrémenté d'un couplet central en mineur où le soliste échange avec le basson une mélodie teintée de couleurs modales.

La *coda* est le lieu de nouvelles surprises : après la cadence, un virage harmonique imprévu mène vers une tonalité lointaine ; un long détour est alors nécessaire afin de retourner dans le ton de départ, comme s'il fallait traverser de nouvelles épreuves avant d'accéder de nouveau à la lumière.

Jean-François Boukobza

Alban Berg

(1885 – 1935)

Lulu-Suite

1 – Rondo. Andante (Introduzione)

Hymne. Sostenuto

2 – Ostinato. Allegro

3 – Lied der Lulu. Comodo

4 – Variationen. Moderato

5 – Adagio. Sostenuto – Lento – Grave

Composition : 1929–1934

Création : 30 novembre 1934

Durée : 33'

« Un miracle de clarté », écrit Adorno à son maître Alban Berg, après avoir écouté la *Lulu-Suite*, en mars 1935.

Le chemin, pourtant, avait été long. Pour le livret de son second opéra, Berg avait hésité entre le pacifisme de Paul Raynal, la culture yiddish de Salomon Ansky et le naturalisme du Gerhart Hauptmann de *Et Pippa danse*, où une femme, autour de laquelle rôde le désir de cinq hommes, tombe sous les coups d'un vieux souffleur de verre. Berg, finalement, se décida pour *L'Esprit de la terre* et sa suite *La Boîte de Pandore* de Frank Wedekind. Jadis, le 29 mai 1905 – il n'avait alors que vingt ans –, il avait assisté à la fameuse représentation privée patronnée par Karl Kraus

de la seconde de ces tragédies, au Trianon-Theater de Vienne. L'écrivain, en prologue au spectacle, y avait donné une conférence sur « l'abîme tragique qui s'ouvre entre des lèvres éclatantes et toute condition bourgeoise ».

La composition de l'opéra, dont l'orchestration du troisième acte restera inachevée, dura encore, de 1927 à 1935. De sorte que, par impatience et calcul, Berg choisit d'en extraire des fragments, des extraits symphoniques, qui ne suivent guère la succession des scènes et évoquent Lulu, la comtesse Geschwitz et Alwa, dont la partie est confiée aux seuls instruments. Ces extraits devinrent les cinq mouvements d'une suite, inspirée de la *Septième Symphonie* de Mahler, où un long premier mouvement se double d'un finale développé, tandis que les trois épisodes centraux sont autant de pièces de caractère : rondo, ostinato, Lied de Lulu, dédié à Webern pour son cinquième anniversaire, quatre variations et un choral, puis l'essentiel de la scène ultime. Tout y désigne l'art de Berg : le lyrisme de la voix, l'invention rythmique, les couleurs du jazz, de la bitonalité et d'une chanson des rues berlinoises, empruntée à Wedekind qui la recueillit, la mélodie des timbres comme l'imitation d'un orgue de barbarie, les formes héritées du choral et de la variation, comme la rétrogradation, au centre de l'œuvre, et le terrible cri d'agonie, *Todesschrei*, sur les douze sons chromatiques...

La création de cette suite, le 30 novembre 1934, à Berlin, sous la direction d'Erich Kleiber, fut, on s'en doute, la dernière de l'école de Vienne dans l'Allemagne hitlérienne.

Laurent Feneyrou

Texte chanté

D'après Frank Wedekind

3 – Lied der Lulu

Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. Du hast so gut gewusst, weswegen Du mich zur Frau nahmst, wie ich gewusst habe, weswegen ich Dich zum Mann nahm. Du hattest Deine besten Freunde mit mir betrogen. Du konntest nicht gut auch noch Dich selber mit mir betrügen. Wenn Du mir Deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast Du meine ganze Jugend dafür gehabt. – Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.

Nein, Nein, Nein !

Si les hommes se sont tués à cause de moi, cela ne diminue en rien ma valeur. Tu savais si bien pourquoi tu me prenais pour femme. Tout comme je savais pourquoi je t'épousais. Tu as trompé tes meilleurs amis avec moi, tu ne pourrais pas te tromper toi-même avec moi. Si tu me sacrifies les dernières années de ta vie, tu as eu toute ma jeunesse en échange. Je n'ai jamais au monde prétendu vouloir être ce que je ne suis pas. Et l'on ne m'a jamais au monde considérée autrement que comme je suis. Non, non, non !

5 – Worte der Gräfin Geschwitz

Lulu ! Mein Engel ! Lass dich noch einmal sehn ! Ich bin Dir nah ! Bleibe Dir nah ! In ewigkeit !

