

Palais de
l'Athénée

Salle des
Abeilles

Concerts au Palais

DUO BAGER

Jeremy Bager, basson

Frederic Bager, piano

Jeudi 29 septembre 2022 à 20h00

Jeremy Bager, basson



Jeremy Bager, bassoniste d'origine suisse et anglaise, a étudié auprès de Carlo Colombo à Lausanne et Giorgio Mondolesi à Zurich. Membre du Gustav Mahler Jugendorchester et de l'Orchestre du Festival Schleswig Holstein puis académiste au sein du Gewandhausorchester de Leipzig, Jeremy est également invité comme basson solo aux opéras de Francfort et de Palerme (Sicile). De Singapour à Boston, il joue dans de nombreux pays et s'est produit dans les plus grandes salles européennes sous la baguette de chefs de renom, dont Andris Nelsons, Daniel Harding, Vladimir Jurowski, François-Xavier Roth et Herbert Blomstedt. Fervent chambriste, il participe à divers festivals internationaux, entre autres aux British Isles, à Verbier et à Davos (Young Artist 2022). Il est membre de la Camerata Figarella en Corse et de l'ensemble Astera, quintette à vent qu'il crée en 2019. Il se produit aussi régulièrement en

récital avec son frère pianiste Frederic Bager, ainsi qu'en soliste avec divers orchestres suisses. Jeremy est généreusement soutenu par le Pour-cent Culturel Migros.

Frederic Bager, piano



Frederic Bager s'est produit comme soliste dans des salles prestigieuses, notamment à Berlin (Grande Salle de la Philharmonie), Cologne (Philharmonie), Londres (St John's Smith Square), Lausanne (Salle Métropole et Salle Paderewski) et Genève (Victoria Hall). Il se produit régulièrement dans des festivals suisses tels que le Davos Festival, Puplinge Classique, le Festival des Haudères et a joué plusieurs fois en direct sur la RTS-Espace 2. Il a été lauréat du Pour-cent Culturel Migros. Il a étudié avec Andrew Ball au Royal College of Music de Londres, puis avec Ian Fountain à la Royal Academy of Music (RAM), et a été prisé à plusieurs reprises dans les deux institutions. Pendant la saison 2018-19, il a été nommé Hodgson Fellow de la RAM. Passionné par le Lied, il reçoit les conseils de Roger Vignoles et joue souvent en musique de chambre, notamment avec son

frère bassoniste Jeremy Bager. Il prend plaisir à sortir des sentiers battus, en se produisant en concert et à la télévision en Inde et au Bangladesh. Frederic Bager a grandi en Suisse romande avant de terminer sa scolarité à la Wells Cathedral School en Angleterre. Pendant cette période, il a été finaliste catégorie claviers du concours BBC Young Musician 2010 et a effectué une tournée en Chine.

Programme

Henri DUTILLEUX (1916-2013)

Sarabande et Cortège, pour basson et piano (1942)

Claude DEBUSSY (1862-1918)

Estampes, pour piano (1903)

Pagodes

La soirée dans Grenade

Jardins sous la pluie

Othmar SCHOECK (1886-1957)

Sonate pour basson et piano, Op. 41 (1927-8)

Gemessen

Bewegt

Alexandre TANSMAN (1897-1986)

Sonatine pour basson et piano (1952)

Allegro con moto

Aria (Largo cantabile)

Scherzo (Presto)

Arnold SCHÖNBERG (1874-1951)

Suite pour piano, Op. 25 (1921-3)

Präludium

Gavotte

Musette

Intermezzo

Menuet. Trio

Gigue

Camille SAINT-SAËNS (1835-1921)

Sonate pour basson avec accompagnement de piano, Op. 168 (1921)

Allegro moderato

Allegro scherzando

Molto adagio – Allegro moderato

Présentation des œuvres

Henri Dutilleux, *Sarabande et Cortège*, pour basson et piano (1942)

Petit prodige, Henri Dutilleux entre au Conservatoire de Paris à 17 ans et en sort cinq plus tard les bras couverts de prix : le plus grand d'entre eux n'est autre que le prestigieux Prix de Rome, remporté en 1938. Les années suivantes sont marquées par la mobilisation générale : le jeune homme ne fait pas exception et est réquisitionné comme brancardier en septembre 1939. Libéré onze mois plus tard, il créera ses premières œuvres sous l'occupation.

