

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Samedi 25 janvier 2020 – 17h00

Pierre-Laurent Aimard



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Vous avez la possibilité de consulter les programmes de salle en ligne,
5 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : www.philharmoniedeparis.fr

Week-end Beethoven et la modernité

« Au début du xx^e siècle, les conquêtes formelles révolutionnaires du Beethoven de la dernière période formèrent les bases d'un élan musical dont le résultat le plus significatif fut bien le *Quatuor en ré mineur* de Schönberg. [La] clarté et la conscience avec laquelle nous appréhendons aujourd'hui l'œuvre du maître font de nous des complices plus que des disciples de son œuvre » : ainsi écrit Kurt Weill en 1927 dans son article « Beethoven et les jeunes ».

Le week-end Beethoven et la modernité tire le même fil, avec presque un siècle de recul en plus sur l'influence beethovénienne. On y croise ainsi quelques compositeurs déjà actifs à l'époque de Weill – tel Schönberg, effectivement, dont Pierre-Laurent Aimard interprète les *Fünf Klavierstücke op. 23*, mais aussi Berg, dont les grandes pages orchestrales (notamment le *Concerto « À la mémoire d'un ange »*) répondent à l'oratorio beethovénien *Le Christ au mont des Oliviers* ainsi qu'à la *Symphonie n° 7*. « On ne peut plus composer comme Beethoven, mais l'on doit penser de la même manière qu'il composait », écrivait Theodor Adorno, proche des musiciens de la seconde école de Vienne. Autre Viennois, Mahler : l'Orchestre Pasdeloup fait dialoguer le *Concerto pour piano n° 1* de Beethoven avec la *Symphonie n° 1* de Mahler, dont l'univers symphonique fut fortement marqué par son prédécesseur, dont il était de surcroît un interprète (en tant que chef d'orchestre) dévoué.

La programmation fait également la part belle à des compositeurs qui n'étaient pas encore nés au moment où Weill écrivait son article, comme Stockhausen (« Stockhausen et Beethoven sont frères dans leur désir de redéfinir la sonorité, dans leur geste radical et dans leurs architectures de grandes dimensions », confie Pierre-Laurent Aimard) ou Lachenmann, qui intégra la *Symphonie n° 9* de Beethoven dans son œuvre *Staub*, « l'une des réponses les plus pertinentes [...] aux problèmes et aux conditionnements générés par la confrontation à la tradition musicale » (Abel Paúl). Aux côtés d'œuvres de Friedrich Cerha, Jean-Luc Hervé, Iannis Xenakis et Michael Jarrell, la *Toccatina* de Lachenmann mêle ses sonorités à celles du *Septuor op. 20* de Beethoven, auquel son effectif rare (violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson) confère une grande liberté de texture instrumentale.

Samedi 25 janvier

15H00 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

Titan

Orchestre Padeloup

Wolfgang Doerner, direction

David Bismuth, piano

Ludwig van Beethoven *Concerto pour piano n° 1*

Gustav Mahler *Symphonie n° 1 « Titan »*

Production Concerts Padeloup

15H00 ————— CONCERT

Beethoven +

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Musiciens de l'Orchestre de Paris

Ludwig van Beethoven

Septuor pour cordes et vents op. 20

Friedrich Cerha *Bagatelles*, pour trio à cordes (extraits)

Jean-Luc Hervé *Rêve de vol*, pour alto et clarinette

Michael Jarrell *Assonance IVb*, pour cor

Helmut Lachenmann *Toccatina*, pour violon

Iannis Xenakis *Charisma – Hommage à*

Jean-Pierre Guézec, pour clarinette et violoncelle

17H00 ————— RÉCITAL PIANO

Pierre-Laurent Aimard

Pierre-Laurent Aimard, piano

Arnold Schönberg *Fünf Klavierstücke op. 23*

Ludwig van Beethoven *Sonate n° 7*

Sonate n° 23 « Appassionata »