Lulu ! Mon ange ! Je veux te revoir ! Je suis proche de toi ! Pour l'éternité !

Traduction française :

Bernadette Martial

In Livret CD Sony. Œuvres d'Alban Berg, New York Philharmonic/Pierre Boulez

Biographies

Brice Pauset

Brice Pauset a étudié la composition à Paris et à Sienne. 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. Également claveciniste et pianofortiste, il se produit souvent en concert. Il collabore avec les grandes institutions musicales européennes. Ses œuvres sont jouées par des solistes comme Teodoro Anzelotti, Irvine Arditti, David Grimal, Nicolas Hodges, Salome Kammer ou Andreas Staier, ainsi que par des formations comme le Quatuor Arditti, l'Ensemble Recherche, le Hilliard Ensemble, le Klangforum Wien, le Freiburger Barockorchester et la plupart des orchestres radiophoniques allemands et autrichiens.

Il a été compositeur en résidence pour la saison 2004-2005 à l'Opéra de Mannheim pour la production de *Das Mädchen aus der Fremde* co-composé avec Isabel Mundry et mis en scène par la chorégraphe Reinhild Hoffmann.

Parmi ses projets figurent *Dornröschen II* pour quatuor à cordes solo, double chœur et orchestre (WDR), *Autopsie des Glaubens* pour deux ensembles (Deutschlandradio), ainsi qu'un *Kontra-Konzert* pour orchestre classique et pianoforte principal (Philharmonie de Cologne). En résidence à l'Opéra de Dijon de 2010 à 2015, on y entendra l'opéra *Galathée à l'usine* en 2012.

Brice Pauset a été en 2008 nommé professeur de composition et directeur de l'*Institut für neue Musik* à la Musikhochschule de Freiburg-im-Breisgau, où il habite depuis 2002. Il est également professeur invité dans les universités de Buffalo (État de New-York, USA), Yale (Connecticut, USA), Graz (Autriche), ainsi qu'au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou.

www.henry-lemoine.com

Agneta Eichenholz

La soprano Agneta Eichenholz a fait ses études musicales à l'Académie de musique de Malmö et à l'Université de Stockholm, dans le collège d'opéra. Elle s'est rapidement fait connaître en Europe parmi les sopranos lyriques. En 2007, Agneta Eichenholz a chanté *Carmina Burana* au Festival de Verbier, et a ensuite chanté le rôle d'Armide dans l'opéra de Haydn au Festival de Salzbourg, sous la direction d'Ivor Bolton. Au printemps 2008, c'est le rôle de Fiordiligi dans *Così fan tutte* qui la mène à l'Opéra de Francfort (nouvelle production de Christoph Loy). Elle enchaîne ensuite avec le *Requiem* de Mozart, mis en scène au Komische Oper de Berlin.

Récemment et dans les mois qui viennent, on retrouve Agneta Eichenholz dans le rôle de Violetta à Malmö, dans les *Lieder* de Sibelius à Salzbourg, dans le rôle de Lulu à Londres (Covent Garden) et à Madrid dans les *Chants d'Auvergne* de Canteloube. Les concerts et les représentations d'opéras l'ont menée de Philadelphie à Oslo, au Chili, en Roumanie et dans bien d'autres villes.

Peter Eötvös

Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue : la carrière de Peter Eötvös combine les trois fonctions. Ses œuvres sont programmées dans le monde entier par des orchestres, des ensembles et des festivals. En tant que compositeur et chef d'orchestre, Peter Eötvös a dirigé des projets consacrés à son œuvre à Paris, Londres, Amsterdam, Berlin, Vienne, Lucerne. Tout comme son premier opéra *Three Sisters*, ses opéras plus récents, *Le Balcon*, *Angels in America* et *Sarashina* génèrent de multiples productions.

En février 2010 a eu lieu la première mondiale à Munich de *Die Tragödie des Teufels* (*La Tragédie du diable*) sur un livret d'Albert Ostermaier.

Peter Eötvös est un chef d'orchestre invité par les orchestres et ensembles suivant : Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker,

Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble intercontemporain, BBC Symphony, London Sinfonietta, Radio Filharmonisch Orkest, Orchestre Royal du Concertgebouw et Orchestre de la Suisse Romande, entre autres. Il est premier chef d'orchestre invité pour le répertoire d'aujourd'hui auprès de l'Orchestre Symphonique de Göteborg.

