

Palais de
l'Athénée

Salle des
Abeilles

Concert

Ophélie Gaillard violoncelle

Cédric Pescia piano

Nathan Zürcher violoncelle

Nicolas Comi piano

Mercredi 29 mars 2023 à 20h00

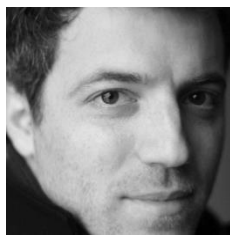
SOCIÉTÉ **DES ARTS**
 **DE GENÈVE**

Ophélie Gaillard



Ophélie Gaillard se produit régulièrement en Europe et en Asie, où elle est l'invitée d'orchestres prestigieux comme l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, le Royal Philharmonic Orchestra ou encore le New Japan Philharmonic. En parallèle, elle a enregistré plusieurs intégrales (Bach, Britten, Schumann, Fauré, Chopin, Brahms, CPE Bach, Strauss) saluées par la presse internationale. Elle est élue « Révélation soliste instrumental » aux Victoires de la Musique Classique en 2003. En 2005, elle fonde le Pulcinella Orchestra avec lequel elle explore les répertoires des 17^e et 18^e siècles sur instruments historiques. Variant les registres, elle partage régulièrement la scène avec le comédien Lambert Wilson, le danseur hip-hop Ibrahim Sissoko ou encore le chanteur star de la bossa nova Toquinho. Pédagogue accomplie, elle est nommée professeure de violoncelle à la Haute Ecole de Musique de Genève en 2014.

Cédric Pescia



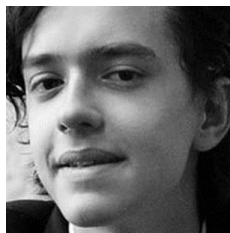
Cédric Pescia se produit régulièrement en Europe, aux Etats-Unis, en Chine et en Amérique du Sud. Il a notamment joué dans la Grande Salle de la Philharmonie de Berlin, au Wigmore Hall de Londres et au Carnegie Hall de New York. Il est l'invité régulier de festivals internationaux tels que le Printemps de Prague ou encore les Sommets Musicaux de Gstaad. Passionné de musique de chambre, il tisse des collaborations avec de nombreux partenaires de renom, notamment la violoniste israélienne Nurit Stark. Né à Lausanne, Cédric Pescia a étudié aux Conservatoires de Lausanne et Genève, avant de poursuivre ses études à l'Universität der Künste de Berlin et à l'International Piano Academy Lake Como. En 2002, il remporte le 1^{er} Prix de la Gina Bachauer International Piano Competition à Salt Lake City. Il est professeur de piano à la Haute école de musique de Genève depuis 2012 et préside la Commission artistique du Concours de Genève.

Nathan Zürcher



Nathan Zürcher a étudié à la Haute Ecole de musique de Bâle, où il a obtenu un Bachelor avec distinction et un Master en pédagogie musicale en 2021, avant d'entamer un second cursus Master à la Haute école de musique de Genève dans la classe d'Ophélie Gaillard. Il a été récompensé de la Bourse de perfectionnement professionnel de la Fondation jurassienne Anne et Robert Bloch en 2019 et a remporté le concours « Worldvision Music Contest » en 2021. Pendant la pandémie de Covid-19, il s'est distingué en organisant des rendez-vous musicaux sur son balcon, tandis que sa collaboration avec le rappeur jurassien Sim's l'a propulsé sur les scènes de la musique actuelle.

Nicolas Comi



Né à Genève en 2005, Nicolas Comi a intégré très jeune la filière « Musimax » du Conservatoire de Genève, un cursus d'encouragement de jeunes talents. En 2017, il est invité à interpréter le Concerto pour piano N°11 de Mozart, aux côtés de l'Orchestre de la Suisse Romande. Il intègre en 2021 la Haute Ecole de Musique de Genève dans la classe de Cédric Pescia. Il est récipiendaire de nombreux premiers prix, notamment du concours « Vienne Classique » en 2020, du Concours suisse Steinway en 2021, du concours d'orgue du Conservatoire de musique de Genève et du Concours International Samson François en 2022.

