

VENDREDI 26 OCTOBRE 2012 - 20H

Claude Debussy

Estampes

Préludes, premier livre - extraits

entracte

Karol Szymanowski

3 préludes extraits des *9 Préludes op. 1*

Johannes Brahms

Sonate n° 2

Krystian Zimerman, piano

Nous vous rappelons qu'il est interdit de photographier, filmer ou enregistrer le concert sous quelque forme que ce soit.

Fin du concert vers 22h.

Claude Debussy (1862-1918)

Estampes

- I. Pagodes. Modérément animé
- II. La Soirée dans Grenade. Mouvement de habanera
- III. Jardins sous la pluie. Net et vif

Composition : juillet 1903.

Dédicace : au peintre Jacques-Émile Blanche.

Création : le 9 janvier 1904, à la Société Nationale, par Ricardo Viñes.

Éditeur : Durand, 1903.

Durée : environ 16 minutes.

L'estampe XVII^e ou XVIII^e siècle, romanesque, documentaire, voire caricaturale, n'est évidemment pas celle qu'évoque Debussy. Familier de belles planches aux simplifications savantes, il aimait les taches à la fois énergiques et indécises dont, chez nous, l'imagerie nipponne avait suscité le goût : adulé des artistes, en effet, un japonais éclairé s'était installé à Paris dès 1883. Se retirant des affaires au tournant du siècle, on dispersa ses trésors à l'Hôtel Drouot vingt ans plus tard... Constatons que les *Estampes* de Debussy furent écrites très rapidement, durant le mois de juillet de 1903. Or là : surprise. Seule la première de ces pièces fait explicitement allusion à l'art oriental, la suivante se tournant vers l'Espagne récente tandis que la dernière s'inspire du frais climat de l'Île-de-France...

Absorbé par *Pelléas et Mélisande*, le compositeur n'avait pas produit pour le clavier depuis huit ans. Cette longue période de musiques « pré-textées » l'incite tout naturellement à marier la création théorique et le recours à quelques images familières, d'où ce titre fort bien choisi qui englobe à la fois l'intellectualisation des formes et les éloquences de l'image. La technique d'écriture procède par surfaces sonores et tout se passe comme si, prenant du recul, Debussy n'évoquait ses enthousiasmes japonisants que pour mieux rappeler que l'« estampe » est, tout autant, européenne, surtout en cette fin de la période symboliste où rivalisent les Redon, Vallotton, Rops, Vuillard ou Bonnard. Aucune allusion précise, pourtant : ayant avoué ce qu'il devait à un Redon, un Whistler, voire au jeune Maurice Denis, Debussy se veut ici son propre imagier.

Ainsi *Pagodes* est-il moins chinoisant (ou japonisant) qu'inspiré des orchestres balinais entendus quatorze ans plus tôt, à l'Exposition universelle de 1889 ! On y progresse par brassées d'arpèges, différenciées par de subtils dosages de volumes et de couleurs. Ainsi se fondent le goût du pittoresque (confirmé par les décors mêmes dont s'entoura Debussy) et une puissante capacité d'abstraction faisant apprécier de riches accords, proposés pour eux-mêmes. Un long thème exotique, courant tout au long de la pièce, assouplit ce que l'ensemble pourrait avoir de hautain.

Ce souci de fluidité se confirme avec *La Soirée dans Grenade*. Tout le monde savait que Debussy n'avait jamais mis les pieds en Espagne et Falla put s'étonner qu'un si parfait

étranger ait suggéré avec une telle intensité le silence des nuits andalouses. Reste que l'écriture est la même : chapelet d'accords insolites, orfévres pour eux-mêmes, le liant qui cimentait l'ensemble étant simplement devenu un rythme de habanera (danse chaloupée adoptée aussi bien par les brasseries que par le concert voire l'opéra : Saint-Saëns, Raoul Laparra). Dès 1895, Ravel en avait proposé une évocation si dépouillée que Debussy ne sut échapper au souvenir qu'il en avait. Relevée par le plus lu des critiques du temps, cette similitude de quelques mesures suscita des polémiques et la brouille définitive des deux musiciens.