Pour Peter Eötvös, les activités d'enseignement sont d'une grande importance, il enseigne par exemple à la Musikhochschule de Karlsruhe et dans le cadre de la Fondation de musique contemporaine pour les jeunes chefs d'orchestre et compositeurs, qu'il a créée à Budapest. Parmi les nombreuses distinctions dont il a été honoré, citons le Prix Kossuth qu'il a reçu en 2002 des mains du président de la République hongroise, ainsi que, en France, son élévation au rang de Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres en 2003.

www.eotvospeter.com

David Grimal

David Grimal commence à jouer du violon dès l'âge de cinq ans. Après le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il travaille avec Régis Pasquier, il bénéficie des conseils d'artistes tels que Schlomo Mintz et Isaac Stern, étudie un an à l'Institut des Sciences politiques de Paris, puis fait la rencontre, déterminante, du violoniste Philippe Hirshhorn (1946-1996). David Grimal est aujourd'hui sollicité par les salles, festivals et orchestres du monde entier. De nombreux compositeurs ont dédié des œuvres à David Grimal : Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Thierry Escaich, Jean-François Zygel, Alexander Gasparov, Victor Kissine, Fuminori Tanada, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Anders Hillborg, Oscar Bianchi, Guillaume Connesson et Frédéric Verrières.

David Grimal poursuit une collaboration avec Georges Pludermacher en récital. Ensemble, ils ont enregistré des œuvres de Ravel, Debussy, Bartók, Ravel, Franck, Enesco, Szymanowski,

Janáček et ont obtenu de nombreuses récompenses. David Grimal a également enregistré les *Sonatines* de Schubert avec Valery Afanassiev. Il a enregistré à l'Auditorium de l'Opéra de Dijon l'intégrale des *Sonates et Partitas* de Bach ainsi que *Kontrapartita* de Brice Pauset, commande de l'Opéra de Dijon, qui lui est dédiée.

Il a également créé et enregistré le *Concerto* de Thierry Escaich avec l'Orchestre National de Lyon.

David Grimal a créé un quatuor en compagnie de Ayako Tanaka, Lise Berthaud et François Salque, qui se consacre notamment à l'intégrale des *Quatuors* de Beethoven.

En 2004, il crée le collectif d'artistes « Dissonances », orchestre sans chef, aujourd'hui en résidence à l'Opéra de Dijon et qui se produit depuis régulièrement en France et en Europe.

David Grimal est professeur de violon à la Musikhochschule de Sarrebruck. Il est Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres (2008). Il joue sur un Stradivarius, le « ex Roederer » de 1710, et également sur un violon fait pour lui par le luthier français Jacques Fustier, le « Don Quichotte ».

www.davidgrimal.com

Orchestre Philharmonique de Radio France **Myung-Whun Chung, directeur musical**

Héritier du premier orchestre philharmonique créé dans les années 1930 par la radio française, l'Orchestre Philharmonique de Radio France a été refondé au milieu des années 1970 à l'instigation de Pierre Boulez, qui fustigeait la rigidité des formations symphoniques traditionnelles. Au contraire, l'orchestre peut se partager simultanément en plusieurs formations du petit ensemble au grand orchestre, pour s'adapter à toutes les configurations du répertoire du XVIII^e siècle à nos jours.

En 2010, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Myung-Whun Chung, qui fête ses dix ans à la tête de

l'orchestre, sont invités sur les deux continents américains, en Chine (avec une semaine en résidence à Shanghai dans le cadre de l'Exposition Universelle), à Taiwan et en Russie. Ils se produiront en 2011 en Allemagne et aux BBC Proms de Londres. Les chefs les plus exceptionnels ont dirigé l'orchestre, de Pierre Boulez ou Valery Gergiev à Esa-Pekka Salonen ou Gustavo Dudamel.

La Salle Pleyel accueille l'Orchestre Philharmonique de Radio France en résidence. En attendant la création d'un nouvel auditorium à Radio France à l'horizon 2013, l'orchestre participe aussi à la programmation de la Cité de la musique, du Châtelet et de l'Opéra Comique. Ses concerts, diffusés sur France Musique, peuvent être réécoutés sur le site internet de Radio France. Certains sont offerts en vidéo streaming sur les sites d'ArteLiveWeb et de Radio France. L'orchestre est aussi présent sur les antennes de France Télévisions. Son activité discographique reste très soutenue, et plus de 300 références sont disponibles en téléchargement sur iTunes.

Chaque saison, l'Orchestre Philharmonique propose quinze à vingt créations, et participe aux festivals de musique contemporaine (Présences, Musica, Agora). Les musiciens auront la joie de retrouver Esa-Pekka Salonen, en février 2011 au Châtelet, à l'occasion du festival Présences.

