

Lundi 11 avril 2016_19h30_Salle del Castillo

Martin Helmchen, piano

Jean-Sébastien Bach (1685-1750)
Partita n°3 en la mineur BWV 827

Fantasia
Allemande
Courante
Sarabande
Burlesca
Scherzo
Gigue

Franz Liszt (1811-1886)
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen S.179

Au bord d'une source
Années de pèlerinage (Première année : Suisse) S.160 (n°4)
Allegretto grazioso

Nuages gris (Tübe Wolken) S.199
Andante

Bagatelle sans tonalité S.216a
Scherzando

La Campanella
Grandes Etudes de Paganini S.141 (n°3)

>

Franz Schubert (1797-1828)
Sonate pour piano n°23 en si bémol majeur D.960
Molto moderato
Andante sostenuto
Scherzo (Allegro vivace con delicatezza)
Allegro ma non troppo

Jean-Sébastien Bach

Partita n°3 en la mineur BWV 827

A juste titre, on associe souvent les grands chefs-d'oeuvre instrumentaux de Jean-Sébastien Bach à la période pendant laquelle il travaille pour le prince Léopold d'Anhalt-Köthen. C'est, en effet, durant ces années (de 1717 à 1723) que, libéré de toute obligation religieuse, il compose les Suites pour violoncelle seul, les six Concertos Brandebourgeois, les Partitas et Sonates pour violon seul et le Premier Livre du Clavier bien tempéré. Toutefois, s'il est certain que cette période heureuse a libéré la créativité du maître en matière de musique profane, son retour dans un environnement religieux, à son arrivée à Leipzig, ne l'éteint pas. Certes, sa production religieuse, immense (d'innombrables Cantates, la Passion selon St-Matthieu, la Passion selon St-Jean, un Magnificat, la Messe en si, etc.), prend le dessus sur l'oeuvre profane, mais Bach continue ce qu'il a entrepris à Köthen. Outre le Deuxième Livre du Clavier bien tempéré, il écrit les Variations Goldberg, l'Offrande musicale, l'Art de la Fugue et publie lui-même, à raison d'une partita par année entre 1726 et 1731, les Six Partitas pour clavecin. Une donnée historique nous permet de mesurer l'abîme qui s'étend entre l'aura qu'a fini par acquérir Bach après sa mort et la renommée infiniment moins importante qui entourait son nom de son vivant : alors que ses Partitas sont l'oeuvre d'un homme au sommet de son art, elles paraissent sous le titre de Clavier-Übung en 1731 et constituent alors son opus n°1 ! Comme toutes les Partitas du recueil, la troisième, en la mineur, débute par une page introductive, ici sous la forme d'une Fantasia. Dans cette pièce comme dans les suivantes, ce n'est pas l'événement ou la rupture qui forme le discours, mais, au contraire, la souplesse d'évolution des motifs, de leurs apparitions furtives ou plus affirmées sous différents

éclairages au cours de leurs incessants voyages entre les voix soigneusement dessinées et rigoureusement harmonisées du contrepoint infiniment riche de Bach. Bien que ce répertoire ne leur ait pas été destiné, l'héritage de la danse demeure présent : descendantes des suites de danses, les Partitas ont préservé ce caractère, aussi bien dans l'Allemande mélancolique que dans la Courante qui va d'un pas plus décidé, aussi bien dans la Sarabande et sa délicate solennité que dans la Burlesca ou le Scherzo d'un caractère plus affirmé. La Gigue, quant à elle, est construite comme une fugue à trois voix, terminant la Partita par les multiples rebonds dessinés par le thème et ses dérivés.

Franz Liszt

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen S.179

Au bord d'une source S.160 (n°4)

Nuages gris (Tübe Wolken) S.199

Bagatelle sans tonalité S.216a

La Campanella S.141 (n°3)

Pianiste d'une agilité phénoménale, Franz Liszt s'oriente naturellement, dès ses jeunes années, vers des compositions qui font la part belle à une éclatante virtuosité. Malgré certains critiques qui y voient un manque de profondeur et l'étalage d'une surcharge de brio sans ancrage émotionnel, les pièces qu'il compose avant 1850 se sont imposées dans le répertoire des pianistes d'aujourd'hui. Sans doute, bien sûr, parce qu'elles impressionnent d'un simple point de vue quantitatif : il y a beaucoup de notes. Mais il serait réducteur de s'en tenir à cette première impression : il y a, grâce à cette technique pianistique qui semble sans limite, des découvertes sonores, des couleurs qu'elle seule peut

faire éclore. Au bord d'une source S.160 montre un exemple éloquent de ce phénomène : il n'y a aucune lourdeur derrière la virtuosité mais, au contraire, le dessin sonore de la fraîcheur liquide, de ses subtils frémissements, de l'eau qui s'écoule selon des mouvements fluctuants. Dans La Campanella, les couleurs et les dynamiques produites par l'éventail des innovations techniques de Liszt ne sont pas qu'un support admirable du matériau musical ; elles font totalement partie de la dramaturgie de la pièce, vecteur intégré de toutes les impressions sautillantes, joyeuses ou héroïques dans l'éblouissante coda.