Programme

Anton WEBERN (1883-1945)

Drei kleine Stücke pour violoncelle et piano, op. 11 (1914)

Mässige
Sehr bewegt
Äusserst ruhig

Ophélie Gaillard et Cédric Pesca

Robert SCHUMANN (1810-1856)

Adagio und Allegro, version pour piano et violoncelle, op. 70 (1849)

Langsam, mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig – Etwas ruhiger – Im ersten Tempo

Ophélie Gaillard et Cédric Pesca

Isang YUN (1917-1995)

Nore pour violoncelle et piano (1964)

Nathan Zürcher et Cédric Pesca

Claude DEBUSSY (1862-1918)

Sonate no. 1 pour violoncelle et piano en ré mineur, L 144 (1915)

Prologue : Lent
Sérénade et Finale : Modérément animé – Finale : Animé

Nathan Zürcher et Cédric Pesca

Ludwig VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonate pour piano et violoncelle no. 4 en Do majeur, op. 102 no. 1 (1815)

Andante
Allegro vivace
Adagio – Tempo d'Andante
Allegro vivace

Ophélie Gaillard et Nicolas Comi

Présentation des œuvres

Anton Webern, *Drei kleine Stücke* pour violoncelle et piano, op. 11 (1914)

A peine commencées, déjà terminées ! C'est dans la délicatesse et le caractère intime de chaque note (qui atteignent le *pianississimo* !) qu'il faut trouver le charme de ces trois *petites* (sic !) pièces. Webern réussit l'exploit de forger une forme d'une extrême concision, faisant du silence un élément fondamental et expressif. Pas de dodécaphonisme encore à l'horizon – les premières pièces dodécaphoniques datent de 1923 – mais une atonalité libre, qui convient à un format court sans le support d'une forme préexistante. On pourra noter l'attention particulière de Webern de répéter le moins possible une même hauteur, donnant ainsi un contour multicolore au tissu musical. La diversité des modes de jeu (harmoniques, pizzicato, sourdines, *sul ponticello*) ajoute à son tour au relief de la broderie sonore.

Comptant respectivement neuf, treize et dix mesures, ces trois pièces relèvent de l'aphorisme musical. Et pour cause, il est difficile d'articuler une forme longue sans soutien de la tonalité ou d'un texte, refuge sur lequel se basent la quasi-majorité des premières pièces atonales. A ce titre, Webern ne composera que des œuvres vocales de 1914 à 1924. Le système dodécaphonique viendra apporter une réponse structurante à l'atonalité, lui permettant alors d'assumer des formes de large envergure sans texte. En dépit de ces considérations techniques, Webern gardait de loin un penchant particulier pour les formats courts : avec ses onze minutes, sa *Passacaille* op. 1 (1908) reste l'œuvre la plus longue de son catalogue.

En 1965, on a découvert un manuscrit de Webern comportant deux pièces pour violoncelle et piano datées de septembre 1899, qui constituent ainsi les premières œuvres connues du compositeur ; elles nous rappellent que Webern, à l'instar de son mentor Schoenberg, avait étudié le violoncelle étant jeune. Webern se rendait bien compte qu'il fallait voir plus grand et espérait composer « une grande pièce ». Celle-ci aboutit à la *Sonate pour violoncelle* (1914) en un mouvement de... deux minutes ! Le caractère miniature des Trois petites pièces opus 11 lui fit même écrire à Schoenberg : « Je te demande de ne pas t'irriter que cela soit de nouveau devenu quelque chose de si court. » Indéniablement, Webern a été confronté à la fatalité d'être concis.

Robert Schumann, *Adagio und Allegro*, version pour piano et violoncelle, op. 70 (1849)

Composée initialement pour cor et piano, l'*Adagio et Allegro* est l'une des premières œuvres majeures dédiée au cor à pistons. Ce dernier permet dès lors de jouer chromatiquement, révolutionnant le cor naturel et ouvrant ainsi l'instrument à un répertoire soliste et romantique. Schumann compose également à la même période d'autres pièces de musique de chambre, comme les *Fantasiestücke* pour clarinette (ou alto ou violoncelle) et piano op. 73 ou les *Trois romances* pour hautbois et piano op. 94. Dans un souci commercial, Schumann prévoit, dès la publication de l'opus 70, des versions de rechange pour violon ou violoncelle à l'intention des musiciens de salons, où l'on pratique plus fréquemment le violon que le *Ventilhorn*. La pièce est achevée en quelques jours, courant février 1849 : un élan d'inspiration réussi, puisque juste après la première lecture de la pièce, Clara Schumann écrivit dans son journal : « cette pièce est splendide, fraîche et passionnée, exactement comme j'aime ! ».