Les musiciens de l'orchestre interviennent en milieu scolaire ainsi que dans les hôpitaux auprès des enfants malades. Avec Myung-Whun Chung, ils sont Ambassadeurs de l'Unicef depuis 2007. Ils ont imaginé une Académie Philharmonique pour les jeunes musiciens en collaboration avec le Conservatoire de Paris.

L'Orchestre Philharmonique de Radio France a créé un site Internet dévolu au jeune public (www.zikphil.fr). Il bénéficie du soutien d'un mécène principal, Amundi, et de partenaires réunis au sein de l'association ProPhil.

Effectif de l'Orchestre Philharmonique de Radio France

Directeur musical, Myung-Whun Chung

Violons

Elisabeth Balmas, Hélène Colletterie, Svetlin Roussev, Premiers violons solo

Virginie Buscail, Ayako Tanaka, Marie-Laurence Camilleri, Mihaï Ritter, Cécile Agator, NN, Juan-Firmin Ciriaco, Guy Comentale, Emmanuel André, Cyril Baletton, Emmanuelle Blanche-Lormand, Martin Blondeau, Floriane Bonanni, Florence Bouanchaud, Florent Brannens, Amandine Charroing-Ley, Aurélie Chenille, Thérèse Desbeaux, Aurore Doise, Béatrice Gaugué-Natorp, David Haroutunian, Anne Villette, NN, Edmond Israelievitch, Mireille Jardon, Jean-Philippe Kuzma, Jean-Christophe Lamacque, François Laprêvotte, Catherine Lorrain, Arno Madoni, Virginie Michel, Simona Moïse, Pascal Oddon, Françoise Perrin, Cécile Peyrol-Leleu Céline Planes, Sophie Pradel Marie-Josée Romain-Ritchot Mihaëla Smolean, Isabelle Souvigne Thomas Tercieu, Véronique Tercieux-Engelhard

Altos

Jean-Baptiste Brunier, Marc Desmons*, Christophe Gaugué, Fanny Coupé, NN, Daniel Vagner, Marie-Emeline Charpentier, Sophie Groseil, Elodie Guillot, Anne-Michèle Liénard, Jacques Maillard, Frédéric Maindive, Benoît Marin, Jérémie Pasquier *, Martine Schouman, Aurélie Souvignet-Kowalski, Marie-France Vigneron, NN

Violoncelles

Eric Levionnois, Nadine Pierre, Daniel Raclot, Pauline Bartissol, Jérôme Pinget, Anita Barbereau-Pudleitner, Jean-Claude Auclin, Yves Bellec, Catherine de Vençay, Marion Gaillard, Renaud Guieu, Karine Jean-Baptiste, Jérémie Maillard, Clémentine Meyer, Nicolas Saint Yves

Contrebasses

Christophe Dinaut, NN, Jean Thévenet, Jean-Marc Loisel, Daniel Bonne, Jean-Pierre Constant, Michel Ratazzi, Dominique Serri, Henri Wojtkowiak, NN, NN

Flûtes

Magali Mosnier, Thomas Prévost, Michel Rousseau, Emmanuel Burlet, Nels Lindeblad

Hautbois

Hélène Devilleneuve, Olivier Doise,

Stéphane Part, Stéphane Suchanek, NN
Clarinettes

Jérôme Voisin, NN, Jean-Pascal Post,
Manuel Metzger, Didier Pernoit,
Christelle Pochet

Bassons

Jean-François Duquesnoy, Julien Hardy,
Stéphane Coutaz, Denis Schricke, NN

Cors

Antoine Dreyfuss, Jean-Jacques Justafre,
Matthieu Romand, Sylvain Delcroix,
Hugues Viallon, Xavier Agogué,
Stéphane Bridoux, Isabelle Bigaré,
Bruno Fayolle

Trompettes

Alexandre Baty, Bruno Nouvion,
Gérard Boulanger, Jean-Pierre Odasso,
Gilles Mercier, Jean-Luc Ramecourt

Trombones

Patrice Buecher, Antoine Ganaye,
Alain Manfrin, David Maquet,
Raphaël Lemaire, Franz Masson