A la même période, on lui passe commande de quelques pièces pour les concours de fin de cursus du Conservatoire : naissent ainsi une *Sonatine* pour flûte (1943), une *Sonate* pour hautbois (1947) et la *Sarabande et cortège* (1942). Ces œuvres, empreintes de couleurs néoclassiques, ne sont pas représentatives de son style de maturité. Plusieurs décennies plus tard, Dutilleux laissera en dehors de son catalogue ses pièces de jeunesse, reniant tout ce qui précéda sa *Sonate pour piano* (1946-48), fièrement affublée d'"Opus 1". Dès lors, il se consacrera principalement à la musique orchestrale.

Comment qualifier le premier style de Dutilleux ? Si Jacques Amblard voit en lui par la suite « un compositeur tonal, qui paraît atonal », on constate dans ses premières pièces des accointances avec Ravel et un certain goût pour les formes issues de danses baroques (voyez la Passacaille dans sa *Première Symphonie* ou encore la Sarabande de ce soir !) chère aux néoclassiques de l'Entre-Deux-Guerres. On sait qu'il lit D'Indy pendant la guerre et qu'il découvre à ce moment Roussel et Stravinsky, ce qui se ressent dans ses œuvres de cette période.

Sarabande et cortège présente deux facettes du basson : d'abord l'humilité et la dévotion dans la mesure ternaire de la *Sarabande*. Sa tristesse le conduit vers l'extrême grave de sa tessiture dans un passage *ad libitum*. Gagnant en confiance au fil des mesures, le basson s'épanouit en direction du *Cortège* dans une section en 4/4. Au détour d'une fugue, le joyeux cortège s'arrête auprès d'un thème de la sarabande, réarrangé pour l'occasion. Avec une virtuosité fulgurante, le basson atteint les sommets de son étendue et achève sa course par une démarche pleine d'humour et d'autodérision.

Claude Debussy, *Estampes*, pour piano (1903)

Composées en juillet 1903, on peut voir les *Estampes* de Debussy comme la première pièce de maturité du compositeur, alors qu'il cherche à dépasser le carcan du système tonal. Et cette fuite au-delà de la tonalité se concrétise au tournant du siècle ; elle passe par un regard tourné vers l'étranger. On aime à rappeler à cet égard son premier contact avec un gamelan javanais lors de l'Exposition Universelle de 1889 à Paris. On retrouve ses sonorités de tambours, gongs et métalphones dans *Pagodes*. Enrobé de pentatonisme patenté, ce mouvement recrée l'atmosphère de percussions multiples. Pourtant Debussy ne voit pas le piano comme un instrument à percussion, mais plutôt comme une palette de timbres veloutés et

colorés, qui viennent donner vie à ses estampes. N'a-t-il pas justement indiqué qu'il *aimait les tableaux autant que la musique* ? Dans cette recherche d'un large spectre de nuances, il avait développé plusieurs techniques de touchers et d'attaque du clavier pour faire jaillir d'exquises sonorités.

La Soirée dans Grenade nous transporte dans l'univers ibérique : au détour d'un mouvement de tango, on repérera le balancement d'une habanera au gré des guitares, dans le parfum d'un flamenco. Debussy confiait avec humour à André Messager : « Quand on n'a pas le moyen de se payer des voyages, il faut suppléer par l'imagination ». Manuel de Falla constatait le paradoxe devant lequel nous mettait Debussy : « Il n'y a pas une seule mesure de cette musique qui soit empruntée au folklore espagnol et pourtant la composition en entier dans ses moindres détails évoque parfaitement l'Espagne. » Et pire encore : Debussy n'avait jamais mis le pied en Espagne avant de composer ce triptyque !

Enfin, rappelant le prélude de sa suite *Pour le piano* (1894-1901), *Jardins sous la pluie* nous livre une image humide, où bourrasques de vent se mêlent au rythme soutenu d'une pluie battante. Au milieu de cette toccata rapide, une oreille attentive saura distinguer les thèmes des comptines *Nous n'irons plus au bois* ou encore *Do, do, l'enfant do*. Concernant les jardins, faut-il y voir les jardins de l'Hôtel de Croisy où Debussy a signé cette pièce, ou bien doit-on chercher une référence exotique à l'instar des deux premiers mouvements ?

Othmar Schoeck, *Sonate pour basson et piano*, Op. 41 (1927-8)

Après des études à Zurich et Leipzig – où il rencontre Max Reger –, Othmar Schoeck crée ses premières œuvres en Suisse, et se distingue notamment pour ses opéras. *Erwin und Elmiré* (1916) et *Don Ranudo* (1919) reçoivent de bonnes critiques. Mais au moment de débiter la composition de l'opus 41, son dernier opéra *Penthesilea* n'a pas reçu l'accueil espéré à Dresde et cette déception peut expliquer l'austérité du début de la sonate.