La dichotomie entre les deux mouvements rappelle l'antagonisme schumannien opposant Eusebius à Florestan, le calme et l'agité. L'« Adagio » – dénommé *Romanze* à l'origine – chante et s'épanche dans un espace sans limites, jusqu'à l'orée des tréfonds harmoniques de la corde de do. Intitulé *rasch und feurig*, l'« Allegro » démarre en fusée sur un tapis

continuel de triolets battant la chamade. Faisant une halte au *Etwas ruhiger*, Schumann profite de l'étendue désormais chromatique du cor par un thème expressif procédant par demi-tons, que le violoncelle sait chanter tout aussi bien. Ne demandant pas son reste, la partition reprend le premier thème tonitruant et, ni une, ni deux, redécoule avec une sorte de furieuse fierté, le nez au vent.

Isang Yun, *Nore* pour violoncelle et piano (1964)

Né en Corée japonaise, Isang Yun débute la composition à 14 ans alors qu'il est au Conservatoire de Tokyo. Lors de la Seconde Guerre mondiale, il mène des actions contre le régime japonais. Emprisonné en 1943, il aidera ensuite à la reconstruction de son pays natal et quittera le continent après la Guerre de Corée (1950-1953). Cap alors sur Paris où il continue ses études musicales. Passant aussi à Freiburg, Cologne et Darmstadt, hauts lieux de l'avant-garde, il hérite à Berlin de la technique dodécaphonique via un disciple de Schoenberg, Josef Rufer.

En 1964, Yun compose *Nore* à l'occasion de la visite du président sud-coréen à Bonn, mais la création prévue n'aura finalement pas lieu, les interprètes ayant jugé la pièce trop difficile. Le morceau retourne alors dans les cartons. Trois ans plus tard, le compositeur est arrêté par les services du régime coréen de Chung Hee Park et sera jugé pour proximité avec les communistes. Il restera emprisonné pendant deux ans. C'est à ce moment que l'éditeur Harald Kunz trouve la partition manuscrite de *Nore* dans l'appartement de Yun laissé vide à Berlin. La pièce fut alors créée à Brême le 3 mai 1968 *in absentia*, tandis que Yun était retenu par les autorités coréennes.

Nore est peut-être plus complexe que le reste du répertoire du compositeur, par son travail de détail sur les dissonances et les résonances d'harmonies entre les deux instruments qui évoluent dans un registre similaire. Démarrant *cantabile*, *Nore* (« chant » en coréen), tourne autour de « notes centrales ». D'un bout à l'autre de la pièce, il suffit parfois d'une seule note pour former un noyau autour duquel gravite l'événement musical.

Claude Debussy, *Sonate no. 1* pour violoncelle et piano en ré mineur (1915)

C'est sur la côte normande, du côté de Dieppe, que Debussy termina à l'été 1915 la composition de sa *Sonate no. 1*. Comme en témoigne son numéral, elle devait être la première d'une série de six sonates pour instruments et piano. Rattrapé par un cancer en 1918, Debussy eut le temps d'en composer seulement trois : *Sonate no. 1 pour violoncelle* (1915), *Sonate no. 2 pour flûte, alto et harpe* (1915) et *Sonate no. 3 pour violon* (1917). Camille Saint-Saëns bâtit également à la fin de sa vie le projet de composer une sonate pour chaque instrument à vent ; il ne parvint pas non plus à terminer son plan.

Alors que la Grande Guerre fait rage depuis un an, il faut chercher à tout prix à se démarquer de toute influence esthétique germanique. Faute d'un Wagner français, les compositeurs français trouvent un modèle dans les contemporains de Rameau (1683-1764). Pour couper court à l'effusion romantique, on tente de renouer avec la ligne claire de ces Classiques et représentants de la « musique française », Couperin, Dandrieu ou encore Mondonville. D'ailleurs, Debussy et la plupart de ses contemporains ont édité au tournant du siècle les œuvres complètes de leurs compatriotes de 150 ans leurs aînés : un vaste projet d'édition historique mené sous l'égide des éditeurs Durand père et fils.