Après 1850, l'oeuvre de Liszt prend une toute autre allure, délaisse peu à peu les traits virtuoses et les harmonies simples pour s'aventurer dans des sonorités inédites, étrangères à son premier langage. Cette évolution accompagne une religiosité grandissante. Dans ce contexte, le retour à Bach ne surprend pas. Dans Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, on sent que Liszt tend vers un style plus austère, plus rigoureux. La fougue de la jeunesse apparaît comme une force contenue, mais participe encore pleinement au parcours émotionnel de cette page. Rien de pareil dans les pièces plus tardives qui ne comportent plus guère de traits pianistiques ni de repères harmoniques et entrent pleinement dans une nouvelle ère. Nuage gris S.199 présente déjà une atmosphère très particulière, très lointaine de celles des pièces de jeunesse. L'ambiguïté s'installe avec plus d'insistance, les repères tonals se font rares. Avec la Bagatelle sans tonalité, écrite plus de vingt ans avant que Schoenberg fasse de cette orientation son cheval de bataille, Liszt touche sans doute le bout du chemin, allant plus loin qu'aucun de ses contemporains dans son envie intacte de découvrir de nouvelles sonorités, d'élargir son univers.

Franz Schubert

Sonate pour piano n°23 en si bémol majeur D.960

Dès l'enfance et jusqu'au bout de sa courte existence, Schubert semble ne jamais avoir été trahi par son inspiration. Mais la mort de Beethoven, à l'ombre duquel il évolue toute sa vie, agit sur lui comme un détonateur. Alors qu'il ne lui reste que quelques mois à vivre, il entre dans une période de créativité qui, même à son échelle, est hors norme. En l'espace de moins de deux ans, il compose son Quintette à cordes en do majeur, ses deux derniers cycles de Lieder, les Winterreise et Schwanengesang, son deuxième Trio pour piano et cordes, la Fantaisie pour piano à quatre mains, ses trois dernières Sonates pour piano, ainsi que de nombreuses autres oeuvres dont certaines restent inachevées. Entre cette fin de vie en forme d'apothéose créatrice et la parution à titre posthume des trois dernières sonates qu'il conçoit lui-même comme un ensemble, dix ans s'écoulent. D'un caractère très différent des précédentes, ces trois pages reçoivent un accueil mitigé; leur dimension imposante interroge plus qu'elle ne convainc. « Les dernières Sonates de Schubert ont été les victimes d'un malentendu : les reproches qui leur sont adressés touchent justement au point fort de la stratégie expressive de Schubert qui consiste à étendre à un domaine dépourvu de mots sa poétique de l'errance développée en particulier dans les Lieder » (Nancy Rieben, 2012).

Cette « poétique de l'errance », si éloignée des tumultes beethoveniens et des luttes qui s'y jouent, ne peut se développer que dans une temporalité différente de celle des sonates de ses prédécesseurs : il n'est plus question de baliser le temps par des enchaînements dont on saisit l'implacable direction, mais, au contraire, de donner à la musique une dimension spatiale. Ainsi, dans le deuxième

mouvement de la Sonate D.960, « la musique ne se déroule plus pour l'auditeur ; il semble au contraire que ce soit à ce dernier de se promener dans un espace ouvert grâce à l'ostinato de l'accompagnement qui se déploie sur toute la largeur du clavier pour y contempler le thème » (Nancy Rieben, 2012). Ce n'est bien sûr que nichée dans des dimensions temporelles qui dépassent notre maîtrise de la durée qu'une telle impression d'espace peut émerger. Et c'est précisément dans cette façon de considérer le déroulement musical que Schubert développe sa finesse mélodique, son incomparable poésie.

Sassoun Arapian

Martin Helmchen

Né à Berlin en 1982, Martin Helmchen reçoit ses premières leçons de piano à l'âge de six ans. Dès 1993, il devient l'élève de Galina Iwanzowa, poursuit sa formation à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de sa ville natale avant de suivre, depuis 2001, les cours d'Arie Vardi à la Hochschule für Musik und Theater de Hannover. Participant à de nombreux concours, il obtient des distinctions aussi flatteuses les unes que les autres, d'abord en Allemagne, avant de se voir couronner, en septembre 2001, par le renommé Prix Clara Haskil. Depuis lors, il est invité dans les meilleures salles de concert d'Europe, sa réputation encore soutenue par l'attribution de deux Prix Echo-Klassik et le « Credit Suisse Group Young Artist Award » (2006). Ces multiples marques de reconnaissances lui ouvrent les portes d'une carrière qui connaît un élan remarquable.

De nombreux concerts le conduisent dans les salles les plus prestigieuses d'Europe, de Russie et du Japon. S'il apparaît régulièrement à l'affiche des festivals les plus prestigieux (Rheingau-Musikfestival, Schubertiade, Lockenhaus ou encore le Marlboro Festival dans le Vermont USA) et aux côtés de chefs et phalanges particulièrement renommés, Martin Helmchen s'adonne également avec passion à la musique de chambre. Après avoir bénéficié des conseils du violoncelliste russe Boris Pergamenschikow - qui exerce une grande influence sur le jeune pianiste, il est le partenaire régulier de Christian Tetzlaff, Julia Fischer, Sharon Kam, Juliane Banse, Sabine Meyer, Heinrich Schiff, Veronika Eberle et de son épouse Marie-Elisabeth Hecker. Depuis 2010, Martin Helmchen est professeur associé de musique de chambre à l'Académie Kronberg im Taunus, en Allemagne.