Tuba

Victor Letter

Timbales

Jean-Claude Gengembre,
Adrien Perruchon

Percussions

Renaud Muzzolini, Francis Petit,
Gabriel Benlolo, Benoît Gaudette, NN

Harpes

Nicolas Tulliez, Emilie Gastaud*

Claviers

Catherine Cournot

* musiciens non titulaires

Administration de l'Orchestre

Directeur artistique, Eric Montalbetti
assisté de Stella Lale-Gérard
Administrateur délégué, Benoît Braescu
assisté de Evelyne Delattre
Régisseur principal, Patrice Jean-Noël
Adjointe, Valérie Robert
Assistante, Mady Senga-Remoué
Attachée de presse et communication,
Laurence Lesne-Paillot
Relations publiques et projets
audiovisuels, Annick Nogues
Responsable du programme
pédagogique, Cécile Kauffmann-Nègre
Régie d'orchestre, Olivier Lardé,
Philippe Le Bour
Moyens logistiques et de production
musicale, Alain Auvieux, Patrice Thomas
Vincent Lecocq
Responsable de la bibliothèque
des formations, Catherine Nicolle
Bibliothécaires, Noémie Larrieu,
Maud Rolland

L'Académie philharmonique
Composée d'élèves du Conservatoire
national supérieur de Paris,
partenaire de l'Orchestre
Philharmonique de Radio France.

Violons

Emeline Concé, Elise De Bendelac,
Angélique Debay, Estelle Diep,
Hildegard Fesneau, Romain Gerbi,
Agathe Girard, Raphaël Jacob-Franck,
Adrien Jurkovic, Simon Kluth,
Anne-Sophie Le Rol, Rika Masato,
Haruka Matsuoka, Ji-Weon Moon,
Mathilde Potier

Altos

Leonore Castillo, Claire Chipot,
Anne-Sandrine Hollebeke-Duchêne,
Chieh-Yu Lin, Thien-Bao Pham-Vu,
Cédric Robin

Violoncelles

Natacha Colmez, Léonard Frey-Maibach,
Alexis Girard, Amandine Robilliard,
Honorine Schaeffer

Contrebasses

Tarik Bahous, Alexandre Baile,
Renaud Bary, Pierre-Raphaël Halter

Flûtes

Seiya Ueno, Cécile Vargas

Hautbois / Cor anglais

Olivier Stankiewicz

Clarinette

Raphaël Severe

Clarinette basse

Ghislain Roffat

Bassons

Audran Bournel-Bosson, Thomas Rio

Cors

Stéphane Grosset, Jennifer Sabini

Trompettes

Adrien Crabeil, Ludovic Grillon

Trombone

Maxime Delattre

Trombone basse

Sébastien Gonthier

Tuba

Julian Cousteil

Saxophone

Christophe Grezes

Percussions

Emmanuel Hollebeke,
François-Xavier Plancqueel



Président : Laurent Bayle
Directeur : Thibaud de Camas
www.sallepleyel.fr



Président : Pierre Richard
Directrices générales :
Marie Collin
Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

Amundi

ASSET MANAGEMENT



Ambassadeurs de l'Unicef depuis 2008, Myung-Whun Chung et les musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Radio France sont devenus de véritables partenaires et un réel soutien pour l'Unicef.

A travers les missions, notamment au Bénin, ils ont partagé le souci de l'Unicef d'améliorer la santé, l'éducation et la protection des enfants.

Au cours de plusieurs concerts ils ont associé étroitement des enfants, en leur faisant une large place au cœur même de la musique.

Un véritable dialogue s'est engagé entre les musiciens, le maestro et les enfants.

Ensemble, avec beaucoup d'exigence et un investissement total, ils ont cherché les notes justes, ils ont quêté l'excellence.

Cette excellence, le Maestro et les musiciens la voudraient pour tous les enfants. Les conditions de vie de beaucoup d'entre eux leur sont intolérables.

Ils ont choisi d'aider l'Unicef avec ce qu'ils possèdent de plus précieux : l'art qu'ils maîtrisent, la musique qu'ils portent à un haut degré d'excellence.

Pour soutenir la cause des enfants, ils réservent leur temps, ils offrent les bénéfices de plusieurs concerts, ils ont plus d'une fois renoncé à leurs cachets.

Toute une région du Bénin va, grâce à ces dons, pouvoir bénéficier d'adduction d'eau ; des enfants dont beaucoup de petites filles, vont être délivrés de la corvée d'eau et vont pouvoir consacrer ce temps à l'école.

Avec eux, avec l'Unicef, contribuons à construire un monde plus juste, un monde plus digne de l'attente des enfants.

Jacques Hintzy
Président Unicef France



unissons-nous
pour les enfants



ALEX TAYLOR

Musique Matin

Lundi / vendredi 7h - 9h

francemusique.com

france musique