Karlheinz Stockhausen *Klavierstück IX*

20H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

London Symphony Orchestra / Sir Simon Rattle

London Symphony Orchestra

London Symphony Chorus

Sir Simon Rattle, direction

Lisa Batiashvili, violon

Elsa Dreisig, soprano

Pavol Breslik, ténor

David Soar, basse

Alban Berg

Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »

Ludwig van Beethoven *Le Christ au mont des Oliviers*

Dimanche 26 janvier

16H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

London Symphony Orchestra / Sir Simon Rattle

London Symphony Orchestra

Sir Simon Rattle, direction

Dorothea Röschmann, soprano

Alban Berg

Sept Lieder de jeunesse

Passacaglia

Trois Pièces op. 6

Ludwig van Beethoven *Symphonie n° 7*

Récréation musicale à 16h00 pour les enfants

dont les parents assistent au concert de 16h30

16H30 ————— CONCERT PARTICIPATIF EN FAMILLE

Beethoven, si tu nous entends !

La Symphonie de Poche

Nicolas Simon, direction

Robin Melchior, conception musicale
et arrangements

Tristan Labouret, présentation

Élèves du Collège Jean Vilar de La Courneuve

Atelier de préparation au concert à 14h00

Activités

SAMEDI ET DIMANCHE

À 10H00, 11H15 ET 15H00

Atelier du week-end

Synthétiseurs

SAMEDI À 10H30

Collège Regards croisés

**Ludwig van Beethoven –
Gustav Mahler**

SAMEDI À 11H00

Le Lab

Beethoven en famille

SAMEDI À 14H30

Visite-atelier du Musée

L'orchestre symphonique

DIMANCHE À 11H00

Café musique

Beethoven et ses héritiers

Programme

Arnold Schönberg

Fünf Klavierstücke op. 23

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 7

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 23 « Appassionata »

Karlheinz Stockhausen

Klavierstück IX

Pierre-Laurent Aimard, piano

FIN DU CONCERT VERS 18H40.

Les œuvres

Dans sa *Sonate op. 10 n° 3*, Beethoven génère la plupart du matériau thématique à partir du même motif de quatre notes conjointes, assurant ainsi une grande organicité à une composition pourtant très contrastée et changeante. Dans son *Opus 23*, Schönberg nous fait assister à la naissance du langage dodécaphonique, dans lequel toutes les situations éminemment variées inspirées par un expressionnisme très imaginatif découlent d'une matrice commune. Les ruptures de discours, l'inattendu des traits déferlant dans tous les registres et les oppositions gestuelles saisissantes de la *Sonate « Appassionata »* sont enserrés dans une forme très puissante, dont l'unité est assurée par une économie de matériau radicale. Enfin, instigateur de la *Gestalt*, Stockhausen oppose des objets sonores radicalement simples, créant un ordre irrésistible grâce à un jeu de proportions numériques omniprésent. Dans ce programme dû à de grands architectes, nous sommes impressionnés par la façon dont les gestes les plus audacieux sont intégrés dans un langage et une forme unificateurs.

Pierre-Laurent Aimard

Arnold Schönberg (1874-1951)

Fünf Klavierstücke op. 23

- I. Sehr langsam [Très lent]
- II. Sehr rasch [Très rapide]
- III. Langsam [Lent]
- IV. Schwungvoll [Plein d'élan]
- V. Walzer [Valse]

Composition : 1920-1923.

Création : I et II, le 9 octobre 1920, à Vienne, par Eduard Steuermann ; l'intégralité, à l'automne 1923, à Hambourg, par Eduard Steuermann.

Durée : environ 11 minutes.

Après les années de silence qui suivirent la composition des *Quatre Lieder* op. 22, achevés en 1916, Schönberg travaille simultanément aux *Cinq Pièces pour piano* op. 23, à la *Sérénade* op. 24 et à la *Suite* op. 25, lesquelles témoignent d'un sérialisme embryonnaire (*Opus 23* et *Opus 24*), puis parvenant à maturité (*Opus 25*). Dans l'*Opus 23*, les quatre premières pièces évoluent dans la libre atonalité utilisée par Schönberg depuis 1908 environ. Elles alternent entre un ton intime et une écriture transparente (I et II), et une alacrité parfois émaillée de rudes accents (II et IV). Telle une synthèse du recueil, la dernière pièce combine ces deux pôles expressifs.

