

Face à Face

**LES CONCERTS DU MERCREDI _
_____ MUSIQUE DE CHAMBRE
22 MARS 2023 _____**

Solistes des Siècles

Anne-Cécile Cuniot, Marion Ralincourt *flûtes*

Présentation des œuvres par Marc Lançonner

étudiant à l'École Supérieure Musique et Danse Hauts-de-France – Lille

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Sonate en duo en sol majeur, TWV 40:118 (ext. des *Six sonates en duo* ou *18 Canons mélodieux*, 1738)

« Ein Bekannter Unbekannter » : il n'est guère de musicien à qui l'expression de Lessing, « un célèbre inconnu », ne puisse davantage s'appliquer qu'à Telemann. De son vivant, sa notoriété égale celle de son ami Haendel à Londres et surpasse de loin celles de Vivaldi, Bach ou Scarlatti. En effet, à partir de 1721, Georg Philipp Telemann occupe le poste de Director Musices de Hambourg, l'un des postes les plus prestigieux du monde musical germanique. Cependant, à sa mort, son œuvre est totalement oubliée, il faut attendre les années 1960 pour que l'œuvre extrêmement prolifique de Telemann, plus de 6000 œuvres, soit remise à l'honneur.

Le recueil publié à Paris en 1738 sous le nom de *XIIX Canon Mélodieux* ou *VI Sonates en duo à flûtes traverses ou violon ou basses de viole*, repose entièrement sur la technique du canon, un procédé de composition contrapuntique qui consiste en une présentation par plusieurs voix simultanées d'une même mélodie décalée dans le temps.

La première sonate (TWV 40:118) en sol majeur se compose d'un Vivace fier, d'un Adagio expressif et se conclut par un Allegro fougueux.

Manuela Guerra (née en 1996)

Incubi della veglia (création mondiale)

Incubi della veglia (*Cauchemars éveillés*) est un voyage sonore interprété par des flûtes historiques qui dialoguent entre elles sans mettre l'accent sur la tradition musicale à laquelle elles sont liées, jouant ensemble dans la contemporanéité. Flûte baroque, classique et moderne avec le piccolo, flûte en ut et en sol dialoguent entre elles comme un ensemble d'échos décomposés qui convergent à l'unisson. Les cinq miniatures qui composent la pièce s'inspirent des cinq phases du sommeil liées aux cinq phases de l'élaboration d'une perte : que se passerait-il si les cauchemars de la nuit étaient vécus, avec les yeux ouverts, pendant le jour ? Peut-être qu'ils se transformeraient en rêves ou simplement en cauchemars pendant la phase d'éveil. Dans cette dimension parallèle à la réalité, la première phase (*Echi*) est celle de l'endormissement, qui dans la perte correspond à la phase de déni ou de rejet, qui est suivie de la phase de colère (*Violence*), de sommeil léger, dans laquelle rien n'est sûr mais tout est instinctif. La troisième phase (*Go Down*), est la phase dans laquelle prévaut le désir de revenir à une phase sans douleur non encore atteinte ; dans la quatrième miniature (*Linee d'ombra*), le sommeil est profond, le mouvement est lent vers l'abîme, prêt à remonter dans la dernière phase, celle de l'acceptation de la perte (*Rapid Eye Movement*), dans laquelle les rêves réapparaissent nettement, accompagnés d'une augmentation progressive de la respiration et de l'activité cérébrale.

Jean-Sébastien Bach (1685-1750)

Partita en la mineur, BWV 1013 (1720)

Parvenue à travers une copie manuscrite qui pourrait avoir été rédigée en 1722 ou 1723, la partita BWV 1013 est probablement antérieure de quelques années. Elle s'inscrit donc dans la période de Cothen de Jean-Sébastien Bach, alors engagé par le prince Léopold en qualité de Kapellmeister. Le prince était calviniste et n'utilisait pas de musique élaborée dans son culte. Par conséquent, la plupart des œuvres de Bach de cette période sont profanes, notamment les suites pour orchestre et violoncelle, les sonates et partitas pour violon seul ainsi que les concertos brandebourgeois.