On s'échauffe moins facilement pour les fredons d'Île-de-France ! Le vif démarrage de *Jardins sous la pluie* bannit toute frilosité morose et se rapproche davantage de la *Toccata de Pour le piano* que des futurs *Pas sur la neige*. Il s'agit d'étincelantes paraphrases de « *Nous n'irons plus au bois* » et seule une petite tempête centrale rappellera, dans cette fluidité emballée, la précédente technique par surfaces sonores. Après le retour de la ronde enfantine, le discours se dispersera en une gerbe d'accords enthousiastes.

Créées par Ricardo Viñes en janvier 1904, les *Estampes* allaient susciter une si large admiration que Debussy s'en trouva encouragé à revenir plus régulièrement au clavier. *Pagodes* apparaît ainsi comme le prélude à cette avalanche de pièces à titres qui allait si bien embarrasser nos abstrauteurs de quintessence !

Marcel Marnat

Préludes, premier livre - extraits

II. ... Voiles

XII. ... Minstrels

VI. ... Des pas sur la neige

VIII. ... La Fille aux cheveux de lin

X. ... La Cathédrale engloutie

VII. ... Ce qu'a vu le vent d'ouest

Composition : 1907-février 1910.

Première audition (II, X et XI) : Paris, 25 mai 1910, concert de la Société Musicale Indépendante, par Debussy ;

audition intégrale : Paris, 3 mai 1911, Salle Pleyel, par Jane Mortier.

Durée de la sélection : environ 25 minutes.

Situés à mi-chemin entre les deux séries d'*Images* (1905, 1907) et les *Études* (1915), les *Préludes* marquent un nouveau tournant dans l'écriture pianistique de Debussy. L'exploration de l'univers sonore se concentre en des créations « *d'une chimie tout à fait personnelle* », comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme paradoxalement préludes : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les

deux livres) rappellent comme dans *Pour le piano* les œuvres du passé, tels les *Préludes et Fugues* de Bach ou les *Préludes* de Chopin. Mais à la différence de Bach ou de Chopin qui ordonnent leurs pièces suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles. Ainsi, la première partie du premier livre tourne autour de *si* bémol, tandis que le second livre se construit principalement autour de *ré* bémol. Toutefois, le compositeur ne semble pas avoir conçu l'ensemble pour être joué comme un tout cohérent. Comme l'écrit Roger-Ducasse, un proche d'Emma Debussy, à Nadia Boulanger en septembre 1924, ces pièces « *sont moins des préludes que des impressions toujours visuelles enfermées dans un cadre quelconque.* »

L'autre particularité de ces deux recueils réside dans le fait que Debussy ne donne pas les titres au début, mais les cite entre parenthèses à la fin du morceau avec des points de suspension. Peut-être voulait-il éviter que l'on ne s'attache trop à ceux-ci, d'autant plus que certains préludes vont bien au-delà du programme suggéré. C'était aussi une façon de signifier la prééminence de la musique sur le monde visuel et d'indiquer qu'elle n'était pas soumise à quelque univers que ce soit.

Peu de détails nous sont parvenus sur la genèse du premier livre des *Préludes* de Debussy. Grâce aux dates que comportent certains d'entre eux et à la mention finale portée sur le manuscrit de la main du compositeur (« *Fin décembre 1909. Janvier, quelques jours de février* »), on sait que l'écriture du premier livre s'échelonne sur moins de trois mois et qu'il fut publié en avril 1910. Néanmoins, plusieurs esquisses datant de 1907 et de 1908 (*Voiles, La Fille aux cheveux de lin, La Cathédrale engloutie*) montrent que l'œuvre était probablement en gestation depuis plusieurs années.