La sonate pour basson de Schoeck est en réalité une exception dans son répertoire, une tentative spontanée vers le style moderne. Sa pièce fut refusée au Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine, qui se tenait à Sienne en 1928. Dès lors, Schoeck se fit un fervent détracteur de la musique progressiste. Il se réfugiera dans le postromantisme que chérissait Reger et entretiendra ce style néo-tonal jusque dans ses dernières œuvres.

Le *Gemessen* (mesuré) initial présente plusieurs thèmes qui n'ont de cesse de se développer au cours du mouvement : ce modèle de variations développantes, apprécié par Schoenberg, est l'héritage de la métamorphose des thèmes chez Liszt. Le *Bewegt* médian travaille autour de courts motifs qui se développent au fur et à mesure de la section et apparaissent tantôt à la main droite du piano, tantôt au basson, tantôt à la main gauche, se croisent mais ne se rencontrent pas. Sans pause aucune avec le mouvement précédent, le dernier mouvement propose quelques incursions vers l'univers du ragtime dans la joie et la bonne humeur. Originellement composée pour clarinette basse, la pièce possède deux versions annexes pour basson et violoncelle.

Alexandre Tansman, *Sonatine pour basson et piano* (1952)

Né en Pologne, Alexandre Tansman mène le clair de sa carrière musicale à Paris, exception faite de la période nazie, où il trouve refuge en Californie. Il y rencontre Schoenberg et côtoiera Stravinsky avec qui il se liera d'amitié. De retour en France, Gustave Dherin, professeur de basson au Conservatoire de Paris, lui commande en 1952 une pièce pour le traditionnel concours de fin d'études. Il réitérera l'expérience en 1960 avec une Suite pour basson.

L'*Allegro con moto* qui ouvre la *Sonatine* est plein d'énergie et lance le mouvement sur des accords répétés au piano, par à-coups et syncopes. *Attacca* avec le premier mouvement, le *Largo cantabile* central avance telle une pavane, avec paresse, soutenue par les mains « extensibles » du pianiste et un souffle infini de la part du bassoniste. Marquée par un lyrisme sans égal, cette « aria » est une seule et même mélodie qui s'étend nonchalamment dans l'espace avec l'horizon en ligne de mire. À peine achevé, voilà le *Scherzo* qui fait l'effet d'un réveille-matin : le basson se ranime et emprunte des chemins galopants tout en évitant les surnois obstacles semés le long du parcours. Un malicieux motif de trois notes circule entre les deux instrumentistes telle une balle prise d'un hoquet jusqu'à se consumer dans les dernières mesures.

Arnold Schönberg, *Suite pour piano*, Op. 25 (1921-3)

La *Suite pour piano* Op. 25 est la première pièce composée entièrement à l'aide d'une série dodécaphonique. Le principe est simple : à partir d'une suite des douze notes possibles, on emploie ces "fils" de douze notes au gré des mesures, en les retournant, les inversant, pouvant répéter immédiatement une même note. Le compositeur tisse ainsi son morceau, libre du rythme et de l'articulation, mais garanti avec ce système une répartition homogène des notes. L'existence d'une tonique, c'est-à-dire la note centrale d'une tonalité est ainsi écartée. Schoenberg, fier de cette sa nouvelle technique s'était vanté « avoir fait une découverte qui assurera la suprématie de la musique allemande pour le siècle à venir. »

La pièce est marquée par une extrême précision de la notation : Schoenberg avait même inventé pour l'occasion de nouveaux types de *staccato* dont il précisera l'usage dans une série d'articles contemporains. N'étant pas pianiste, il compose pour le piano comme s'il avait à disposition un orchestre. En outre, on constatera le traditionalisme des formes des mouvements : puisant leurs sources dans la suite baroque, ils témoignent de la volonté tenace de Schoenberg de ne pas rompre avec la tradition musicale. Selon lui, seule l'explosion du système tonal pouvait garantir la continuation de la tradition savante occidentale, les systèmes tonals ayant alors atteint une impasse.

Camille Saint-Saëns, *Sonate pour basson avec accompagnement de piano*, Op. 168 (1921)

La même année que Schoenberg, mais dans un style complètement différent, Saint-Saëns signe sa *Sonate pour basson*, une des pièces majeures du répertoire

romantique pour basson. Elle clôt en quelque sorte une longue période du postromantisme français, dont Saint-Saëns, décédé cette année-là à l'âge de 86 ans, était l'un des derniers représentants.