Synthèse, mais aussi regard tendu vers l'avenir puisque Schönberg présente cette *Valse* comme sa première « composition avec douze sons ». Énoncée par la main droite dans les premières mesures, la série dodécaphonique est ensuite répétée continûment, sans jamais être transposée. Distribuée entre les deux mains, elle fournit à la fois le matériau mélodique et harmonique.

En fait, Schönberg a composé ce morceau en février 1923, après le *Prélude* de la *Suite* op. 25 qui, lui, date de juillet 1921. Le numéro de ses opus ne reflète donc pas l'ordre chronologique de leur composition. Il possède une valeur symbolique : les *Cinq Pièces* op. 23 incarnent le passage de la libre atonalité au sérialisme, qui s'infiltré dans la *Sérénade* op. 24 avant de s'imposer dans la *Suite* op. 25. Il n'est pas fortuit que Schönberg ait choisi le genre de la valse pour signaler l'avènement de la « nouvelle musique », miroir tendu avec autant de nostalgie que d'ironie au romantisme de façon générale, et à la ville de Vienne en particulier.

Hélène Cao

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate n° 7 en ré majeur op. 10 n° 3

- I. Presto
- II. Largo e mesto
- III. Menuetto. Allegro
- IV. Rondo. Allegro

Composition : fin 1796-été 1798.

Dédicace : à la comtesse Anna Margarete von Browne.

Édition : 1798, Eder, Vienne.

Durée : environ 23 minutes.

Dans un tempo *presto* inhabituellement rapide, le premier mouvement de cette *Sonate en ré majeur op. 10 n° 3* s'élabore en très grande partie sur le motif de quatre notes *ré-do dièse-si-la* qui l'ouvre : une preuve, comme Beethoven aime à en donner, qu'il est possible de tirer beaucoup d'une idée mélodique somme toute banale. À l'efficacité de ce mouvement initial succède un morceau parmi les plus poignants de l'œuvre beethovénien, où le compositeur aurait dépeint « l'âme en proie à la mélancolie avec les différentes nuances de lumière et d'ombre » (selon celui qui deviendra son premier biographe, Anton Schindler).

Effectivement, les variations d'atmosphère y sont à la fois subtiles et saisissantes, et la pensée musicale d'une richesse incomparable. Autant dire qu'il est difficile, après un tel morceau, de continuer à ce niveau, même si le charme du menuet qui suit apporte un contrepoint heureux à ces sentiments intenses. Quant au *Rondo* final, il joue sur un petit motif de trois notes en suspens pour se donner un ton interrogatif dans lequel il semble que Beethoven entendait aussi de l'humour. Silences, questions et réponses, cascades détendues ou moteurs réguliers de doubles croches, sursauts occasionnels... Le mouvement est complexe, mais son visage souriant tend à le faire oublier.

Angèle Leroy

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 23 en fa mineur op. 57 « *Appassionata* »

- I. Allegro assai
- II. Andante con moto
- III. Allegro ma non troppo – Presto

Composition : 1804-1805.

Édition : 1807, Bureau d'art et d'industrie, Vienne.

Durée : environ 20 minutes.

« Un torrent de feu dans un lit de granit » : c'est ainsi que le musicologue Romain Rolland parlait de la Sonate « *Appassionata* » dans son *Beethoven*. L'une des plus connues des trente-deux sonates, l'une des plus véhémentes aussi, l'« *Appassionata* » symbolise, à l'égal des *Symphonies n° 3* et *n° 5* ou de l'*Ouverture de Coriolan*, le style héroïque de Beethoven. Son début est un véritable rapt musical, d'une originalité dont les premiers interprètes et critiques prirent immédiatement la mesure. La suite ne démerite pas, et le compositeur y traite le matériau musical en véritable bâtisseur, se délectant de la sauvagerie des contrastes et dédaignant toute facilité. Les tournures les plus osées y abondent, et tout y est magnifique, depuis le développement, avec ses détours harmoniques qui se poursuivront dans la réexposition, jusqu'à la coda où la cellule originelle, si brillamment développée tout au long de ces dix minutes, semble, après une dernière bourrasque, retourner au néant dont elle était sortie. L'*Andante con moto* qui suit, un thème et variations, marque un recul dans la fièvre mais pas dans l'inspiration, et débouche sur la houle farouche de l'*Allegro ma non troppo*, aux accords répétés, au thème tournoyant, au sombre *fa* mineur et à la coda furieuse.

