

Dimanche 17 novembre 2024_11h00_Salle del Castillo

Dimanche 17 novembre 2024_17h00_Salle del Castillo

Jean-Guihen Queyras, violoncelle



Dimanche 17 novembre 2024_11h00

Jean-Sébastien Bach (1685-1750)

Suite pour violoncelle n°1 en sol majeur BWV 1007

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Menuets I et II

Gigue

György Kurtág (né en 1926)

Jelek, játékok és üzenetek (Signes, Jeux et Messages), pour violoncelle

Pilinsky János : Gérard de Nerval

Jean-Sébastien Bach (1685-1750)

Suite pour violoncelle n°2 en ré mineur BWV 1008

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Menuets I et II

Gigue

György Kurtág (né en 1926)

Jelek, játékok és üzenetek (Signes, Jeux et Messages), pour violoncelle

Árnyak (Ombres)

Presto

Jean-Sébastien Bach (1685-1750)

Suite pour violoncelle n°3 en do majeur BWV 1009

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrées I et II

Gigue

Dimanche 17 novembre 2024_17h00

György Kurtág (né en 1926)

Jelek, játékok és üzenetek (Signes, Jeux et Messages), pour violoncelle
Az hit (La Foi)

Parlando, rubato, con slancio, molto appassionato

Jean-Sébastien Bach (1685-1750)

Suite pour violoncelle n°4 en mi bémol majeur BWV 1010

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrées I et II

Gigue

György Kurtág (né en 1926)

Jelek, játékok és üzenetek (Signes, Jeux et Messages), pour violoncelle
Wilhelm Ferenc emlékére (In memoriam Ferenc Wilhelm)

Jean-Sébastien Bach (1685-1750)

Suite pour violoncelle n°5 en do mineur BWV 1011

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavottes I et II

Gigue

György Kurtág (né en 1926)

Jelek, játékok és üzenetek (Signes, Jeux et Messages), pour violoncelle
Jelek I op.5b n°1 (Signes I)

Agitato

Jean-Sébastien Bach (1685-1750)

Suite pour violoncelle n°6 en ré majeur BWV 1012

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavottes I et II

Gigue

Quelque chose de plus intérieur

Peut-être est-ce un héritage du chant grégorien, peut-être une habitude prise au siècle des Lumières, peut-être quelque chose de plus profond encore : il n'en demeure pas moins que nous sommes profondément attachés à la mélodie. Au sein d'une pièce de musique, il nous paraît normal de pouvoir reconnaître une partie qui puisse se chantonner, se siffloter ou se chanter à tue-tête. Ainsi, beaucoup de compositeurs ont gagné leur place dans l'imaginaire collectif grâce à quelques idées mélodiques : à l'exception des mélomanes aguerris, la familiarité que quiconque entretient, parfois même sans le savoir, avec les Vivaldi, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert, Verdi, et même Ravel (qui se plaignait d'ailleurs du succès de son Bolero !), ne tient ni à leur talent pour déployer des idées musicales avec intelligence, ni à leur formidable inventivité orchestrale, ni non plus à la subtilité de leurs harmonies, mais à quelques belles mélodies marquantes.

C'est là que Bach fait exception. Tentons de chantonner certaines de ses pièces les plus célèbres, comme le premier prélude du Clavier bien tempéré, ou le prélude de la Première suite pour violoncelle seul : c'est très difficile, les intervalles sont trop grands pour la voix. L'Aria des Variations Goldberg ? Le fameux Air en sol ? On ne sait pas quelles notes on doit choisir de chanter ou de ne pas chanter, on est toujours frustré. Il semble y avoir, dans la façon dont la musique de Jean-Sébastien Bach s'est installée dans notre imaginaire, quelque chose de plus intérieur : les pages ici mentionnées ne peuvent pas se chantonner, mais on peut les entendre dans nos têtes. Par sa structuration même, la musique de Bach se refuse à une expression directe. Elle appelle notre intériorité, nos musiques personnelles, inexprimées, tout ce qui ne peut pas être chanté avec une seule voix.

Pour pouvoir faire sonner cette musique, la mettre en dehors de nous pour la partager, l'instrument devient nécessaire. Clavier, violon, violoncelle. Quel qu'il soit, l'instrument endosse alors un rôle absolument essentiel : celui d'exprimer, même lorsqu'il est seul, non pas une voix (ce que nous pourrions faire en chantant), mais bien plusieurs ; il prend en charge la possibilité de partager quelque chose de nos complexités et richesses intérieures, il devient la condition

sine qua non de l'ouverture d'un canal entre le musicien et son public. On ne s'étonnera donc pas que de telles oeuvres (les Suites pour violoncelles seul, les Partitas et sonates pour violon seul, les Variations Goldberg, etc.) se soient fait une place si particulière dans la vie des musiciens, au point qu'ils en proposent parfois plusieurs versions sur disque et les jouent inlassablement toute leur vie durant : elles sont le lieu de l'expression instrumentale par excellence.