Voiles, construit sur une gamme par tons avec un intermède pentatonique, s'anime de façon envoûtante et mystérieuse pour s'éteindre progressivement sur un simple intervalle de tierce. Selon Roger-Ducasse, ces voiles sont celles que l'on attache aux vergues des mâts et non ceux que déployait la célèbre danseuse américaine Loïe Fuller dans ses spectacles féeriques. Le premier livre se termine par une parodie de music-hall, les *Minstrels*, nom d'une troupe de clowns musiciens (des Blancs américains, déguisés en Noirs) qui interprétaient de la musique américaine. Le prélude *Des pas sur la neige* ferait référence à un tableau malheureusement non identifié et serait, selon Roger-Ducasse, l'évocation d'une idylle ancienne. Debussy précise que le rythme obsédant et immuable de ce prélude « *doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* ». *La Fille aux cheveux de lin*, aux sonorités archaïques, est le titre de l'un des poèmes de Leconte de Lisle (n° 4 des « *Chansons écossaises* » dans *Poèmes antiques*) que le compositeur avait mis en musique sous forme de mélodie en 1881 pour Mme Vasnier. *La Cathédrale engloutie* aurait été inspirée par une légende bretonne de la ville d'Ys, que cita Ernest Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Par certains matins de brouillard, on peut apercevoir les flèches de la cathédrale de cette ville qui fut engloutie dans la mer. Les accords de quinte et de quarte et l'écriture modale créent ce climat médiéval d'une « *brume doucement sonore* » (comme noté dans la pièce). D'un caractère « *Animé et tumultueux* », *Ce qu'a vu le vent d'ouest* utilise l'intervalle de seconde de manière stridente. Il aurait été inspiré par la lecture d'une œuvre de Claudel.

Debussy a enregistré magnifiquement quelques-uns de ses préludes, à propos desquels il déclara à un journaliste romain qui l'interviewait en février 1914 : « *Il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des Préludes, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir...* »

Denis Herlin

Karol Szymanowski (1882-1937)

3 préludes extraits des *9 Préludes op. 1*

Composition : 1899-1900.

Durée : environ 10 minutes.

C'est à Chopin que pense l'auditeur de ce cahier de *Préludes*, composés par Szymanowski à la toute fin du XIX^e siècle. Le titre, déjà, rappelle le modèle donné plus de soixante ans auparavant par son compatriote. Szymanowski écrira d'ailleurs également, à plusieurs reprises, des *Mazurkas*, ainsi que des *Études*, dont le premier recueil est fortement tributaire de l'esthétique de son prédécesseur. La belle écriture pianistique montre elle aussi une filiation certaine, tout en marquant une certaine influence de Scriabine et de ses récents *Vingt-quatre Préludes op. 11*, qui rendaient eux aussi hommage à Chopin.

À l'époque de la composition de cet *Opus 1*, Szymanowski n'a que dix-huit ans ; décidé depuis une représentation du *Lohengrin* de Wagner à se consacrer à la musique, il se jette « *provisoirement sur le piano* », que lui enseigne depuis plusieurs années Gustav Neuhaus, père du grand virtuose et pédagogue Heinrich Neuhaus. Il en résulte un recueil sombre, d'un « *romantisme exténué* » (Didier van Moere), qui remet l'instrument à l'honneur dans une Pologne plutôt tournée vers l'opéra. Résolument mineures (seul le troisième est - en partie - majeur), plutôt lentes, ces pages laissent sourdre une mélancolie profonde, à laquelle les harmonies volontiers chromatiques donnent un parfum fin de siècle.

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonate pour piano en fa dièse mineur op. 2

Allegro non troppo ma energico

Andante con espressione

Scherzo. Allegro

Finale

Composition : novembre 1852.

Durée : environ 28 minutes.

Des choix éditoriaux ont valu à cette sonate le numéro d'opus 2, alors que celle en *ut* majeur se vit attribuer l'opus 1. Ayant été achevée en novembre 1852, elle est pourtant légèrement antérieure à cette dernière. Mais Brahms, toujours très critique, préférait sa cadette, qu'il estimait plus achevée et plus digne de l'honneur d'inaugurer son catalogue, et il est d'ailleurs possible que cette *Sonate en fa dièse* n'ait pas été jouée en public avant 1882. Quoiqu'il en soit, c'est avec ces deux partitions conjointes, ainsi qu'avec les esquisses de la *Sonate n° 3 en fa mineur*, que Brahms gagna l'admiration de Robert et Clara Schumann. Leur rencontre, à l'automne 1853, eut pour résultat une fervente amitié (à laquelle la mort mit bien vite un terme en ce qui concerne Robert Schumann, mais qui dura pas loin d'un demi-siècle avec sa femme) et un immense respect mutuel. L'article que consacra Schumann à Brahms dans son ancienne revue, la *Neue Zeitschrift für Musik*, intitulé « Nouvelles voies », fit craindre à Brahms de ne pas se montrer à la hauteur, mais eut aussi pour effet de lui ouvrir de nombreuses portes, dont celle du prestigieux éditeur Breitkopf und Härtel.