L'histoire de la réception de cette sonate montre la place particulière qu'elle tient dans la littérature pour piano, entre étonnement face à ses bizarreries (c'est la position du critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* en 1807) – bizarreries que l'éditeur Crazz essaya peut-être de gommer en 1838, en la surnommant « *Appassionata* » – et admiration.

Angèle Leroy

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

Klavierstück IX

Composition : 1954-1961.

Création : le 21 mai 1962, à Cologne, par Aloys Kontarsky.

Durée : environ 12 minutes.

Que ce soit Bach, Beethoven, Brahms, Schubert, Chopin, Liszt ou Scriabine, presque tous les grands compositeurs de l'histoire de la musique ont écrit des pages pour clavier qui font aujourd'hui partie des piliers du répertoire pour piano et où l'art de la composition se double d'un défi lancé à l'interprète. Les partitions pour piano de Karlheinz Stockhausen comptent désormais elles aussi parmi les classiques du répertoire, notamment ses onze premiers *Klavierstücke* (*Pièces pour piano*), qui ont vu le jour entre 1952 et 1961. À cette première série se sont ajoutées cinq nouvelles pièces, de 1981 à 2003, dans lesquelles le piano est remplacé par un synthétiseur, un instrument que Stockhausen considérait comme le prolongement de l'instrument à touches traditionnel.

Pierre-Laurent Aimard parle de « musique qui ne craint rien » à propos des *Klavierstücke* I à XI, ajoutant : « Chaque *Klavierstück* est complètement différent des autres. Prenons par exemple le *Klavierstück IX* ou X, l'un et l'autre sont si radicaux ! Chacun des onze *Klavierstücke* a sa particularité et sa gestique propres, chacun est unique dans son architecture, son arche. Stockhausen introduit chaque fois quelque chose de nouveau. » Qualifiant ses onze premiers *Klavierstücke* de « dessins », Stockhausen a commenté : « Quiconque compose aujourd'hui de la musique pour piano, c'est-à-dire explore et élargit les possibilités d'un seul instrument, d'un seul interprète avec ses dix doigts et ses deux pieds, choisit sciemment les vertus de la discipline, de la concentration, de la simplicité, de la subtilité. »

Ces vertus sont directement sensibles dans les quatre premiers *Klavierstücke*, écrits dans l'ordre III – II – IV – I. Y sont absents motifs, thèmes ou mélodies au sens traditionnel, de même que les dimensions harmoniques ou rythmiques habituelles ; on y trouve seulement

des « points sonores » isolés qui se transforment constamment et, de temps à autre, s'unissent pour former des groupes sonores plus importants. La création de ces pièces à Darmstadt, à l'été 1954, s'acheva sur un concert de sifflets, tellement leur univers sonore était nouveau.

Le deuxième groupe de *Klavierstücke* (V à X) vise à « donner une nouvelle perception temporelle de la musique, selon le compositeur, les variations, accélérations et ralentis infimes et "irrationnels" que fait un bon interprète ayant souvent tendance à être plus bénéfiques qu'un mètre mesureur » – mètre mesureur qu'utilisait Stockhausen à l'époque dans ses premières œuvres électroniques pour déterminer précisément les longueurs de bande magnétique.