Ayant achevé la sonate en juillet 1915, il confie peu après à Jacques Durand qu'il « en aime les proportions et la forme presque classique, dans le bon sens du mot. » La pièce sera créée en privé à Londres, puis à Genève en mars 1916 (au Casino Saint-Pierre, aujourd'hui détruit), avant la première officielle à Paris le 24 mars 1917.

Dès les premières mesures, une solennité et une élégance toutes dix-huitiémistes se dégagent du Prologue. Rapsodique, la Sérénade joue à cache-cache avec son ombre, sous le regard médusé de gammes par tons. Enfin, le Finale sournois et ostentatoire rappelle par la légèreté de ses *pizzicatos* et des arpèges rapidement égrainés, le pincement onctueux des cordes d'une guitare, aux saveurs de paysages lointains gorgés d'eau. Cette exquise toccata aux allures de gamelan s'arrête de temps à autre pour se pâmer nonchalamment sous la chaleur des rubatos.

Ludwig van Beethoven, Sonate pour piano et violoncelle no. 4 en Do majeur, op. 102 no. 1 (1815)

Les deux dernières sonates pour violoncelle et piano *op. 102 nos. 1 et 2* marquent l'entrée dans la dernière période créatrice de Beethoven. Sur le plan personnel, elles s'inscrivent dans une période difficile : la surdité de Beethoven est quasi-complète et il emploie désormais des carnets de conversation pour pouvoir échanger. Lorsqu'il couche ces deux sonates sur le papier, à l'été 1815, Beethoven dispose d'un nouvel instrument, un piano *Graf*, dont les notes aiguës sont plus claires et les graves plus présentes que sur les modèles précédents. Aussi exploite-t-il désormais davantage les registres extrêmes de l'instrument.

Beethoven indique sur le frontispice de cette sonate : « sonate libre ». Cette liberté s'incarne dans le parcours tonal, dont les rapports harmoniques sont audacieux. Par sa brièveté et son écriture condensée, la sonate se démarque des autres sonates de la même époque : quinze minutes suffisent à l'op. 102 no. 1, la plus courte des cinq pour violoncelle. A titre de comparaison, la *Hammerklavier* (29^e sonate pour piano op. 106, 1819) dure plus de quarante minutes !

L'Andante de départ débute par une innocente cantilène déclamée au violoncelle solo, mélodie autour de laquelle s'articule toute la sonate. Par exemple, le dernier mouvement est bâti sur un motif de quatre notes qui est le rétrograde du début de cette première intervention. L'Allegro vivace qui s'enchaîne fait office de scherzo rapide. Telles les cases d'une histoire dessinée, les péripéties de l'action s'enchaînent sans concession passant par moult affects capricieux. Après un Adagio sombre et mélancolique se déployant à la manière d'un récitatif accompagné, le Tempo d'Andante reprend à son compte le thème siffloté tout au début et sert de pont à l'Allegro vivace enchaîné *attacca*. Tout de go, ce dernier mouvement s'élanche dans une course-poursuite entre violoncelle et piano, ponctuée par de soudains repos. Puis de reprendre de plus belle jusqu'à atteindre le sommet de la tessiture du violoncelle.

Entretien avec Ophélie Gaillard et Cédric Pescia

Comment avez-vous constitué ces binômes croisés ?

Cédric Pescia : C'est Mateo Creux, que je connais depuis très longtemps qui m'a proposé la brillante idée d'associer étudiants et professeurs lors d'un concert. J'ai alors invité Ophélie Gaillard, avec qui j'ai partagé la scène à plusieurs reprises, de faire équipe en lui proposant quelques-uns de mes étudiants aux profils assez singuliers. Ce n'est pas une évidence pour tous les pianistes de faire de la musique de chambre. C'est elle qui a choisi Nicolas Comi. Et inversement pour Nathan Zürcher.

Ophélie Gaillard : Parmi les profils que m'a présentés Cédric, plusieurs avaient déjà un certain accomplissement et une carrière déjà lancée. Nicolas Comi avait un profil particulier, très jeune, mais il est aussi confronté à des choix cornéliens. Quel répertoire aborder, comment tracer une voie qui est vraiment la sienne ? Je crois que nous avons

la même manière avec Cédric d'aborder la chose pour que les étudiants se trouvent, ou du moins, cherchent dans les bonnes directions pour façonner leurs propres personnalités, quitte à ce que les profils d'étudiants soient très hétérogènes.