L'ensemble des œuvres pour flûte de Jean-Sébastien Bach sont conçues pour la flûte traversière, la *Querflöte*, et non pour la moins aristocratique *Blockflöte*, la flûte droite, préférée par les maîtres allemands tel que Telemann ou Mattheson. La singularité de la partita BWV 1013, nommée initialement *Solo pour la flûte traversière*, est son absence d'accompagnement. Ce n'est toutefois pas un cas unique, Hotteterre et Telemann avaient déjà écrit pour flûte seule ou s'appropriés à le faire. Structurée comme une suite, l'œuvre fait entendre en guise de dernière danse une bourrée anglaise au lieu de la gigue attendue. Elle débute par une allemande, donnant l'impression d'un flux continu et paisible. La courante, plus vive et marquée, précède une sarabande, danse à trois temps élégante et ornée.

Steve Reich (né en 1936)

Nagoya Marimbas (1994)

Steve Reich est l'un des pères du minimalisme américain, au côté de personnalités telles que Terry Riley ou Philip Glass. Ses influences musicales sont multiples : les œuvres de Bach, Debussy, Bartók et Stravinsky, le jazz – en particulier le bebop – et les compositions de John Coltrane.

Bien que composée à une période où Reich donne à ses œuvres des dimensions théologiques, à l'instar de son opéra *The Cave* (1993) conçu autour d'Abraham, père des trois religions, *Nagoya Marimbas* s'inscrit dans une esthétique répétitive.

Le compositeur la présente ainsi : « *Nagoya Marimbas* ressemble quelque peu à mes pièces des années 1960 et 1970 en ce sens qu'il y a des motifs répétitifs joués sur les deux marimbas, un ou plusieurs temps déphasés, créant une série de canons à l'unisson à deux voix. Cependant, ces motifs sont plus développés mélodiquement, changent fréquemment et chacun n'est généralement pas répété plus de trois fois, comme dans mon travail plus récent. Cette pièce est également beaucoup plus difficile à jouer que mes œuvres précédentes et nécessite deux interprètes virtuoses. »

Le présent arrangement a été réalisé par Marion Ralincourt à l'occasion d'un album consacré à Jean-Sébastien Bach et Steve Reich, paru en 2021 chez Les Siècles. Il propose une version pour deux flûtes altos afin de rester fidèle au son velouté et résonnant des deux marimbas de l'œuvre originelle.

Tōru Takemitsu (1930-1996)

Voice (1971)

Nourri de musique occidentale écoutée à la radio, le jeune Tōru Takemitsu découvre la chanson *Parlez-moi d'amour* qui le marque profondément, tout comme les œuvres de Debussy et Messiaen auxquelles il restera attaché toute sa vie. D'abord dissocié de ses origines culturelles, c'est le contact avec les idées de John Cage à la fin des années 1950, puis la rencontre entre les deux hommes en 1964, qui le conduiront à renouer avec sa propre culture dans des œuvres telles que *November Steps* (1967) pour biwa, shakuhachi et orchestre.

Probablement l'une des œuvres les plus célèbres du répertoire de la flûte de la seconde moitié du XX^e siècle, *Voice* pour flûte seule utilise comme élément structurant la voix sous toutes ses formes : chuchotée, parlée, créée... Fasciné par le son en tant que matière musicale à part entière, à l'instar de son modèle Claude Debussy, Takemitsu utilise dans *Voice* une large palette d'effets, du *flutterzunge**, au *growl*** , en passant par les sons harmoniques. Takemitsu y invoque la poésie de Shizō Takiguchi et plus précisément un vers extrait du poème *Handmade Proverbs* : « Qui va là ? Qui que tu sois, parle, transparence ! »

* Terme d'exécution propre aux instruments à vent qui consiste à reprendre le son avec la langue et donner l'impression de battements rapides proche du tremolo.

