

ÉLÈVES EN 3^E CYCLE SUPÉRIEUR
DU DIPLÔME D'ARTISTE INTERPRÈTE

CARTE BLANCHE AUX SOLISTES DE TROISIÈME CYCLE

LUNDI 9, MARDI 10
ET MERCREDI 11 OCTOBRE 2017
19 H ESPACE MAURICE-FLEURET

CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS
SAISON 2017-2018

DÉPARTEMENT
DES DISCIPLINES
INSTRUMENTALES
CLASSIQUES
ET CONTEMPORAINES

**CARTE BLANCHE
AUX SOLISTES
DE TROISIÈME CYCLE**

**LUNDI 9 OCTOBRE 2017
MARDI 10 OCTOBRE 2017
MERCREDI 11 OCTOBRE 2017
19 H**

Le Diplôme d'artiste interprète est destiné aux élèves désirant conjointement pratiquer une activité solistique et mener un projet personnel clairement défini dans le domaine de l'interprétation, de la création ou de la diffusion artistique. Ce cycle de concerts est l'occasion de découvrir les nouveaux talents musicaux.

LUNDI
9 OCTOBRE

ESPACE
MAURICE-FLEURET
19 H

ARTHUR HONEGGER

***Sonate pour violon et piano n°0
en ré mineur, H. 3*** - 23'

Largo - Agitato

Molto adagio

Sostenuto - Allegro

GABRIEL FAURÉ

***Sonate pour violon et piano n°2
en mi mineur, op. 108*** - 23'

Allegro non troppo

Andante

Finale : Allegro non troppo

CLAUDE DEBUSSY

***Sonate pour violon et piano
en sol majeur, FL 148*** - 14'

Allegro vivo

Intermède (fantasque et léger)

Finale (très animé)

Anne Bella, violon
David Salmon, piano

SONATES FRANÇAISES À L'ÉPREUVE DE LA GUERRE

ARTHUR HONEGGER

Antérieure à la Première Guerre mondiale, la *Sonate pour violon et piano n° 0* d'Honegger date de 1912 et fut achevée au Havre, alors que le compositeur venait d'entrer au Conservatoire de Paris en classe de violon.

À l'opposé de celle de Debussy, il s'agit donc d'une œuvre de jeunesse, mais elle aussi en trois mouvements. Le premier, très étendu, se place dans la filiation de Franck. Le mouvement lent fait alterner un thème chantant, en majeur, avec un passage central presque funèbre, en mineur. Après une introduction lente, le final joue sur deux idées contrastées à l'énergie motrice qui, selon Harry Halbreich, préfigurent tout à la fois le Honegger de la maturité et Albert Roussel. La coda referme l'œuvre en rappelant le premier mouvement selon un principe cher à Franck.

GABRIEL FAURÉ

Légèrement antérieure à la sonate de Debussy, la *Sonate pour violon et piano n° 2* de Fauré témoigne de préoccupations stylistiques voisines : structure en trois mouvements, modèle assumé de César Franck et du principe cyclique, ce une trentaine d'années après sa *Première Sonate* pour les mêmes instruments.

À un premier mouvement de vastes dimensions succède un Andante alternant l'idée principale du mouvement lent de la *Symphonie en ré mineur* op. 40 composée en 1884 avec une mélodie « tout à coup choquée par l'accord imprévisible et qui devient terriblement abrupte », selon Hélène Jourdan-Morhange, créatrice de l'œuvre.

Le *rondo final* au refrain gracieux regarde vers le premier mouvement dont il reprend pour conclure les deux thèmes, en une circularité voulue.

Lucie Kayas, professeur de la classe des métiers de la culture musicale du Conservatoire de Paris

CLAUDE DEBUSSY

Solitude et impuissance à l'arrière-plan ; prétendu détachement qui ne cache pas la gravité du propos : une guerre mondiale qui anéantit des générations entières ; une guerre personnelle de Claude Debussy contre une maladie qui le diminue de jour en jour.

Dès 1914, son orientalisme évanescence s'allie à une prise de conscience nationale. Son patriotisme s'exprime en musique, puisque la santé et l'âge ne lui permettent pas de s'engager. Son combat consistera à proclamer la supériorité française face à l'art « boche ». Sa *Troisième Sonate* pour violon et piano (1917) fait partie d'un cycle de six sonates en hommage aux grands musiciens français du XVIII^e siècle, commencé en 1914.

Cette *Troisième Sonate*, qui s'inspire du modèle français en trois mouvements, répond au désir de créer une « œuvre pleine de vie, presque joyeuse. » Mais le compositeur est conscient d'écrire son propre requiem ; la mort, proche, fera de cette troisième pièce la dernière du cycle : « Cette sonate sera intéressante d'un point de vue documentaire, et comme un exemple de ce qu'un homme malade peut écrire pendant une guerre. [...] L'esprit souffle où il veut. Moi je croupis dans les usines du néant. »

Silvia Alvarez Baamonde
Ancienne élève de la classe des métiers de la culture musicale du Conservatoire de Paris

ANNE BELLA VIOLON

Anne Bella, née en 1995, a commencé l'étude du violon à l'âge de 5 ans à l'école de musique d'Amboise avec Sébastien Lacroix. Après avoir été remarquée par le quatuor Ébène, ses membres lui conseillent d'intégrer le CRR de Boulogne, où elle est admise en 2004, dans la classe d'Agnès Reverdy puis de Christophe Poiget. Suite à l'obtention de son DEM, elle rentre à 15 ans au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Sylvie Gazeau et David Rivière.