En tant que professeurs, comment parvient-on à ce qu'un-e étudiant-e trouve sa voie lors de ses études ?

CP : C'est un questionnement qui est spécifique à chacune des relations entre professeur et étudiant. Il faut d'abord saisir les besoins et les attentes de l'étudiant, ce qui fait sa spécificité, puis l'accompagner sur son chemin. Je ne crois pas qu'il faille lui baliser un chemin qui ne serait pas le sien et en ce qui me concerne, je trouve pertinent d'avoir des profils très différents. Certains étudiants sont intéressés par le parcours pianistique ou sont plutôt motivés par la pédagogie du métier. D'autres encore préféreront le répertoire contemporain ou l'improvisation. En fonction de ces différents profils, et de leurs âges, on les oriente de telle ou telle manière.

OG : Il y a une part très instinctive dans ces choix, c'est certain. Mais il ne faut pas perdre de vue deux choses. Tout d'abord, il y a un choc quand on est habité par la musique tout jeune, une sensation à la fois fantastique et étrange. Il faut se familiariser avec des musiques que l'on adore et que l'on défend. Au sein d'une mutation, c'est assez violent et l'on se doit de l'accompagner avec beaucoup de bienveillance. Nous y sommes tous passés et, en effet, il ne faut pas essayer de calfeutrer ou d'arrondir ces chocs esthétiques. Ensuite, il y a aussi dans cette relation pédagogique une protection face à la violence que peut revêtir un début de carrière, dans un monde qui change, et où les perspectives sont sans doute plus ouvertes qu'il y a vingt ou trente ans. Mais l'on peut vite s'y perdre. Certains étudiants peuvent traverser des crises de doutes ou vivre des angoisses, que l'on a aussi soi-même connues, ou alors des problèmes radicalement différents des nôtres, ce qui demande de l'intuition et du doigté. Mais en matière de pédagogie, tout est à réinventer à chaque fois.

En quoi la violence du début de carrière se matérialise-t-elle ?

OG : Dites-vous que chaque matin, que ce soit pour un enseignant ou un étudiant, on a le choix de commencer par une suite de Bach ou du Webern ou bien de *scroller* pendant trois heures sur son téléphone en constatant ce que les autres font... L'intrusion dans la vie courante est sans doute beaucoup plus massive aujourd'hui que dans ma génération, laquelle était sans doute plus protégée dans sa vie privée, faute d'être entourée de réseaux sociaux. C'est un exemple parmi d'autres.

CP : Depuis des années, je trouve qu'il y a une grande perfection dans le milieu musical. Il faut se rendre à l'évidence qu'il y a de plus en plus de monde qui joue extrêmement bien de son instrument, ce qui fait que la pression s'est agrandie au fil du temps. Chez plusieurs de mes étudiants, je ressens une peur de commettre des fautes ou de se tromper. Même si l'on doit rechercher une forme de perfection, cela ne doit pas se faire au détriment d'un sentiment de liberté et d'exploration. Aussi, mon travail consiste à offrir à l'étudiant de prendre des risques. Cela passe aussi par le fait de « se planter », ce qui fait aussi partie du chemin de l'apprentissage.

En quoi consiste « prendre des risques » en musique ?

OG : Faire ce concert par exemple, c'est pour tous une prise de risque (rises). Pour des étudiants, il faut réussir à monter en quelques mois, un programme avec la pression de ne devoir jouer que des chefs-d'œuvre ! Et croiser les générations, c'est un défi pour les uns et les autres, tout comme aller vers des répertoires moins connus, moins balisés ou vers l'improvisation. C'est vrai que les deux étudiants sont, chacun à leur manière, assez intéressés par l'improvisation.

Comment avez-vous appréhendé le fait de confier votre poulain à votre collègue dans la préparation du concert ?