** Procédé vocal qui consiste, lorsqu'on utilise à faire rouler l'air dans l'arrière-gorge pour produire un son rugissant.

Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)

Sonate en duo en mi mineur, Fk. 54 (1733-1746)

Premier fils de Jean-Sébastien Bach, Wilhelm Friedemann Bach était probablement l'enfant le plus doué de la fratrie. Vu par ses propres frères comme « le génie rajeuni de leur père », il vécut l'essentiel de sa vie entre trois villes. Dresde d'abord, de 1733 à 1746, où il est organiste à la Sophienkirche. Halle ensuite, de 1746 à 1764, date à laquelle, il décide d'abandonner son poste pour devenir l'un des premiers compositeurs indépendants, devançant de quelque 17 ans un certain Wolfgang Amadeus Mozart. En 1774, Wilhelm Friedemann Bach se rend finalement à Berlin, où ses talents d'organiste et d'improvisateur continuent à faire parler de lui.

Tristement connu pour avoir égaré près d'un tiers de l'œuvre de son père qui lui fût léguée, Wilhelm Friedemann Bach est à la tête d'une production clairsemée, avec de nombreuses œuvres perdues ou non datées. Son esthétique se situe entre le style ancien de Jean-Sébastien Bach et un style nouveau annonciateur du classicisme viennois.

Parmi les six sonates en duo, la *Sonate en mi mineur* Fk. 54 fait partie des quatre composées lors de la période de Dresde. Il s'agit d'une période féconde, pendant laquelle Wilhelm Friedemann côtoie des personnalités telles que les flûtistes Pierre-Gabriel Buffardin et Johann Joachim Quantz. Ce dernier écrivit en 1752, à propos de ces mêmes sonates en duo : « Les pièces placées dans des tonalités très difficiles ne doivent être jouées que devant des auditeurs qui comprennent l'instrument et sont capables de saisir la difficulté de ces tonalités sur celui-ci ; elles ne doivent pas être jouées devant tout le monde. » Quantz parlait spécifiquement de la flûte traversière du XVIII^e siècle, un instrument en bois massif doté de cinq à sept clés.

La *Sonate en mi mineur* débute par un Allegro à 6/8 dont, après une brève introduction, le Finale (Vivace) reprend plus ou moins le thème en valeurs diminuées.

Philippe Hurel (né en 1955)

Loops III (2003)

Depuis *Loops I* pour flûte seule (2000), Philippe Hurel tente de « réutiliser la flûte dans ce qu'elle a de plus immédiat – sa souplesse, sa fluidité et sa virtuosité – en ne faisant appel à aucun mode de jeu (*pizzicato*, jeux de clés, *glissando*, souffle, etc.) et ceci de façon délibérée ». Le compositeur souhaite ainsi éviter le traitement réservé à la plupart des œuvres pour flûte seule à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, alors porteur d'une certaine forme « d'exotisme ». Philippe Hurel avoue avoir cédé à cette tentation dans *Eolia* pour flûte seule en 1981.

Loops III, écrite pour deux flûtes, participe des mêmes préoccupations que *Loops I* mais en ajoutant l'idée d'une musique obsessionnelle. En effet, chaque transformation des petits motifs énoncés conduit inévitablement à une boucle déjà entendue, et l'auditeur est pris peu à peu dans une sorte de toile d'araignée dont il lui est très difficile de s'échapper.

L'envie de faire sonner les deux instruments comme un seul conduit Philippe Hurel à traiter les deux flûtes de manière homorythmique. Son attention est surtout portée sur les harmonies et les timbres créés par l'utilisation poussée des micro-intervalles. De temps à autre, l'une des deux flûtes s'échappe afin de « vivre sa vie ». L'aspect mélodique reprend alors le dessus, pour finalement se recaler avec l'autre flûte quelques mesures plus loin.