En septembre 2014, toujours au Conservatoire de Paris, elle intègre la classe de Jean-Marc Phillips et David Rivière et obtient son Master en mai 2016, mention Très Bien. Puis en septembre 2016, elle y est admise en Diplôme d'artiste interprète (3^e cycle), ce qui lui a permis d'enregistrer le *poème* de Chaussou avec l'Orchestre des Lauréats du Conservatoire en janvier 2017.

Parallèlement elle participe à des concours depuis plusieurs années. Elle obtient un prix spécial au concours Marie Cantagrill dans la catégorie Excellence en juin 2014. En octobre 2015 elle est finaliste au concours Ginette Neveu où on

lui délivre un diplôme d'honneur. L'année suivante elle remporte le 3^e prix au Concours de Musique Thomas Kuti. Pour finir, elle a obtenu un prix spécial au concours international Henri Marteau en avril 2017.

Elle a aussi participé à plusieurs classes de maître, notamment avec Jacques Guestem, Alexander Markov, Pavel Vernikov et Marianne Piketty. Elle s'est produite à quatre reprises à la salle Cortot à Paris avec les pianistes Jonathan Fournel et Pierre-Yves Houdique, ainsi qu'à Saarbrück, Sarralbe, etc.

Le 16 mai, elle a joué à Munich avec l'OCUP, en tant que soliste, dans le double concerto de Brahms sous la direction de Carlos Dourthé et le 19 mai à Paris au sein de l'ensemble Erasme dans une version de chambre du requiem allemand de Brahms sous la direction de Thibault Back. Anne joue sur un violon Italien, un arlequin de Landolfus (XVIII^e-XIX^e siècle).

DAVID SALMON PIANO

À la fin de ses études générales, ayant obtenu un 1^{er} Prix ex-aequo et un Prix spécial Musique française au concours de piano Junior d'Orléans, David Salmon décide de se consacrer pleinement à la musique.

Formé par Alexia Guiomar au CRC de Vitry-sur-Seine, où il obtient les meilleures récompenses, il entre dans la classe d'Anne-Lise Gastaldi au CRR de Paris (Prix de piano à l'unanimité avec félicitations du jury) puis est admis au Pôle Supérieur de Paris-Boulogne-Billancourt. Il intègre en 2013 le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe d'Hortense Cartier-Bresson, et profite également des conseils de Dominique Merlet, qui l'invite à l'Académie de Villecroze.

Très investi dans la diffusion du répertoire contemporain, il participe à de nombreux projets ou classes de maître avec des compositeurs tels que Wolfgang Rihm, Gérard Pesson ou Bruno Mantovani. Souvent remarqué pour son interprétation du répertoire français du début du XX^e siècle, il est sélectionné pour participer à une formation à l'abbaye de Royaumont autour de la musique de Debussy, encadrée par Alexei Lubimov et Alain Planès.

En 2016 il obtient le 2^e Prix au concours Gabriel Fauré. Passionné de musique de chambre, il se produit régulièrement en duo de pianos avec Manuel Vieillard et cofonde en 2016 le Trio Aden avec lequel il se produira au Festival de La Roque-d'Anthéron dans le cadre des ensembles en résidence.

MARDI
10 OCTOBRE

ESPACE
MAURICE-FLEURET
19 H

FRÉDÉRIC CHOPIN

Nocturne en si majeur, op. 62 n° 1 - 6'

ROBERT SCHUMANN

Fantaisie en do majeur, op. 17 - 12'
(extrait, 1^{er} mouvement)

OLIVIER MESSIAEN

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus,
« Le Baiser de l'Enfant-Jésus » - 11'
(extrait)

KAROL SZYMANOWSKI

Variations en si bémol mineur, op. 3 - 12'

Alexandre Lory, piano

ENTRACTE

GYÖRGY LIGETI

Sonate pour violoncelle seul - 9'
Dialogo
Capriccio

JOHANNES BRAHMS

Sonate pour violoncelle et piano n° 2
en fa majeur, op. 99 - 27'
Allegro vivace
Adagio affetuoso
Allegro passionato
Allegro

BÉLA BARTÓK

Rhapsodie pour violoncelle et piano - 9'

Volodia van Keulen, violoncelle
Théo Fouchenneret, piano

**« À travers tous les sons résonne
Dans le rêve multicolore de la terre
Un son très doux perceptible
Pour qui sait tendre l'oreille. »**

Friedrich Schlegel,
épigraphe à la *Fantaisie, Ruines* de Schumann

Les quatre œuvres de ce programme invitent à se laisser aller sur les chemins de l'onirisme et de la transfiguration, espérant y découvrir une expression plus profonde et sensible. En effet, la perception sensuelle à laquelle elles nous conduisent se détourne d'un développement musical satisfaisant une construction intellectuelle pour s'adresser plus directement, presque physiquement à l'auditeur. Elle tend à révéler la profondeur d'un thème, qui, transfiguré dans le halo résonnant d'un piano vibratoire, nous touche au plus intime et y déverse sans intermédiaire son essence propre.

Ainsi, Chopin offre son lyrisme le plus épanoui au moyen d'un traitement « impressionniste » de la matière sonore quand Schumann s'appuie sur l'onirisme d'une réminiscence pour guider son auditeur vers la révélation. La Grâce nous saisit par les sonorités éclatantes du Baiser de l'Enfant-Jésus tandis que Szymanowski transfigure le thème choral de ses *Variations* au travers de la virtuosité vibratoire d'un piano orchestral.