Étonnamment (quand on connaît les penchants « classiques » de Brahms au niveau formel, dont témoignent notamment sa musique de chambre et son œuvre symphonique), le jeune compositeur ne reviendra pas à la sonate après cette trilogie de 1852-1853, préférant par la suite les ballades, les variations et ces automnaux *Klavierstücke*, qui réunissent en recueils rhapsodies, capriccios et intermezzos. Ici, donc, il prend pour vaisseau de son inspiration la forme en quatre mouvements traditionnelle, qui entoure de deux allegros de sonate un mouvement lent et un scherzo.

Le premier mouvement, *Allegro non troppo ma energico*, s'ouvre sur des démonstrations de puissance, où l'auditeur averti reconnaît immédiatement le pianisme robuste de Brahms (saupoudré, peut-être, de quelques traits de virtuosité plus conventionnelle dont les œuvres suivantes feront l'économie) : octaves et tierces parallèles aux deux mains, accords compacts qui mobilisent tous les doigts. Le deuxième thème commence mystérieusement, serpentant dans les profondeurs du clavier, mais il est bientôt transformé en triolets fougueux, avant de donner naissance à une mélodie passionnée de main droite. Le développement continue de jouer sur les oppositions entre ardeur et douceur, avant une réexposition variée (bel effet de superposition des deux motifs qui forment le second thème) et une coda au faîte de la puissance. Les deux mouvements suivants forment un tout, unifié par le thème énoncé

dans les premières mesures de l'*Andante* en *si* mineur : modelé, selon Albert Dietrich, sur une ancienne chanson d'amour, il est d'une grande délicatesse dans son écriture pianistique. Trois variations le mènent petit à petit vers de nouvelles affirmations de grandeur ; puis on le retrouve dans le *Scherzo* qui s'y enchaîne - avec toujours ce jeu sur les contrastes qui forme décidément le fil conducteur de cette partition. Au sein de celui-ci, l'habituel trio, sur un rythme de sicilienne, laisse libre cours à la mélancolie. Comme souvent chez Brahms, un ample finale vient clore la *Sonate* ; mais on sent que le métier n'y est pas encore aussi sûr que dans les œuvres qui verront bientôt le jour. Volontiers fier (voyez notamment ces grands accords très lents qui forment la transition entre exposition et développement), parfois d'une belle légèreté, il est précédé d'une introduction *sostenuto* qui donne déjà le premier thème - entrecoupé, à nouveau, de figures ornementales assez peu brahmsiennes que la coda rappellera.

Angèle Leroy

Krystian Zimerman

Une vie pour la musique.

Lorsque, le 6 décembre 1962, les auditeurs d'une fête de la Saint-Nicolas, dans une usine en Silésie polonaise, entendirent le concert d'un petit garçon de six ans, ils ne savaient pas que c'était le début d'une carrière pianistique tout à fait particulière. L'enthousiasme était si énorme que le concert fut repris le 8 mars de l'année suivante, et ce jour-là, la réaction du public mobilisa la télévision polonaise. Une émission entière fut consacrée au jeune artiste le 27 mai 1963, au cours de laquelle il fut interviewé et joua quelques-unes de ses propres compositions. À ce moment-là, personne ne pouvait imaginer que 40 ans plus tard son nom figurerait sur la couverture d'un CD intitulé... les plus grands pianistes du XX^e siècle, de Arrau à Zimerman.