L'année 1921 avait commencé pour lui par une importante verve compositionnelle : il entame la rédaction d'une série de sonates pour tous les instruments à vent. Ainsi, en l'espace de quelques mois, à Alger, naissent sonates pour flûte, hautbois puis basson. S'il n'a pas pu venir au bout de son projet, il a néanmoins lancé une dynamique et a porté l'intérêt des néoclassiques français pour les bois. Pensez aux sonates de Poulenc qui émanent d'une volonté similaire. Spécifiquement pour le basson, Saint-Saëns fait office de précurseur, puisqu'il s'agit de la première sonate française publiée pour basson, celle son compatriote Charles Koechlin n'ayant pas encore trouvé un éditeur en 1921.

On constatera la mise en avant de l'instrument tout le long du morceau. On sait qu'il s'était informé précisément de la tessiture du basson en vue de la sonate : jusqu'où peut monter un basson ? Il en avait jusqu'à lors fait abstraction... Et voilà l'instrument qui atteint le mi suraigu à fin du mouvement médian. Ne faut-il pas y voir un revers pour Saint-Saëns, lui qui avait quitté dès les premières minutes la création du *Sacre du Printemps* en 1913 objectant qu'il était indigne de faire chanter le basson autour du ré suraigu ?!

La Sonate débute par un *Allegro moderato*, où sur un piano tout en dentelles, le basson chante une cantilène des plus sincères. L'*Allegro scherzando* rappelle le rythme d'une tarentelle. Enfin, le *Molto adagio* est une sorte d'air d'opéra, un genre que Saint-Saëns avait laissé infuser dans son répertoire sacré. Et l'*Allegro moderato* en guise de coda de terminer la pièce en fanfare.

Entretien avec Jeremy et Frederic Bager

Quand avez-vous commencé à jouer ensemble ?

Frederic Bager : On a véritablement commencé à jouer ensemble quand Jeremy a gagné le Prix Migros et là ont démarré plusieurs concerts en Suisse.

Jeremy Bager : Si cela fait depuis notre plus jeune âge que nous jouons ensemble, nos premiers concerts comme duo remontent officiellement à 2015. Venant d'une famille de musiciens, nous avons aussi souvent joué en famille, et dans ce cas, cela fait très longtemps (rires). Nos deux parents sont musiciens, notre père est flûtiste, même s'il s'est maintenant redirigé professionnellement, et notre mère enseigne le violon et l'alto et continue de le faire. Par l'entremise d'arrangements, il nous est arrivé de jouer tous ensemble.

Comment avez-vous sélectionné les œuvres du programme ?

JB : Ce sont des idées qui sont nées à la réception du Prix Migros et avec les concerts qui ont suivi. Nous nous étions demandé quelles pièces nous avions envie d'interpréter et que nous n'avions pas encore jouées ensemble. Par exemple, comme Schoeck est suisse, on en a profité pour le faire découvrir lors de nos concerts en Suisse. Auparavant, j'avais joué du Schoeck à l'orchestre et cela m'avait bien plu. Ce n'est pas une pièce facile d'accès ni pour nous ni pour le public, elle manque certes un peu de forme, mais fait en sorte d'amener quelque chose pour le public, et cela a bien marché jusqu'à présent. Pour le reste, le Dutilleux est une pièce que j'apprécie particulièrement jouer, le Saint-Saëns est la pièce pour basson et piano romantique, et le beau Tansman complétait bien notre programme fin romantique-début moderne, français-allemand : j'ai ensuite demandé à Frederic d'ajouter des pièces pour piano seul.

FB : Pour ma part, le Schoenberg est une pièce que j'ai toujours voulu jouer, j'avais acquis la partition longtemps, mais l'occasion me manquait de la jouer en concert. Il y a quelques mois, j'ai pu la jouer en récital solo : comme notre programme coïncidait sur la période, c'était une opportunité supplémentaire. Le Debussy permettait de répondre à l'équilibre global du programme, niveau timing ça jouait aussi, et c'est une pièce que j'aime beaucoup. Je ne sais pas s'il y a un fil rouge entre elles, mais il s'agit de pièces que nous apprécions jouer tous les deux.

Le répertoire pour basson et piano n'est-il pas trop restreint ?

JB : Le répertoire pour basson avec piano est vaste, en tous cas pour ce qui est connu des bassonistes. Mais la majeure partie des pièces sont l'œuvre de

compositeurs de deuxième ordre. Ainsi, on ne trouvera pas de sonates pour basson signées par Beethoven ou Brahms, contrairement à d'autres instruments à vent.