**FRÉDÉRIC CHOPIN
NOCTURNE EN SI MAJEUR,
OP. 62 N°1**

Loin d'un chant lyrique entouré d'ombres harmoniques vaporeuses si propre au nocturne, la première pièce de l'opus 62 (publié en 1846 et dédié à Mlle R. de Konneritz) se distingue par une écriture polyphonique. Pourtant, l'accord ouvrant la pièce, très résonnant par sa disposition imitant celle des harmoniques naturelles, suggère que le pianiste se dispose à entraîner son auditoire dans un monde sonore où le lyrisme trouve son expression par-delà la mélodie, au sein même de la sensation.

En effet, cet accord initial nous rappelle que Chopin avait étudié les travaux de Joseph Sauveur sur l'acoustique soulignant la dimension vibratoire et la composition harmonique des sons. De ce fait, le thème sobre suivant cet accord se colore rapidement lors de trois incises d'un lyrisme de plus en plus affirmé dont les arabesques dans l'aigu s'apparentent moins à un ornement qu'à un scintillement. Le balancement harmonique de la partie centrale poursuit le

sentiment ondoyant né de ces ornements malgré un lyrisme plus intérieur. Le retour du thème en trille porte l'impression vibratoire à son apogée. Il en donne une perception troublée, comme enveloppée des brumes d'un rêve. Ainsi, Chopin, à la manière d'un Turner, nous guide d'une écoute traditionnelle vers une exploration de la perception physique dans ses frontières les plus reculées à la recherche d'un autre lyrisme.

**ROBERT SCHUMANN
FANTAISIE EN
DO MAJEUR, OP. 17
(1^{ER} MOUVEMENT)**

Le 5 juin 1826, Schumann écrivait à son ami Rosen au sujet de *Fantaisie, Ruines* qui deviendra en 1835 le premier mouvement de la *Fantaisie* op. 17, dédiée à Franz Liszt : « Je suis là, enseveli sous les ruines de mes chimères et de mes rêves. ». Le 9 juin 1839, il expliquera cette même pièce à sa fiancée Clara Wieck par ces mots : « N'es-tu pas réellement le " son " du motto ? Je crois bien que si ».

Ainsi, ce premier mouvement, tel une offrande, tend vers la réminiscence du motto, une citation issue du dernier lied du cycle *An die ferne Geliebte* (À la bien aimée lointaine) de Beethoven sur les mots « Nimm sie hin denn, diese lieder » (Ces mélodies, prends-les).

À rebours des principes structurant les grandes formes de l'époque,

il construit sa dramaturgie sur la sensation pressante et ambiguë d'une réminiscence, qui, bien qu'à portée de main, peine à se dégarer des brumes de l'inconscient.

Une version déformée de cette citation jaillit, comme une résonance harmonique, d'un accord tendu mis en mouvement dans l'extrême grave du piano. Des variantes déformées de ce motif se succéderont ensuite, toujours dans des contextes de tension harmonique. Seule l'apparition de la citation elle-même apportera la résolution et la fin du mouvement.

Qu'il la connaisse ou non, l'auditeur, préparé par les nombreux avatars, perçoit sensiblement la révélation du souvenir ainsi sublimé. Au travers des brumes de la réminiscence, Schumann utilise ainsi la frontière de la perception pour dépasser et transmettre l'absolu de son idée : le manque de sa bien-aimée lointaine.

**OLIVIER MESSIAEN
VINGT REGARDS
SUR L'ENFANT-JÉSUS
« LE BAISER DE
L'ENFANT-JÉSUS »**

Le « Baiser de l'Enfant-Jésus » est la quinzième pièce des *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* composés en 1944 (il occupe la place d'un multiple de cinq comme toutes les pièces du cycle ayant trait au Père, au Fils ou au Saint Esprit) et représente la manifestation

visible du Dieu invisible. De ce fait, le thème de Dieu qui parcourt l'ensemble du cycle est présenté sous forme de berceuse au début de la pièce dans la tonalité large et ensoleillée de Fa dièse majeur. La sensation fourmillante d'un sommeil caressé de soleil est appuyée par l'apparition d'arabesques dans l'aigu du piano brouillant la perception et de plus en plus agitées.

Ce thème se charge ensuite d'une tension harmonique qui plonge l'auditeur dans l'impatience d'une résolution incarnée par le baiser.

Ce baiser, utilisant toute la capacité vibratoire du piano grâce à des harmonies larges, lumineuses et au balayage de tout le clavier, laisse transparaître dans sa résonance le retour du thème de Dieu, transfiguré, investi d'un sens nouveau.

Au moyen d'une perception sensible, Messiaen dépasse donc son thème initial, le pare d'une impression nouvelle, donnant une réponse au texte mis en exergue de la pièce et inspiré par l'image pieuse de l'Enfant-Jésus se penchant pour embrasser la petite Sainte Thérèse de Lisieux : « A chaque communion, l'Enfant-Jésus dort avec nous près de la porte ; puis il l'ouvre sur le jardin et se précipite à toute lumière pour nous embrasser. »

KAROL SZYMANOWSKI *VARIATIONS OP. 3*

Œuvre d'étudiant composée entre 1901 et 1903, les Variations op. 3 transfigurent littéralement un thème de style choral expressif mais très régulier au moyen d'une virtuosité débridée.

Celle-ci se trouve tout autant dans les traits techniques que dans les brusques changements de caractère, chaque variation traitant un genre différent allant de la valse à la marche funèbre en passant par une mazurka dont l'allure populaire est contrecarrée par une ironie grinçante, jouant sur l'ambiguïté des couleurs majeures et mineures et du chromatisme descendant.