Comment ce jeune garçon doué était-il arrivé à la musique ? Krystian Zimerman estime que sa grande chance est d'avoir été en contact tant avec la culture allemande que française, polonaise et russe dès son plus jeune âge. Il se souvient encore que dans sa famille, on faisait de la musique de façon assidue presque tous les soirs, et qu'il était autorisé à y participer déjà tout petit, ce qui lui procurait un immense plaisir. Tout d'abord, sa participation à cet ensemble de musiciens se résumait à quelques notes isolées, puis ce furent de plus en plus de notes justes, et finalement des phrases entières. Le monde de la musique s'ouvrait à lui. Avec le recul, il peut s'imaginer que lors de ces soirées, il devait plutôt être un élément perturbateur... Cependant, pour tous les participants, c'était le plaisir de faire de la musique qui dominait, et

c'était particulièrement vrai pour lui. Bien évidemment, ces soirées passaient toujours trop vite.

Puis, écolier, il découvrit l'orgue, et tous les matins, avant d'aller en classe, il jouait des œuvres de Bach, Franck, Busoni, Reger, et de nombreux autres compositeurs. La musique avait pris possession de lui, corps et âme. À l'automne 1963, à l'âge de sept ans, il commença à étudier le piano en tant que premier élève de Andrzej Jasinski. Ce dernier avait fait ses études à Paris, et cherchait à partager la culture française avec ses élèves. Peu de temps après avoir commencé ses études, Krystian Zimerman eut l'occasion de jouer le *Premier Concerto* de Haydn avec l'Orchestre de Zabrze. Cette performance éveilla l'attention du chef d'orchestre Bohdan Wodiczko qui, à cette époque, dirigeait le Grand Orchestre Symphonique de la Radio Polonaise. Dès l'année suivante, Wodiczko invita le jeune musicien à se produire avec lui dans le *Deuxième Concerto pour piano* de Haydn. S'ensuivirent dix années d'études complètes, jalonnées de nombreuses œuvres pour piano, constituant un répertoire très diversifié. Jasinski était d'avis qu'il fallait commencer par apprendre avant de penser à se produire sur scène. Néanmoins, Zimerman donna quelques concerts soigneusement choisis avec des œuvres de Bach et Mendelssohn, ainsi que de Feliks Rybicki ou de Finn Hoffding.

À partir de 1970, Zimerman commença à participer à différents concours de piano. Son parcours ne fut pas pour autant facile. Lors de sa première tentative à Varsovie, il remporta, comme il le reconnaît avec humour... le dernier prix.

Il rencontra cependant de nombreux succès : il obtint le premier prix, entre autres, au Concours de la Musique polonaise, à celui de la Musique russe, au Concours Beethoven ou au Concours Prokofiev. Sa victoire spectaculaire lors du Concours international Chopin (où il remporta non seulement le premier prix, mais également la médaille d'or et tous les prix spéciaux) le propulsa en 1975 dans un univers musical attirant et miroitant, dont il découvrit également certains aspects plus sombres. Après cinq ans dans cet environnement qu'il considérait comme partiellement cynique, il décida de ne pas poursuivre cette vie. Une carrière de virtuose toute tracée ne lui semblait pas enviable. Il en fut pourtant tout autrement : 18 mois plus tard, presque simultanément, Herbert von Karajan et Leonard Bernstein le firent sortir de son exil volontaire. Un an plus tard, Seiji Ozawa et Kiril Kondrashin frappèrent à sa porte. Ensuite débuta une longue collaboration avec Pierre Boulez, et finalement des enregistrements avec les plus grands orchestres - Boston, Chicago, Los Angeles, Cleveland, Berlin, Vienne, Londres et Amsterdam -, dont certains furent primés par la critique musicale. Jusqu'à aujourd'hui, Zimerman se produit avec tous les orchestres de premier plan dans le monde, sous la direction de plus de 100 chefs d'orchestre différents. Il a également créé et dirigé son propre orchestre. De 1975 à ce jour, il a joué 50 fois à New York (uniquement dans deux salles : Avery Fisher Hall et Carnegie Hall), 39 fois à Amsterdam (Concertgebouw), 18 récitals de piano, 44 fois à Paris, 47 fois à Londres. Durant cette période, il a également donné 218 récitals de piano, dont un quart au moins à Tokyo et

dans les environs, dans 29 programmes différents.