1717-1723, Jean-Sébastien Bach à Köthen

À la fin de l'année 1717, Jean-Sébastien Bach (1685-1750) est attendu à Köthen pour y devenir Herr Kapellmeister. Mais le duc de Weimar, son employeur depuis presque dix ans, ne goûte pas du tout son départ : il le fait enfermer du 6 novembre au 2 décembre, avant de le laisser s'en aller « avec notification de sa disgrâce ».

Arrivé à Köthen, Bach va connaître deux changements majeurs dans sa vie musicale. Premièrement, à la différence d'Arnstadt, Mühlhausen et Weimar où il a travaillé auparavant, Köthen est une ville calviniste. Par conséquent, aucune musique ne lui est demandée pour l'église, dans laquelle seul l'accompagnement des psaumes à l'orgue est autorisé et confié à un autre musicien. Sa production, jusqu'alors essentiellement religieuse, s'enrichit donc d'oeuvres profanes. Deuxièmement, sa relation avec le prince Léopold est amicale. Ce dernier est lui-même musicien et accorde beaucoup d'importance à la vie musicale : Bach dispose en conséquence d'un ensemble de très bons instrumentistes. Il compose donc pour des musiciens qu'il connaît et avec qui il joue lui-même.

En cinq ans passés à Köthen, il compose d'innombrables pièces de musique profane, parmi lesquelles se trouve l'essentiel des chefs-d'oeuvre instrumentaux que nous connaissons : les Concertos Brandebourgeois, les Partitas et Sonates pour violon seul, le Premier livre du Clavier bien tempéré, ainsi que les Suites pour violoncelle seul, écrites pour deux violoncellistes de la cour.

Les suites de danses vers 1720

Vers 1720, la coutume consistant à composer diverses danses et à les rassembler au sein de suites prévaut depuis plus d'un siècle. L'ordre des danses et leur caractère s'est stabilisé depuis quelques décennies : on enchaîne généralement une allemande, une courante, une sarabande et une gigue ; mais il s'agit plus d'une habitude que d'une règle et il est donc courant d'ajouter d'autres danses.

L'allemande est d'un tempo plutôt rapide, sur une métrique à deux ou quatre temps, et commence par une levée qui amène un arpège, rappelant le style de jeu du luth. La courante est d'un tempo un peu plus rapide encore, à trois temps, et commence aussi par une levée. La sarabande est un mouvement lent, majestueux, à trois temps. Après la sarabande, Bach introduit une « galanterie », pièce double au caractère de menuet, de gavotte ou de bourrée, puis conclut ses suites par une gigue, danse la plus rapide, qui termine donc la pièce fort joyeusement. Toutes les danses, de façon très traditionnelle, sont en deux parties énoncées deux fois, la première finissant le plus souvent sur le ton de la dominante (donnant l'impression d'une suspension), la deuxième finissant sur le ton principal de la tonalité (donnant l'impression d'une conclusion). Un prélude précède le tout, annonçant le ton et l'atmosphère.

S'il n'y a, dans les suites de Bach, guère de nouveauté du point de vue de la forme, on y trouve, en revanche, une profondeur sans précédent concernant le traitement du violoncelle. À cette époque, l'instrument est encore dans l'ombre de la viole de gambe dont la sonorité est préférée. Il est par ailleurs souvent cantonné au rôle de basse. Bach n'est pas le premier à l'aborder comme instrument soliste, mais il lui offre plus de deux heures de répertoire durant lesquelles il peut explorer la vaste étendue de ses possibilités techniques : jeu mélodique, polyphonie réelle en double, triple ou quadruple cordes, polyphonie virtuelle par de subtils jeux d'écriture, virtuosité, lyrisme, légèreté et expressivité. Le violoncelle est tout entier accueilli.

Trop dense pour être dansé

Au cours du siècle qui précède l'écriture de Suites pour violoncelle seul de Bach est apparue une nouveauté surprenante : certaines pièces pourtant nommées gigue, sarabande ou courante ont cessé d'être destinées à la danse. Et le fait est que, pour Bach, les pas suggérés par sa musique ne sont plus qu'une évocation : ses pièces, bien que façonnées et nommées en références à différentes habitudes chorégraphiques, sont destinées au plaisir du jeu et de l'écoute. Le contenu musical s'est tant et si bien enrichi que si danse il y a, c'est celle de l'archet sur les cordes, des doigts sur la touche ; ou encore une danse intérieure, dont les mouvements se situent dans l'intimité des auditeurs, reliés entre eux par de secrets frémissements.