Rapprochant l'œuvre d'un cycle d'études, cette virtuosité n'est pourtant pas anecdotique et décorative. Explosant le cadre de la variation ornementale, elle fait voler en éclats le thème initial. De celui-ci, elle tire les possibilités sonores les plus variées au moyen d'un piano véritablement orchestral, gigantesque caisse de résonance engloutissant l'auditeur dans une matière vibrante.

Romane Lecomte, élève de la classe des métiers de la culture musicale du Conservatoire de Paris
Lucie Kayas, professeur

Le violoncelle de Brahms, Bartók et Ligeti est dans ce programme l'ambassadeur d'un folklore stylisé de diverses origines. Pour ces trois compositeurs, l'aspect populaire de leurs œuvres s'inscrit au sein d'une écriture classique, sans revendication nationaliste appuyée.

Ligeti est au sommet de sa période hongroise lorsqu'il compose sa *Sonate pour violoncelle seul*. L'œuvre naît en 1948 de son amour secret pour la violoncelliste Annuss Virányi qui ne la jouera jamais. Ce n'est que suite à la commande de Vera Dénes en 1953 que Ligeti la reprendra pour lui ajouter un second mouvement. Cette œuvre ressuscite ainsi une forme classique pour lui attribuer des allures de courtes pièces qui font se succéder deux formes libres et structurellement simples (*Dialogue* et *Capriccio*).

Dans les années 1950, Ligeti est en Hongrie. Le contexte politique est résolument défavorable aux compositions audacieuses et le pays se ferme à tout ce qui vient d'Europe de l'Ouest. C'est alors envers et contre tout que le compositeur placera audacieusement son œuvre sous le signe d'une modernité agressive, ce qui vaudra à son second mouvement d'être censuré par l'Union des compositeurs du régime en place.

Ce *Capriccio* obéit à une forme sonate à deux thèmes dont l'intitulé et la virtuosité renvoient explicitement aux Caprices de Paganini.

Sur les bases d'une écriture bartokienne dont Ligeti reprend la modalité et les incidences des intervalles de quinte et de triton, c'est un violoncelle exalté qui clame la culture hongroise. Les *glissandi* introductifs et conclusifs du premier mouvement forment d'étonnantes alternances avec les lignes pieuses d'un instrument en pénitence. Le violoncelle s'anime à travers des sonorités simples pouvant s'affirmer crument et prendre un envol exalté.

Comme doué de parole, le soliste justifie l'intitulé de ses mouvements et l'origine de leur création par un dialogue entre les cordes de *do* et de *la*, comme un couple séparé par les cordes intermédiaires, qui s'unit lors du monologue final enragé. Cette sonate ne sera pas jouée avant 1979 et sa création tardive aura lieu à Paris en 1983 par Manfred Stilz. L'été 1886 passé au bord du lac de Thoun (Suisse) est très fécond pour Brahms qui y compose sa *Deuxième sonate pour violoncelle et piano op. 99*, sa *Deuxième sonate pour violon et piano op. 100* et son *Premier trio pour piano, violon et violoncelle op. 8*.

Une écriture juvénile trouve grâce aux yeux du compositeur mature et s'accorde volontiers avec un intérêt marqué pour la musique populaire dont les *Chants tziganes* écrits à la même période se portent témoins. Le critique Bernhard Vogel écrira en 1887 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* « La sonate en *fa* est claire et audacieuse dans sa forme, noble et familière dans son matériau thématique, solidement tenue dans les mouvements passionnés, joyeuse et d'un bien être infini dans la finale. »

Paradoxalement, Brahms teinte ces pages d'une écriture orchestrale assumée dès les premières mesures par le thème robuste du violoncelle-cor que soutiennent les cordes en *tremolo*. Après la véhémence de ce début, le mouvement lent est une reprise de souffle typiquement brahm-sienne, avant un *scherzo* vif, adouci à son tour par un trio poétique.

L'idée éminemment germanique qui ressort de la musique de Brahms est renforcée par une tendance populaire toute romantique, particulièrement présente dans les mélodies folkloriques du *rondo* Final. Mais populaire n'est pas pour Brahms synonyme de conservateur. L'*Allegro vivace* en *fa* majeur expose une forme sonate à trois thèmes avant d'aborder l'*Adagio affetuoso* en *fa* dièse majeur ! Cette particularité ne fit pas l'unanimité aux yeux suspicieux de ses contemporains et Hugo Wolf la déplora dans le *Wiener Salonblatt*

en 1887 : « Si Brahms veut mystifier ses adorateurs avec cette nouvelle œuvre, s'il veut jouer avec leur vénération écervelée, c'est autre chose, et nous admirons en lui le plus grand charlatan de ce siècle et de tous les siècles à venir ». L'œuvre fut créée à Vienne en 1886 par Robert Hausmann. Boudée à ses débuts, elle s'illustre aujourd'hui parmi les grandes pages du répertoire chambriste.

À l'été 1928, Bartók compose son *Troisième quatuor* et ses deux *Rhapsodies* dans une première version pour violon et piano qu'il orchestrera dès 1929 avant d'en faire une transcription pour violoncelle.