Le *Klavierstück IX* décline divers degrés de périodicité et d'« apériodicité » : un accord de quatre sons est répété au début cent trente-neuf fois « à espaces réguliers », en passant progressivement du *fortissimo* à un quadruple *piano*. Après un bref arrêt sur la cent quarantième itération, la répétition reprend quatre-vingt-sept fois de suite avant qu'une ligne mélodique tendre et succincte vienne contraster par sa « souplesse » avec l'élément « figé ». Par la suite, l'accord revient de temps à autre jusqu'à ce que le discours musical débouche sur des groupes sonores évoluant de manière linéaire, homophonique et irrégulière, et s'estompent progressivement.

Imke Misch

Traduction : Daniel Fesquet

Le saviez-vous ?

Sérialisme

Au début du xx^e siècle, plusieurs compositeurs viennois, dont Schönberg, déstabilisent de plus en plus la tonalité. Cette évolution leur semble la conséquence inévitable d'une tendance amorcée par le romantisme germanique. Mais si elle offre de nouvelles possibilités, elle entraîne aussi une perte de repères et de cohérence à laquelle Schönberg souhaite remédier. Il y parvient pour la première fois dans la *Suite pour piano* op. 25 (1921-1923), en établissant les bases du sérialisme : le compositeur dispose les douze sons de la gamme chromatique dans l'ordre de son choix, de façon à former une série dodécaphonique qui constituera la matrice de l'œuvre (ou du moins de l'un de ses mouvements). Cette série peut être utilisée sous forme de mélodie ou sous forme d'accords. D'autres manipulations permettent de diversifier son énoncé : la transposition (on commence à partir d'une autre note), la rétrogradation (la série est jouée à rebours, en commençant par la dernière note), le renversement (un intervalle initialement descendant devient ascendant et réciproquement), l'association du renversement et de la rétrogradation.

Dans certaines œuvres, la série se présente comme une « phrase » au dessin clairement défini (*Variations pour orchestre* op. 31 de Schönberg, *Concerto pour violon* de Berg). Mais le plus souvent, elle est impossible à repérer à la seule écoute. Son rôle, c'est d'assurer l'unité organique de la partition. D'ailleurs, le sérialisme n'est ni un style ni un langage : chez chacun de ses adeptes, il produit des résultats différents. Après la Seconde Guerre mondiale, ses principes sont également appliqués aux valeurs rythmiques, aux intensités, aux attaques. Messiaen franchit le pas vers ce sérialisme dit « généralisé » ou « intégral » avec *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), dont Boulez, Nono ou encore Barraqué feront ensuite fructifier les potentialités.

Hélène Cao

Les compositeurs

Arnold Schönberg

Figure tutélaire et paternelle de toute la musique du xx^e siècle, créateur et théoricien infatigable, Schönberg fut pourtant un autodidacte, résolu dès sa jeunesse (où il fut tout de même soutenu par Alexander von Zemlinsky, Richard Strauss, puis Gustav Mahler) à frayer sa propre voie. Le lyrisme postromantique et atonal de ses premières partitions, comme *La Nuit transfigurée*, contraste avec l'expressionnisme de cabaret de *Pierrot lunaire*, œuvre qui fit scandale mais lui apporta la renommée. Son nom demeure pourtant à jamais associé (avec celui de ses deux disciples, Alban Berg et Anton Webern) à la seconde École de Vienne, c'est-à-dire à la mise au point de la technique d'écriture sérielle. Avec la « composition à douze sons », Schönberg tira des conséquences logiques mais radicales de l'épuisement du système tonal,

et dicta le ton de la modernité. Doublement honni sous le Troisième Reich en tant que juif et compositeur « formaliste », Schönberg dut s'exiler aux États-Unis, pays dont il prit la nationalité. C'est là qu'éclata la courte mais intense polémique qui l'opposa à l'écrivain allemand Thomas Mann qui, dans son roman *Le Docteur Faustus*, avait métaphorisé la montée du nazisme par la mise au point de la technique sérielle. Auteur de nombreuses pièces pour piano et de musique de chambre, Schönberg est notamment l'auteur de *Pelléas et Mélisande* (1903), des *Variations pour orchestre* op. 31 (1926), d'un *Concerto pour violon* (1936), d'un *Concerto pour piano* (1942) mais aussi des *Gurrelieder* (1900-1913) et de l'opéra *Moïse et Aaron* (1930-1932).