Jelek, játékok és üzenetek ?

Les pianistes ayant découvert l'instrument vers la fin du siècle passé se souviennent peut-être des Játékok (« jeux »), ces courtes pièces destinées à approcher l'instrument de façon ludique, curieuse, intuitive et sensible. Entre 1973 et 2017, György Kurtág (né en 1926), en assemble neuf volumes, preuve s'il en fallait de l'importance de la pédagogie dans sa vie et dans sa création.

En 1986, l'engagement de Kurtág comme professeur à l'Académie de Budapest prend fin ; sa carrière de compositeur est en pleine ascension. L'année suivante, il entame une série d'oeuvres qu'il ne cesse d'enrichir depuis : Signes, jeux et messages. Dans le même esprit d'ouverture que les Játékok, cette nouvelle série s'en distingue néanmoins par les instruments pour lesquels elle est écrite : violon seul, alto seul, contrebasse seule, trio à cordes ; certaines pièces seront également arrangées pour d'autres instruments, dont le violoncelle. S'il n'y a pas de programme ni de style précisément délimité dans ce recueil, ces pages sont de durées variables mais toutes d'une grande concision, n'excédant pas quelques minutes. Pour la plupart, il s'agit d'instantanés, d'aphorismes, de saisies d'un moment, d'une idée, d'un souvenir.

Si on a souvent laissé entendre que la musique dite contemporaine est abstraite et difficile, on tient avec ces pièces une réfutation par l'exemple : leur lien à la corporalité de l'instrumentiste, les gestes qu'elles impliquent, les titres évocateurs qu'elles adoptent et l'héritage dont elles se font l'écho (n'y a-t-il pas en effet une résonance de la sarabande de la cinquième suite de Bach dans sa pièce inspirée du poète hongrois Pilinsky János lui-même inspiré par Gérard de Nerval ?), en font des pièces d'une grande limpidité, concrètes, saisissables dans l'instant.

Horsforree

Sassoun Arapian

Jean-Guihen Queyras

Curiosité, diversité et concentration sur la musique elle-même caractérisent le travail artistique de Jean-Guihen Queyras. En scène ou en studio, il est totalement et passionnément dédié à la musique et son approche de la partition, humble et sans prétention, reflète la quintessence de sa personnalité artistique. Les motivations profondes du compositeur, de l'interprète et du public doivent, à ses yeux, être en harmonie les unes avec les autres pour qu'un concert devienne une expérience tout à fait exceptionnelle. La longue relation artistique qu'il a entretenue avec Pierre Boulez a permis à Jean-Guihen Queyras de s'imprégner de la pertinence d'une telle approche interprétative. Cette philosophie, aux côtés d'une technique impeccable et claire, d'une sonorité captivante, fonde l'approche de Jean-Guihen Queyras à l'occasion de chaque concert et détermine son engagement absolu pour la musique.

Ses lectures de la musique ancienne – comme lors de ses collaborations avec le Freiburger Barockorchester et l'Akademie für Alte Musik Berlin – et de la musique contemporaine relèvent d'une même intensité. Il a créé des oeuvres de Fedele, Amy, Mantovani, Jarrell, Staud ou, encore, Larcher et Murail. Sous la direction du compositeur, il a enregistré le Concerto pour violoncelle de Peter Eötvös à l'occasion de son 70^e anniversaire, en novembre 2014.

Jean-Guihen Queyras a également été membre fondateur du Quatuor Arcanto et forme un trio avec Isabelle Faust et Alexander Melnikov qui est, avec Alexandre Tharaud, un de ses pianistes de prédilection. En outre, il s'est familiarisé avec le répertoire des musiques méditerranéennes en jouant aux côtés des spécialistes du zarb (instrument de percussion digitale) que sont Bijan et Keyvan Chemirani.

Sa capacité d'adaptation et son aisance à jouer les musiques les plus diverses lui ouvrent les portes des plus grandes salles de concerts, résidences artistiques, festivals et orchestres prestigieux où il apparaît aux côtés des chefs d'orchestre les plus renommés.

A la tête d'une discographie impressionnante (en exclusivité pour harmonia mundi), Jean-Guihen Queyras reçoit très régulièrement des distinctions pour ses remarquables enregistrements – qui suscitent également l'enthousiasme des mélomanes. Sa nouvelle version des Suites pour violoncelle de Bach (2023) a été particulièrement applaudie.

Jean-Guihen Queyras enseigne à la Musikhochschule de Freiburg im Breisgau. Il est directeur artistique des « Rencontres musicales de Haute-Provence », à Forcalquier.

Il joue sur un Stradivarius de 1705 mis gracieusement à sa disposition par la Compagnie Canimex Inc. (Drummondville, Québec).

jeanguihenqueyras.com