Après son travail de collecte de chants populaires avec Kodaly, Bartók entame une mutation stylistique qu'il met en œuvre à travers un répertoire de chambre. Sa fascination pour la musique pré-sérielle de Schönberg dans les années 1920 le plonge dans une crise créatrice qui prend un nouveau tournant en 1927 : « Je pense que je m'en tiendrai désormais à la tonalité, en dépit des tendances inverses par le passé. » (propos recueillis par Harry Cassin Becker)

Pourquoi ce choix musical ? « Parce que les chansons populaires sont toujours tonales : la musique populaire atonale serait complètement inimaginable. » (De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante aujourd'hui, 1920-25).

Avec cette *Première Rhapsodie*, le compositeur revient alors vers une écriture moins complexe pour façonner en simples contours un ensemble de portraits stylisés de mélodies populaires dont il taira l'origine. Modalité et accentuations appuyées alternent avec des moments de tendresse enfantine pour former cette base populaire bartokienne. On y retrouve le style Verbunkos, danse de recrutement des campagnes hongroises, qu'il avait déjà exploité dans *Kossuth* et dans ces *Quatre mélodies*.

La *Première Rhapsodie* s'organise sous forme de deux mouvements indépendants avec un premier « lassù » (lent) et un second « friss » (vif) dans lesquels se succèdent plusieurs thèmes.

Plein de bonhomie paysanne, le premier thème de la partie vive se lance dans une bacchanale suraiguë amenant à deux fins alternatives reprenant le premier thème du « lassù » ou celui de la seconde pièce. Bien que Joseph Szigeti ait été le dédicataire de cette rhapsodie, c'est Zoltán Székely et Bartók qui en assurent la création et goûtent son succès auprès du public, le 4 mars 1929 à Londres.

Irène Mejia Buttin, élève de la classe des métiers de la culture musicale du Conservatoire de Paris
Lucie Kayas, professeur

ALEXANDRE LORY

PIANO

Alexandre Lory est un pianiste concertiste aux multiples talents et un artiste d'une sensibilité profondément authentique. Après avoir effectué ses études musicales au Conservatoire d'Aix en Provence, il est admis en 2011 à l'unanimité au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Roger Muraro et Isabelle Dubuis.

Il y obtient sa Licence deux ans plus tard, puis son Master en 2015. Cette même année, il est admis à l'unanimité en Master de musique de chambre en duo avec le pianiste Clément Lefebvre dans la classe de Claire Désert et Amy Flammer. En août 2016, ils sont invités à donner une série de concerts dans le cadre des ensembles en résidence du Festival de la Roque d'Anthéron et se produisent par la suite aux Préludes aux concerts dans la grande salle de la Philharmonie de Paris.

Soutenu par l'association des Amis des Jeunes Artistes Musiciens, ils effectuent en avril 2017 une tournée de concerts en Alsace, avant de rejoindre le Festival Messiaen de La Meije en juillet.

Alexandre est admis en septembre 2016 en Diplôme d'Artiste Interprète au Conservatoire de Paris et s'est vu décerner à cette occasion le Prix Blüthner.

Très vite repéré par Bernard d'Ascoli qui le suit depuis 2009, Alexandre est soutenu par l'association Piano Cantabile. Il travaille aussi avec des pianistes tels que Georges Pludermacher, Jacques Rouvier, Konstantin Lifschitz, Jean-Claude Pennetier, Romano Pallottini et Alain Planès.

Lauréat du Mécénat Musical Société Générale, Alexandre est aussi un chambriste très apprécié. Il est invité par de nombreux festivals tels le Festival Jeunes talents à Vitrolles, le Festival des Nuits Pianistiques d'Aix en Provence, le Festival Jeunes Talents à Paris, le Festival Les étés d'Hanneucourt à Gargenville, le Festival de l'histoire de l'art à Fontainebleau, le Festival de Laon à Soissons, le Festival des Sonates d'Automne à Loches, le Festival Thalasso Radio Classique à Saint-Malo ou encore lors de la saison musicale 2014 du Centre Culturel Français de Boston.

Il joue régulièrement en duo avec notamment le violoniste Léo Marillier, les pianistes Clément Lefebvre et Philippe Hattat, le clarinetiste Florent Héau et fait un remplacement au pied levé pour un concert à la Cité de la musique de Paris avec le violoncelliste Ivan Karizna.

Acteur de la vie culturelle de sa ville natale à l'occasion de concerts solistes, il œuvre aussi au Projet « Opéra dans la Rue » avec des artistes lyriques français et néerlandais autour des grands airs du répertoire classique.

L'Académie Pianistique d'Aix lui confie durant plusieurs années l'accompagnement de Masterclass, notamment celles de Philippe Bary et François Baduel au violoncelle et Jérôme Guichard au hautbois.

Alexandre Lory fait ses débuts de soliste avec orchestre à dix-huit ans avec l'Orchestre d'Harmonie de Lecce sous la direction de Giovanni Pellegrini et avec l'Orchestre Symphonique d'Aix-en-Provence sous la direction de Michel Camatte dans la salle du Grand Théâtre de Provence.

En novembre 2012, il commence une série de concerts avec l'Orchestre national de Chambre de Moldavie sous la direction de Christian Florea.

Au Conservatoire de Paris, il se noue, avec le violoniste Léo Marillier, une complicité musicale qui s'exprime pleinement dans leur premier CD *Fantaisies d'opéra*. Celui-ci, produit en 2014 par le Label Indépendant Forgotten Records, éditeur d'œuvres rares, est réalisé sous la direction artistique d'Alexis Galpérine.

Partageant une même vision de la musique classique qui doit s'incarner dans notre époque et de nombreuses valeurs sur le plan humain, ils ont offert en mai 2014, au Centre Culturel de Provins, un concert caritatif dédié à la création d'une école au Kenya.