FB : Il existe aussi passablement de pièces de concours pour basson et piano.

JB : On en trouve en effet une bonne centaine, pas toutes incroyables par ailleurs, composées pour la fin du cursus au Conservatoire de Paris. Chaque année, une pièce était écrite par un compositeur contemporain pour l'occasion : c'est le cas du Dutilleux. Ce sont toujours des pièces qui ont une partie lente et une partie rapide. Mais pour le coup, celle de Dutilleux est très bien écrite pour l'instrument, et convient parfaitement à son caractère.

Il existe aussi de multiples arrangements, et même s'il n'y en aura pas ce soir, cela nous est arrivé de jouer les Fantasiestücke pour clarinette et piano de Schumann. Il faut se rappeler que le basson n'est pas un instrument soliste, et que son rôle principal est à l'orchestre. Ainsi, un bassoniste ne peut prétendre à un répertoire à la hauteur de celui du violoncelle ou d'autres bois. Mais j'apprécie tout particulièrement que le public voie le basson de si près, car il est généralement au fond de l'orchestre et on le distingue à peine. Il apporte une couleur spéciale, crée une belle surprise pour le public, ce qui nous motive d'autant plus.

Qu'y a-t-il de particulier à jouer entre frères ?

FB : C'est sûr qu'on se connaît forcément très bien (rires) ! On avait vraiment envie de jouer ensemble, on se respecte les deux et nous avons gagné le Prix Migros. C'est vrai que le cadre des répétitions est moins formel, on peut aussi se permettre de répéter dans une dynamique différente.

JB : Oui, on est souvent plus direct dans la manière de travailler, comme un ensemble qui a l'habitude de jouer depuis très longtemps. Même si parfois c'est un peu explosif, chacun de nous apporte son bagage professionnel : mon expérience de l'orchestre et Frederic ses récitals solo ou la musique de chambre.

Qu'est-ce que le Prix Pourcent-Culturel Migros vous a apporté pour votre carrière ?

FB : Pour moi, cela a énormément changé les choses. Pour mes études d'une part (j'étais alors étudiant en Master), j'ai pu faire des masterclass, jouer dans de magnifiques salles partout en Suisse, interpréter des concertos que je n'aurais sans doute pas joués autrement. Sinon, il m'a ouvert de nombreuses opportunités en début de carrière qui étaient géniales : c'était une carte de visite en Suisse et ça l'est encore.

JB : Pour ma part, le prix m'a ouvert des portes comme soliste ou en duo avec Frederic, alors que j'étais déjà bien impliqué dans l'orchestre. Comme cette bourse est extrêmement connue en Suisse – et c'est d'ailleurs très dommage qu'ils l'aient arrêtée – les gens qui nous engagent ont une assurance d'un minimum de qualité... (rires) De plus, la Migros soutient nos prestations ce qui revient moins cher pour l'organisateur.

Texte et entretien par Christophe Bitar,
étudiant en Master de musicologie à l'Université de Genève

Avec le généreux soutien de



Concerts au Palais

La musique a depuis longtemps une place importante au sein de la Société des Arts. Impliquée dans les discussions qui débouchèrent sur la création du Conservatoire de musique en 1835, la Société des Arts a vu de grands musiciens se produire à la Salle des Abeilles au fil des ans. En témoigne le premier récital public du légendaire pianiste

Vlado Perlemuter dans cette salle en 1919 déjà.

Pour la saison 2022-2023, la programmation musicale s'inscrit dans la nouvelle dynamique de la Société des Arts qui consiste à proposer diverses formes de mentorat à des étudiants issus de diverses filières de formation. Outre les concerts mettant en scène de jeunes talents formés dans les institutions locales, des concerts de musique de chambre dans lesquels de jeunes artistes en transition entre études et carrière auront l'opportunité de se produire avec des professionnels confirmés sont programmés.

Comme ces deux dernières saisons, des étudiants de l'unité de musicologie de l'Université de Genève se voient confier la rédaction des programmes de salle, qui offre au public, au-delà du descriptif des œuvres, une recherche musicologique et une retranscription d'entretiens avec les musiciens mettant en valeur leur parcours, leur approche interprétative et leur vision des œuvres jouées. Ces textes impliquent un échange approfondi avec les interprètes et un véritable travail de réflexion de la part des musicologues.

Allégorie de la musique
Angle Est du plafond
de la Salle des Abeilles
peint par
Jean-Jacques Dériaz
(1814-1890)