Il a obtenu par ailleurs au cours de sa carrière de nombreux prix et distinctions, comme la Légion d'Honneur en France, le Prix de l'Académie Chigiana en Italie, le Prix Leonie-Sonning au Danemark (à ce jour le plus jeune musicien récompensé), plusieurs Grammophone Awards dont le prestigieux Disque de l'Année, huit Prix Edison, plusieurs Prix du Disque Allemand, ainsi que divers Grand Prix du Disque, Diapason d'Or, etc.

On peut à juste titre qualifier Krystian Zimerman de travailleur « obstinément acharné » : son répertoire comprend 422 œuvres pour piano, en ne comptant que celles qu'il a jouées en public. Les œuvres qu'il a étudiées sont beaucoup plus nombreuses encore. Parallèlement à son activité de concertiste, il s'est engagé dans une carrière d'enseignant à la Musik-Akademie de Bâle, de 1996 à 2004. Être reconnu comme un artiste renommé importe peu à Krystian Zimerman. Certes, sa carrière s'étend sur plusieurs décennies, mais le nombre de ses concerts par année reste limité. Depuis 1981, Krystian Zimerman vit en Suisse. Dans les années 1990, il a acquis une résidence à New York puis, 2005, une autre résidence à Tokyo. Ouvert au monde et curieux, l'artiste considère les différentes cultures de ces trois continents comme extraordinairement enrichissantes. Qu'il ne soit pas membre d'une organisation ou d'un parti ne veut toutefois pas dire qu'il ne s'intéresse pas à la vie politique. Il est un observateur critique de l'évolution du monde, et particulièrement vigilant par rapport aux dangers menaçant la démocratie : il a plusieurs fois exprimé

publiquement ses convictions à ce sujet, car il est farouchement opposé à tout recours armé pour régler les problèmes du monde. Depuis qu'il a perdu sa propriété aux États-Unis dans un incendie volontaire, et par conséquent son infrastructure sur place, Krystian Zimerman ne donne des concerts qu'en Europe et en Asie. Il refuse de se rendre dans des pays qui tolèrent la torture, ce qui lui a déjà valu des ennemis.

Parmi ses plus grands bonheurs, Krystian Zimerman est sensible à la qualité de son public, qui s'est attaché à lui au long de ces années et qu'il ne voudrait échanger avec aucun autre artiste. Il appréhende chacun de ses concerts comme une rencontre intime entre lui et ses auditeurs. On peut donc facilement comprendre qu'il soit extrêmement blessé dans son intégrité lorsque certains auditeurs font des enregistrements de ses concerts avec leur téléphone ou autres appareils, ou pire encore, lorsque ces enregistrements sont diffusés sur internet. Par conséquent, merci de respecter le droit à la personne, à l'homme et à l'artiste qu'est Krystian Zimerman et de renoncer à tout enregistrement audio, vidéo et photo. Car il est très heureux de passer cette soirée avec vous dans le cadre de sa saison de jubilé avec l'espoir d'une expérience émouvante.

Biographie officielle de Krystian Zimerman

**Les Amis de la Cité de la musique
et de la Salle Pleyel**



DEVENEZ MÉCÈNES DE LA VIE MUSICALE !

L'Association est soucieuse de soutenir les actions favorisant l'accès à la musique à de nouveaux publics et, notamment, à des activités pédagogiques consacrées au développement de la vie musicale.

Les Amis de la Cité de la Musique/Salle Pleyel bénéficient d'avantages exclusifs pour assister dans les meilleures conditions aux concerts dans deux cadres culturels prestigieux.

CONTACTS

Patricia Barbizet, Présidente

Marie-Amélie Dupont, Responsable

252, rue du faubourg Saint-Honoré 75008 Paris

ma.dupont@amisdelasallepleyel.com

Tél. : 01 53 38 38 31 | Fax : 01 53 38 38 01






DJANGO

REINHARDT

SWING

DE PARIS

EXPOSITION
jusqu'au 23 janvier 2013

{ BnF 



DU MARDI AU JEUDI DE 12H À 18H
VENDREDI ET SAMEDI JUSQU'À 22H
DIMANCHE DE 10H À 18H

BILLETS COUPE-FILE EN VENTE SUR

WWW.CITEDELAMUSIQUE.FR

Cité de la musique

www.citedelamusique.fr | 01 44 84 44 84