En juillet 2015, ils ont été sélectionnés par la prestigieuse Académie internationale de duo violon-piano de Lausanne encadrée par Pierre Amoyal et Anne Queffélec. Alexandre remporte en février 2017 le 1^{er} Prix Liszt au Concours International de Piano de Brest.

VOLODIA VAN KEULEN VIOLONCELLE

Volodia van Keulen entreprend l'étude du violoncelle à l'âge de sept ans au Conservatoire à Rayonnement Régional de Besançon dans la classe d'Emmanuel Boulanger. Il est admis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et intègre la classe de Roland Pidoux et de Xavier Phillips.

La même année, il est sélectionné par Pieter Wispelwey pour participer à sa Masterclass avec orchestre au Festival international de violoncelle de Beauvais. Volodia s'est déjà produit, en solo ou avec diverses formations, notamment au Festival International de la Roque d'Anthéron, à la Maison de la Radio pour la création mondiale du *Voyageur sans bagage* de Francis Poulenc sur France Musique, à la Cité de la Musique de Paris, aux Folles journées de Nantes, à la Philharmonie de Paris, à la Philharmonie de Xi'an lors d'une tournée en Chine avec l'Ensemble Messiaen, au Musée impérial de Pétrópolis, au Théâtre du Châtelet, aux « Concerts de l'improbable » avec Jean-François Zygel et François Salque, à la Kronberg Académie, à l'Opéra Théâtre de Besançon, aux Rencontres de Violoncelle de Belaye, à la Maladrerie

Saint-Lazare, au Festival de Pâques et à L'Août Musical de Deauville, aux Rencontres musicales de Noyers sur Serein, à la Folle Nuit de Grenoble avec Claire Désert et Emmanuel Strosser, à l'émission « plaisir du quatuor » de Stéphane Goldet sur France Musique.

Il partage son expérience de musique de chambre avec des musiciens tels que Claire Désert, Guillaume Santana, Roland Pidoux, François Salque, Pierre Fouchenneret, Marc Coppey, Amaury Coeytaux, Bertrand Chamayou, Guillaume Vincent, Raphaël Sévère, David Petrlik, Théo Fouchenneret, Adrien Boisseau, Léa Hennino et Guillaume Bellom.

Actuellement en 3^e cycle supérieur, et diplômé d'un Master de violoncelle dans la classe de Marc Coppey et Pauline Bartisol au Conservatoire de Paris, il suit les conseils avisés de Steven Isserlis, Garry Hoffman, Young Chang Cho, Peter Bruns, Christian Ivaldi, Boris Garlitsky, du Trio Wanderer. Volodia est artiste en résidence à la Fondation Singer-Polignac depuis 2014 et joue sur un violoncelle de David Deroy réalisé en 2010 à Vannes. Il est soutenu par la fondation Safran, et la fondation société Générale.

THÉO FOUCHENNERET PIANO

Théo Fouchenneret est né le 26 février 1994 à Nice. Il débute ses études au CRR de Nice à l'âge de 5 ans dans la classe de Christine Gastaud. À 13 ans, il obtient son prix de piano mention Très Bien à l'unanimité.

Il intègre ensuite le Conservatoire de Paris dans la classe d'Alain Planès, puis dans celle d'Hortense Cartier-Bresson où il obtient son Master mention Très Bien. Il a récemment été admis à suivre le cursus du Diplôme d'artiste interprète (3^e cycle) au Conservatoire de Paris et suit l'enseignement de Yann Ollivo et Jean-Frédéric Neuburger dans la classe d'accompagnement. Théo reçoit régulièrement les conseils avisés de pédagogues de renom tels que Jean-Claude Pennetier, Akiko Ebi, Denis Pascal, Itamar Golan, Mikhaïl Voskresensky, Pascal Devoyon etc.

Il s'est déjà produit dans de nombreuses salles en France et à l'étranger. Il est également invité régulièrement dans des émissions de télévision et de radio notamment dans le cadre d'une intégrale de la musique de Chopin retransmise sur France 3, « Un été avec Chopin » où dans des émissions

telles que la « Matinale » et « Générations Jeunes Interprètes » sur France Musique.

En octobre 2013, il remporte le 1^{er} prix du concours international Gabriel Fauré. Il co-fonde en 2014 l'Ensemble Messiaen en compagnie de Raphaël Sévère (clarinette), David Petrlik (violon) et Volodia Van Keulen (violoncelle), qui est actuellement en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

Un CD est paru en 2015 chez Claves Records en compagnie de la violoncelliste Astrig Siranossian. Il a également enregistré un CD comprenant la *Sonate* de Franck et la *Deuxième Sonate* de Fauré chez Sonare Art Office en 2013 avec le violoniste Tatsuki Narita.

Aujourd'hui invité par de nombreux festivals (Festival de Deauville, Rencontres musicales de Belaye, Festival de la Roque d'Anthéron, Folle Journée de Nantes, Cully Classique etc.), il partage la scène avec des musiciens de grande qualité tels que Raphaël Sévère, Victor Julien-Laferrrière, Svetlin Roussev, Tatsuki Narita, Nicolas Bône, Roland Pidoux, Romain Descharmes, Éric Picard, Christophe Morin, etc.