OG : Jouer avec d'autres musiciens, c'est exactement ce que l'on souhaite à chacun de nos étudiants ! Ce qui est particulier en l'occurrence, c'est qu'il s'agit d'un autre professeur. Mais en vérité, je ne me suis pas posé cette question, il a une certaine éthique commune entre nous. Il peut arriver bien sûr lors d'une répétition, n'étant pas pianiste, que je n'ai pas forcément les outils techniques pour le pianiste. Dans ce cas, je le renvoie à son professeur. Et généralement ils font eux-mêmes la démarche. De ce point de vue-là, ils sont très mûrs et ont une idée très précise de leurs envies et de leurs besoins. C'est sans doute une particularité des musiciens par rapport à d'autres artistes : ils sont habitués à être autonomes très tôt, du moins pour identifier leurs besoins de travail.

CP : Nathan et Nicolas ont des univers bien différents, mais leurs personnalités se recoupent par certains aspects, notamment l'idéalisme dans la manière de s'exprimer, ce qui est très beau quand on est jeune. Avec Nathan, cela a été une très belle rencontre. Si j'ai déjà joué à de nombreuses reprises la *Sonate* de Debussy, j'avoue que je ne connaissais pas la pièce d'Isang Yun avant ce concert. A la première répétition, je n'avais pas encore une compréhension totalement claire de l'œuvre, notamment pour me laisser quelques portes ouvertes dans l'interprétation.

En répétant avec Nathan, je me suis rendu compte qu'il avait une idée très précise de ce qu'il désirait et cela m'a beaucoup intéressé et inspiré. Cela aurait été sans doute différent avec quelqu'un d'encore plus expérimenté. Sans cette relation de jeune à expérimenté, je ne pense pas que j'aurais abordé la répétition de la même manière.

En quoi l'expérience de travailler avec des étudiants est-elle enrichissante pour vous également ?

CP : On gagne à retrouver cette magie des premières fois. Même si ce n'est pas tout à fait la première fois que Nathan est confronté à la *Sonate* de Debussy, cela reste l'une des premières fois. Je peux ainsi me retrouver à un stade plus précoce de la compréhension de l'œuvre. Même si mes idées ne sont pas arrêtées, je dirais qu'au fil du temps certaines choses s'imposent. Je sais ce qui me plaît, et parfois j'aimerais bien me retrouver comme Nicolas Comi, qui a dix-huit ans maintenant et qui n'a pas l'expérience de toutes les interprétations et n'a pas non plus enseigné cette musique. Il a cette fraîcheur qui est la base de toute musique.

OG : J'ai eu une expérience il y a peu de temps avec un autre étudiant sur la *Sonate* de Debussy. Il m'a fait remarquer (et il en était très fier) une notation très précise et une comparaison entre deux éditions. Bien entendu, je suis historiquement informée et très attentive à cela, mais il est allé encore plus loin pour en tirer une conclusion finalement bien différente de la mienne. Il était très content d'être allé jusqu'au bout d'une démarche. Cela brusque un peu l'enseignant et c'est très bien car l'enseignement n'est absolument pas unilatéral. Le fait d'avoir de l'expérience compte énormément, avoir un savoir-faire permet d'apporter des solutions ou des pistes de recherches en tout cas, mais nous restons tout de même des chercheurs. Et lorsque quelqu'un emprunte le même chemin que vous, c'est très touchant.

CP : Quand je pense qu'à cet âge j'avais demandé à mes professeurs de jouer ensemble, et par deux fois, je me suis fait refouler parce que « ça ne se fait pas » ou « on ne fait pas ce genre de choses. » C'était aussi une autre époque, une autre école. Mais cela m'avait passablement blessé à l'époque. Je ne comprenais pas : quelles étaient leurs raisons ? Étais-je si mauvais ? A présent, je comprends aussi : il s'agissait pour eux ne pas se mettre en danger et ne pas casser une certaine forme d'habitude, même si beaucoup de professeurs ont pu le faire dans le passé.

OG : Je me rends compte aussi que cela ne m'est jamais arrivé en tant qu'étudiante et, à vrai dire, je crois que je n'aurais même pas osé poser la question ! (rires) Ce qui me fascine dans ce métier c'est cette capacité d'émerveillement. Quand on voit quelqu'un qui découvre pour la première fois une œuvre et l'aborde avec humilité et simplicité, on retrouve cette capacité d'émerveillement, celle de plonger dans la partition, de la sculpter et d'en tirer la substantifique moelle ; c'est très vivifiant pour nous. Mais évidemment, la *Sonate* de Beethoven, je l'ai jouée des dizaines de fois et c'est difficile de renouveler le regard des premières amours que l'on peut avoir à l'égard d'une œuvre...