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig inspirent rapidement à son père le désir d'en faire un nouveau Mozart. Il planifie ainsi dès 1778 diverses tournées, qui ne lui apporteront pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur,

Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant les autres pianistes. Il rencontre à cette

occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors* op. 18, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* », mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802 lorsqu'il écrit le Testament de Heiligenstadt, lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (sonates n°s 12 à 17 : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* », etc.). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven, dont la *Symphonie n° 3*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années

1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski »* op. 59 ou des cinquième et sixième symphonies, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse Lettre à l'immortelle bien-aimée, dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Symphonie n° 9*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827.

Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen a composé trois cent soixante-seize œuvres exécutables séparément. De 1977 à 2003, il compose le cycle d'opéra *Licht* (*Lumière*), comprenant les sept jours de la semaine, soit quelque vingt-neuf heures de musique. Les sept parties de cette œuvre pour la scène connaissent leur création mondiale intégrale sur plusieurs années. Après *Licht*, Stockhausen avait le projet de composer les heures du jour, la minute et la seconde. Il commence le cycle *Klang* (*Son*), *Les 24 heures du Jour*, et avait composé à sa mort, en décembre 2007, de la première heure *Himmelfahrt* (*Ascension*) à la vingt-et-unième, *Paradies* (*Paradis*). Stockhausen compose dès le début des années 1950. Ses premières compositions ponctualistes, comme *Kreuzspiel* (*Jeu de croix*) en 1951, *Spiel* (*Jeu*) pour orchestre en 1952 et *Kontra-Punkte* (*Contre-points*) en 1952-1953, lui apportent une célébrité internationale. On peut qualifier son œuvre de « musique spirituelle » ; ce trait est devenu de plus en plus évident non seulement dans les compositions sur texte spirituel, mais aussi dans les œuvres de « musique harmonique », de « musique intuitive », de « musique mantrique », jusqu'à la « musique cosmique » – *Stimmung* (*Réglage*), *Aus den sieben Tagen* (*À partir des sept jours*), *Mantra*, *Sternklang* (*Son d'étoile*), *Inori*, *Atmen gibt das Leben* (*Le Souffle donne la vie*), *Sirius*, *Licht* (*Lumière*), *Klang* (*Son*). Stockhausen a soit dirigé soit exécuté ou orchestré l'exécution en tant qu'ingénieur du son de presque

toutes les premières mondiales de ses œuvres, lors d'innombrables exécutions ou d'enregistrements exemplaires dans le monde entier. Titulaire de nombreuses chaires de professeur, invité en Suisse, Finlande, au Danemark, aux Pays-Bas et aux États-Unis, Stockhausen est nommé professeur de composition à la Hochschule für Musik à Cologne en 1971. En 1996, il reçoit le titre de docteur *honoris causa* de la Freie Universität de Berlin et un autre de la Queen's University (Canada) en 2004. Il était membre d'une douzaine d'académies des Arts et des Sciences de par le monde, citoyen d'honneur de Kürten depuis 1988, commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres, récipiendaire de nombreux prix discographiques et, entre autres, de la médaille de l'Ordre national du Mérite de la République fédérale d'Allemagne (première classe), du Ernst von Siemens Music Prize, de la médaille Picasso de l'Unesco, de l'Ordre du Mérite de l'État de Westphalie-Rhénanie du Nord, de divers prix de la Société allemande des éditeurs de musique pour la publication de ses partitions, du prix Bach de Hambourg, du prix de la Culture de Cologne, du prix Polar Music. La plupart des premières œuvres du compositeur ont été publiées par Universal Edition à Vienne. À partir de l'*Opus 30*, ses œuvres sont publiées par la Stockhausen-Verlag, fondée par le compositeur en 1975. Depuis 1991, les mêmes éditions ont également publié l'édition complète de Stockhausen.