MERCREDI
11 OCTOBRE

ESPACE
MAURICE-FLEURET
19 H

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Sonate pour violoncelle et piano n° 3 en la majeur,
op. 69 - 26'**

Allegro ma non tanto
Scherzo : Allegro molto
Adagio cantabile
Allegro vivace

ANTONÍN DVORÁK

**Le Silence des bois pour
violoncelle et piano, op. 68 n° 5 - 6'**

Adagio

ENTRACTE

PIOTR ILITCH TCHAIKOVSKI

Pezzo capriccioso en mi mineur, op. 62 - 7'

DMITRI CHOSTAKOVITCH

**Sonate pour violoncelle et piano
en ré mineur, op. 40 - 25'**

Allegro non troppo
Allegro
Largo
Allegro

Bumjun Kim, violoncelle
Théo Fouchenneret, piano

**LA SONATE POUR VIOLONCELLE
ET PIANO EN PERSPECTIVES**

Ce programme propose une mise en regard de quatre œuvres réparties sur près de cent-trente ans d'histoire, de Beethoven à Chostakovitch. Elles ont pour point commun le duo violoncelle et piano, mais leur écart temporel nous invite à prendre la mesure de leurs différences du point de vue esthétique, tout en observant les liens possibles entre elles, notamment l'équilibre des forces instrumentales.

**BEETHOVEN
ET LA NAISSANCE
DE LA SONATE
POUR VIOLONCELLE
ET PIANO**

La notion d'accompagnement est un des éléments les plus problématiques du classicisme : les deux premières *Sonates pour violoncelle et piano op. 5* de Beethoven portent les stigmates des sonates pour piano « avec accompagnement de violoncelle ad libitum » de Haydn et de Mozart, où le violoncelle double l'une des deux mains du piano. Mais, petit à petit, la répartition des rôles se transforme puis s'équilibre, se détachant progressivement de la notion d'accompagnement au profit de celle du dialogue, voire de l'affrontement.

En témoigne la *Troisième Sonate pour violoncelle et piano op. 69* (1808) de Beethoven, où le terme de musique de chambre prend un réel sens, lié aux questions d'intimité et d'échange.

Le thème inaugural du premier mouvement (*Allegro ma non tanto*) est à l'image de cette volonté de donner une égale importance aux deux protagonistes : initié par le violoncelle seul, celui-ci circule rapidement au piano. L'écriture *dolce* de ce thème et la succession de valeurs relativement longues font rayonner de sérénité les deux voix instrumentales. Les idées musicales que Beethoven exploite ensuite sont nettement contrastantes, avec notamment l'utilisation d'accents (notés *sforzando*) sur des temps faibles, ce qui fait violence à la carrure habituelle et confère à ces idées un caractère vif, voire belliqueux.

Ce jeu énergique se prolonge dans le mouvement suivant (*Scherzo. Allegro molto*), où le compositeur cherche à brouiller la perception des carrures à travers une écriture syncopée.

Le trio qui suit contraste avec le scherzo : l'écriture est moins saccadée, plus *legato*, et une formule répétée (*ostinato*) circule

aux deux instruments de manière fluide et apaisée. Le mouvement final (*Allegro vivace*), composé dans le même esprit de la forme sonate que le premier mouvement, est précédé d'une courte introduction lente (*Adagio cantabile*). Cet esprit de synthèse dans le mouvement lent se retrouve dans d'autres œuvres de Beethoven de cette période, comme la *Sonate pour piano n° 21* dite « Waldstein » dont l'*Adagio molto* se caractérise par son intensité dramatique mêlée à une écriture dépouillée.

LA TRANSCRIPTION COMME SYMPTÔME DE RENOUVELLEMENT DE LA SONATE

A la suite de cette sonate aux dimensions conséquentes figurent deux transcriptions, plus courtes : *Le Silence des bois pour violoncelle et piano*, op. 68 n°5 de Dvořák puis *Pezzo capriccioso en mi mineur*, op. 62 de Tchaïkovski. Comme souvent à la fin du XIX^e siècle, il s'agit de contourner le modèle beethovenien de la sonate, dont on pense qu'il a atteint ses limites. *Le Silence des bois* (1891) est tiré de la cinquième pièce du cycle pour piano à quatre mains *De la forêt de Bohême* op. 68, composé en 1883 par Dvořák. Le violoncelle effectue la voix principale, jouée par la main droite de la première partie de piano dans la version de l'opus 68.

Comme l'indique le tempo *Lento e molto cantabile*, cette pièce exploite largement la dimension lyrique. Le registre essentiellement médium du violoncelle, et le tempo lent, confortables pour le *vibrato*, sont propices à la mise en valeur du caractère rêveur du premier thème par cet instrument.

Ce thème est repris après un court intermède (*Un pochettino più mosso*), plus agité. A noter cependant l'élargissement de l'ambitus à la fin de la pièce, où le violoncelle atteint un registre aigu et s'infléchit doucement vers un registre grave (du la bémol aigu au ré grave).

Pezzo capriccioso, op. 62, est une œuvre concertante pour violoncelle et orchestre composée par Piotr Illitch Tchaïkovski au cours de l'été 1887. L'œuvre fut arrangée pour violoncelle et piano dès 1888. Cette pièce, sombre, fait entendre dès le début trois interventions successives du violoncelle sonnante comme autant de cris de désespoir.

L'esprit du caprice n'est pas présent dans la première partie : le *capriccio* enjoué, libre et virtuose ne prend place que dans la partie centrale. Digne d'une pièce de bravoure, l'écriture de cette section est proche d'un motif perpétuel et le jeu du violoncelliste se montre encore plus démonstratif que dans la première section.

CHOSTAKOVITCH ET LES VESTIGES DE LA SONATE

Chostakovitch figure parmi les derniers compositeurs du XX^e siècle à s'inscrire sans contrainte dans l'histoire de la sonate, à travers le souffle épique de ses sonates et son rapport étroit à l'architecture de la forme sonate classique.

Le premier mouvement de la *Sonate op. 40* (1934) présente un premier thème ample, effectué par le violoncelle, et accompagné d'arpèges fluides de piano. Ce mouvement semble formellement habituel, avec un développement harmonique et thématique, jusqu'au retour du premier thème, où celui-ci est dépouillé et *pianissimo*, avec des accords *staccato* au piano.

L'énergie du deuxième mouvement rappelle un mouvement perpétuel, avec un *ostinato* rythmique endiablé et un jeu incisif du violoncelle comme du piano. Au contraire, le *Largo* suivant est plus introspectif. Le piano réalise une toile de fond sombre au sein de laquelle se place le thème lyrique et presque vocal du violoncelle, avec sourdine. Ce mouvement lent, contrairement à celui de Beethoven dans sa *Troisième Sonate*, est prétexte à une véritable élaboration dramatique et formelle :

il dure environ onze minutes, sur les trente minutes de l'ensemble de la *Sonate*, soit deux fois plus longtemps que le *rondo* final.

Cette œuvre, composée plus de cent-vingt ans après la *Troisième Sonate* de Beethoven, perpétue et enrichit à sa manière la sonate pour violoncelle et piano en tant que genre de musique de chambre, où les deux instruments ont une égale importance.

Si les deux pièces de Dvořák et de Tchaïkovski ne font pas partie de ce genre spécifique, elles offrent des perspectives différentes sur les relations possibles entre les deux instruments et permettent une immersion dans la conception ancienne de la sonate, en tant qu'œuvre pour un instrument accompagné.

Arthur Prieur, élève de la classe des métiers de la culture musicale du Conservatoire de Paris
Lucie Kayas, professeur

BUMJUN KIM VIOLONCELLE

Né en 1994 en Corée du Sud, Bumjun KIM arrive en France à l'âge de 7 mois. Il reçoit son premier cours de violoncelle lors de ses 6 ans auprès de Paul Julien, professeur au Conservatoire André Navarra à Charenton-le-Pont. Il poursuit ses études dans la classe de Xavier Gagnepain au Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt avant d'être admis, 1^{er} nommé à l'unanimité du jury, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris à l'âge de 15 ans, dans la classe de Philippe Muller.

Lauréat de nombreux prix dans divers concours comme le Concours Leopold Bellan, Vatelot-Rampal, le Concours International d'Osaka au Japon et demi-finaliste au Concours International Pablo Casals à Budapest, il est invité en 2011 en tant que Jeune Talent au Festival des Arcs pour interpréter la *Sonate pour violoncelle seul* de Zoltán Kodály, en direct de France Musique.

Il fait ses débuts lors du Kumho Prodigy Concert Series à Séoul, en 2009. En 2014, il joue en récital au Kumho Young Artist Concert Series, puis lors du Kumho Instrument Concert

Series en 2015. Bumjun étudie à présent en parallèle à la Hanns Eisler Musik Hochschule de Berlin auprès de Troels Svane, ainsi qu'au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en Diplôme d'Artiste Interprète avec Jérôme Pernoo.

Durant son parcours musical, Bumjun a eu l'opportunité d'étudier auprès de professeurs tels Arto Noras, Frans Helmerson, Ivan Monighetti, Jens Peter Maintz, Gary Hoffman et Young Chang Cho, et mène également une vie active de chambriste dans des festivals tels que le festival de musique des Arcs, l'Académie Seiji Ozawa, le Centre de Musique de Chambre de Paris, le festival du Cap Ferret, le festival de Villefranche et le festival international de Tongyeong.

Il joue actuellement un violoncelle de Giovanni Paolo Maggini (Brescia c.1600) sponsorisé par la fondation Kumho et est depuis l'année 2016, lauréat des fondations l'Or du Rhin, Safran et Banque Populaire. Il est membre cofondateur du quatuor à cordes Amano avec Suyoen Kim, Marie Chilemme et Julien Szulman. Picard, Christophe Morin, etc.

À L'AGENDA DU CONSERVATOIRE

Programme complet
sur conservatoiredeparis.fr

CONCERT DES AVANT-SCÈNES

#ORCHESTRE

Jeudi 26 octobre à 20 h 30

Cité de la musique

Salle des concerts

Entrée libre sans réservation

CONCERT DE LA CLASSE DE DIRECTION D'ORCHESTRE AVEC LAWRENCE FOSTER

#ORCHESTRE

Vendredi 10 novembre à 20 h 30

Conservatoire de Paris

Salle Rémy-Pflimlin

Entrée libre sur réservation

CONCERT DE LA CLASSE DE DIRECTION D'ORCHESTRE AVEC PETER MANNING

#ORCHESTRE

Vendredi 15 décembre 19 h

Conservatoire de Paris

Espace Maurice-Fleuret

Entrée libre sur réservation

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS

Bruno Mantovani, directeur
Sandra Lagumina, présidente



MEMBRE ASSOCIÉ
DE PSL RESEARCH UNIVERSITY PARIS

VOIR ET ENTENDRE SUR CONSERVATOIREDEPARIS.FR

Notre site internet vous permet
d'accéder à un vaste catalogue de films
et d'enregistrements du Conservatoire :
masterclasses, documentaires,
concerts, opéras, événements...

Prenez part à toute l'actualité
sur **Facebook**, **Twitter** et **Instagram**