Le Beethoven date de 1815, tandis que Yun est de 1964 : est-ce aussi un risque de proposer un large balayage entre différentes époques ?

OG : Vous imaginez bien qu'avec Cédric derrière le projet, il y a bien quelques petites idées ! (rires) Je pense que de nombreuses résonances et correspondances vont se créer entre les œuvres du programme. J'apprécie travailler à ce que l'auditeur soit actif et acteur du projet. Chacun trouvera certainement des points de comparaison ou de dissonance entre ces différentes œuvres et ce travail est en général très fructueux, notamment lorsque les personnalités sur scène sont assez contrastées. Dès lors, il reste à chacun à tracer des fils conducteurs entre les œuvres du programme.

CP : Ce qui est frappant chez Beethoven, et d'autant plus chez Webern, c'est cette écriture compacte ; tout est dense et va très vite. Alors qu'il compose sa sonate la plus longue presque en même temps – la *Hammerklavier* op. 106 –, il propose cette sonate d'une brièveté incomparable. Et en même temps son style n'a de cesse de changer : il ne s'installe pas dans une idée très longtemps. Cette idée de la densité et de la brièveté, c'est l'une des pistes d'écoute qui peut guider dans la compréhension du programme.

OG : Il y a aussi une dimension théâtrale qui est explorée dans ce programme. Avec *Nore*, il y a une thématique asiatique et plus précisément coréenne. Nathan a lui-même passablement travaillé sur le théâtre coréen (qui n'a rien n'à voir avec le théâtre japonais !). Il y a différents plans entre le théâtre intérieur et les passions de l'âme, terrain de jeu favori de Schumann, et la théâtralité beaucoup plus compacte de Beethoven ou Webern.

Qu'est-ce qui rend ce concert particulier pour vous ?

CP : Je me réjouis, non seulement d'être sur scène, mais aussi de faire partie du public ! Même lorsque je ne jouerai pas, je resterai investi et très à l'écoute du programme. C'est différent d'un festival où l'on joue parfois les uns après les autres, sans forcément avoir une écoute très active. Cela participe à la beauté du projet.

OG : Je pense que c'est intéressant pour le public que cette soirée fasse entendre presque trois générations. Nathan a déjà fait un Master à Bâle chez Thomas Demenga et il a déjà un pied dans le métier. Et en dix ans – qui séparent à peu près Nathan et Nicolas –, un musicien évolue rapidement. On réalise alors comment peuvent se profiler différents parcours et voir comment l'âge a relativement peu d'importance en ce qui concerne le langage musical. Je ne me comporte d'ailleurs pas différemment avec les deux étudiants. C'est une chose étrange que la musique : en dépit des générations, elle peut vous toucher quel que soit votre quel âge, quelle que soit votre expérience.

Texte et entretien par Christophe Bitar,
étudiant en Master de musicologie à l'Université de Genève

Concerts au Palais

La musique a depuis longtemps une place importante au sein de la Société des Arts. Impliquée dans les discussions qui débouchèrent sur la création du Conservatoire de musique en 1835, la Société des Arts a vu de grands musiciens se produire à la Salle des Abeilles au fil des ans. En témoigne le premier récital public du légendaire pianiste

Vlado Perlemuter dans cette salle en 1919 déjà.

La programmation musicale 2022-2023 s'inscrit dans une nouvelle dynamique proposant à des étudiants et jeunes diplômés de diverses disciplines artistiques, une plateforme collaborative encadrée sous forme de mentorat. Pour ses « Concerts au Palais », la Société des Arts offre l'opportunité à des musiciennes et musiciens en début de carrière de se produire avec des professionnels confirmés, créant ainsi des synergies intergénérationnelles tout en présentant au public des artistes de niveau international.

Les programmes de salle, incluant la description des œuvres et la retranscription d'entretiens menés avec les musicien·ne·s, sont quant à eux rédigés par des étudiant·e·s de l'unité de musicologie de l'Université de Genève.

En collaboration avec

h_em

Haute école de musique
Genève - Neuchâtel

Avec le généreux soutien de



Allégorie de la musique
Angle Est du plafond
de la Salle des Abeilles
peint par
Jean-Jacques Dériaz
(1814-1890)