L'interprète Pierre-Laurent Aimard

Considéré comme une « visionnaire extraordinaire » par le *Washington Post* et comme un artiste pionnier, Pierre-Laurent Aimard est récompensé du prestigieux Ernst von Siemens Music Prize 2017 pour la musique. Figure centrale de la musique contemporaine, il nourrit d'étroites collaborations avec des compositeurs essentiels de notre temps, notamment György Ligeti, dont il enregistre l'œuvre complet pour piano. Il travaille également avec Karlheinz Stockhausen, George Benjamin et Pierre Boulez, qui le sollicite pour occuper le poste de premier pianiste soliste de l'Ensemble intercontemporain. Salué par *The Guardian* comme « l'un des meilleurs interprètes de Messiaen », il noue des liens forts avec le compositeur et son épouse Yvonne Loriod, avec qui il étudie au Conservatoire de Paris (CNSMDP). En 2018, il publie le *Catalogue d'oiseaux* (Pentatone Records), abondamment récompensé, notamment du prestigieux prix de la critique de disques allemande. Pierre-Laurent Aimard crée également de nombreuses œuvres pour piano de György Kurtág (Scala de Milan), la dernière œuvre d'Elliott Carter, *Epigrams*, composée à son intention, *Responses* de Sir Harrison Birtwistle, *Sweet disorder and the carefully careless* et *Keyboard Engine* pour deux pianos (première à Londres à l'automne dernier). Interprète majeur du répertoire pianistique de toutes les époques, Pierre-Laurent Aimard est invité en résidence à de nombreuses reprises pour des projets innovants, au Carnegie Hall et au Lincoln

Center de New York, au Konzerthaus de Vienne, à l'Elbphilharmonie de Hambourg, à l'Alte Oper de Francfort, au Palais des beaux-arts de Bruxelles, au Festival de Lucerne, au Mozarteum de Salzbourg, à la Philharmonie de Paris, au Festival de Tanglewood et au Festival d'Édimbourg. Il est directeur artistique du Festival d'Aldeburgh de 2009 à 2016. Il se produit par ailleurs chaque saison à travers le monde avec les plus grands orchestres, sous la direction de chefs comme Esa-Pekka Salonen, Péter Eötvös, Sir Simon Rattle et Vladimir Jurowski. Parmi les temps forts de sa saison 2019-2020, citons *Beethoven et l'avant-garde*, un programme unique et très personnel construit autour de l'héritage laissé par le compositeur allemand, croisant les classiques viennois et des compositeurs d'avant-garde. Ce projet est présenté dans le cadre du Berliner Festspiele à la Philharmonie de Berlin, à la Philharmonie de Paris, à l'Opéra de Tokyo, au Southbank Centre et en tournée aux États-Unis. Pour cette année 2020 particulièrement beethovénienne, Pierre-Laurent Aimard est également en tournée avec l'Orchestre du Gürzenich et François-Xavier Roth, et présente des projets autour du compositeur à Londres et dans le cadre de sa résidence de trois ans au Southbank Centre. En récital, il associe deux des sonates les plus puissantes du répertoire – la *Concord Sonata* d'Ives (Grammy Award pour l'enregistrement) et la *Sonate « Hammerklavier »* de Beethoven. Cette saison également, le pianiste est en résidence à la

Casa da Música, où il jouera Messiaen, Dufourt et le concerto *Le Désenchantement du monde* de Tristan Murail, dont il a donné la première avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise et pour lequel il a reçu un Gramophone Award en 2017. Durant la saison 2008-2009, il a été professeur associé au Collège de France. Il est

membre de la Bayerische Akademie der Schönen Künste. En 2015, il initie le site de ressources digitales Explore the score, basé sur l'interprétation et l'enseignement de la musique pour piano de Ligeti, en collaboration avec le Festival de piano de la Ruhr.

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Rencontrez les artistes

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez la Philharmonie
de demain

Soutenez nos initiatives
éducatives

LE CERCLE DÉMOS

Accompagnez un projet
de démocratisation
culturelle pionnier

VOTRE DON OUVRE DROIT
À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation, Démon & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS