

Palais de
l'Athénée

Salle des
Abeilles

Concerts au Palais
Duos piano et chant

Judith Ankoué soprano
Sylvain Haderlé piano
Sophie Gallagher soprano
Emile Chandellier piano

Jeudi 1^{er} décembre 2022 à 20h00

Judith Ankoué, soprano



Après huit ans de piano à l'ENM de Villeurbanne, Judith Ankoué entre en 2015 dans la classe de chant de Catherine Maerten. Elle rejoint en 2016 la HEM de Genève, où elle obtient son diplôme de Bachelor chez Jeanne Roth puis un Master en enseignement auprès de Susanne Schimmack. En 2022, elle fait partie de la promotion Debussy de l'Académie Jaroussky. Elle se perfectionne auprès d'Helmut Deutsch, Roger Vignoles, Marie-Ange Todorovitch ou encore Patrizia Ciofi. Elle remporte également de nombreux concours, dont les Prix Jeune Espoir du Concours international de chant lyrique de Canari et le 1^{er} prix du concours Gustav Mahler. En 2019, elle prend le rôle de Marcellina dans *Les Noces* de Figaro avec la Berlin Opera Academy. En septembre 2021, elle interprète Fiordiligi dans *Così fan tutte* à l'Opéra de Lausanne puis au Théâtre Équilibre de Fribourg.

Sylvain Haderlé, piano



Après des études aux Conservatoires de Nîmes et Montpellier, le pianiste Sylvain Haderlé se perfectionne au Conservatoire de Boulogne-Billancourt dans les classes d'Hortense Cartier-Bresson et de Nicolas Mallarte. Il remporte plusieurs prix lors de concours dont les 1^{er} prix Espoir et 1^{er} prix Jeune talent au Concours de Montrond-les-Bains. Il empoche plusieurs premiers prix d'écriture lors de ses études à Paris. Il étudie à la HEM de Genève auprès de Marc Pantillon et Cédric Pescia. Il participe en 2019 au Concours international de piano Clara Haskil de Vevey. Titulaire d'un Master de Pédagogie depuis 2021, il est nommé la même année professeur de piano au Conservatoire de Fribourg. Avec Judith Ankoué, il remporte en 2022 le 1^{er} prix du Concours de la fondation Gustav Mahler de Genève.

Sophie Gallagher, soprano



La soprano Sophie Gallagher, diplômée du Royal College of Music de Londres (Prix Josephine Baker), suit actuellement une formation de Master dans la classe d'Heidi Brunner à la HEM de Genève. Elle débuta au Maggio Musicale de Florence dans *Albert Herring* de Britten avec Jonathan Webb en 2017.

A l'opéra, on l'entend dans *Dido and Aeneas* à l'Opéra de Lausanne en 2017, ainsi que comme Comtesse (*Nozze di Figaro*) ou Donne Elvire (*Don Giovanni*) au Théâtre de Mulheim. Également active dans le monde du concert et de l'oratorio, elle se produit en solo à la Queen's Gallery de Buckingham Palace et au *St. John's Smith Square* à Londres. Elle est également artiste en résidence à la Pinacoteca di Brera de Milan pour le répertoire des Lieder et mélodies.

Emile Chandellier, piano



Emile Chandellier commence le piano à 4 ans et intègre le Conservatoire d'Olivet puis d'Orléans où il étudie l'histoire de la musique et l'analyse. En 2015, il est admis en piano au CRR de Tours, où il obtient le 1^{er} Prix au DEM de piano Région Centre en 2017 chez Marc Maier. En recherche d'interdisciplinarité,

il étudie actuellement au Conservatoire National Supérieur de Paris où il a obtenu plusieurs prix. Il suit parallèlement un Master en piano chez Paul Coker à la HEM de Genève. Il est lauréat du VI^e Agustin Aponte International Music Competition de Tenerife, et finaliste du 16^e Concours International de Piano Albert Roussel. En Collaboration avec Sophie Gallagher, il remporte le Concours Mahler en 2022.

Programme

Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

« 1. Ich wollt, meine Liebe ergössen », in Sechs zweistimmige Lieder Op. 63 (1836) [Heine]

Franz SCHUBERT (1797-1828)

Auf dem See, D. 543 (1817) [Goethe]

Gustav MAHLER (1860-1911)

« 7. Rheinlegendchen », in Des Knaben Wunderhorn (1899/1901) [traditionnel]

« 5. Phantasie », in Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (1889) [de Molina]

Franz SCHUBERT

Die junge Nonne D. 828 (1825) [de Jachelutta]

Hugo WOLF (1860-1903)

Extraits des Mörike Lieder (1888) [Mörike]

28. Gebet

47. Die Geister am Mummelsee

Franz SCHUBERT

Der Tod und das Mädchen D. 531 (1817) [Claudius]

Der Zwerg D. 771 (1823) [von Collin]

Gustav MAHLER

« 3. Ich bin der Welt abhanden gekommen », in Rückert-Lieder (1902) [Rückert]

Hector BERLIOZ (1803-1869)

Extraits de Les nuits d'été (1841) [Gautier]

2. Le spectre de la rose H 83

6. L'île inconnue H 87

Claude DEBUSSY (1862-1918)

Nuit d'étoiles CD 2 (1880) [de Banville]

Gabriel FAURÉ (1845-1924)

« 1. Puisqu'ici-bas toute âme », in Deux duos Op. 10 (1873) [Hugo]

Pauline VIARDOT (1821-1910)

« 5. Madrid », in Six mélodies VWV 1136 (1884) [de Musset]

Richard STRAUSS (1864-1949)

« 2. Cäcilie », in Vier Lieder Op. 27 (1894) [Hart]

Présentation des œuvres

Felix Mendelssohn-Bartholdy, « Ich wollt, meine Liebe ergössen », Op. 63 no. 1 (1836)

Après Schubert, Mendelssohn a popularisé le genre du Lied, par un catalogue certes moins imposant que son prédécesseur, mais qui fut passablement interprété dans les salons. Au côté des nombreux recueils de *Romances sans paroles*, ses quelques 79 mélodies et 18 duos font partie de l'Hausmusik et démocratisent ces pièces rarement virtuoses, mais savamment construites.

Le texte de ce duo trouve son origine dans le recueil *Die Heimkehr* d'Heinrich Heine (1797-1856), paru originellement sous le titre « Ich wollt', meine Schmerzen ergösse ». Mais en 1836, alors que Mendelssohn vient de tomber amoureux de Cécile Jeanrenaud, la couleur du poème original ne convient pas. Alors, ni une, ni deux, le *schmerzerfüllte Wort* de Heine devient *lieberfüllte Wort* et dès lors la dimension amoureuse du poème y trouve toute sa place. Ainsi dans *Ich wollt, meine Liebe ergössen*, les deux voix égales, emportées par les battements d'un cœur qui bat la chamade au piano, suivent l'emportement amoureux du poète.

Franz Schubert, divers Lieder

Fort de plus de 600 Lieder, le catalogue de Schubert a porté aux nues le genre de la miniature qu'est le Lied, une forme dont les origines remontent aux chansons strophiques du siècle précédent. Chez Schubert, chaque Lied est un petit conte à lui tout seul, souvent narré au travers d'une forme *durchkomponiert* proche de celle de la fantaisie.

Porté par les flots de l'océan – entendez les batteries du piano – *Der Zwerg* raconte l'histoire d'un dialogue entre une reine et un nain, ce dernier finissant dans les abysses de la mer. Ce Lied, par sa longueur, prend les allures d'une ballade et se démarque par une fine dramaturgie entre les personnages et les scènes, entre lesquelles on entend poindre le motif reconnaissable « du destin » scandé à la main gauche. *Der Tod und das Mädchen* est la quintessence d'une esthétique mortifère que l'on retrouve régulièrement chez Schubert. Le rythme obstiné et pesant de l'introduction est repris à l'intervention de la Mort après les haletantes suppliques de la jeune fille.

C'est par une tempête que s'ouvre *Die junge Nonne*, le ciel étant déchiré de toutes parts par des éclairs : elle retentit à travers tout le piano. Tirillée entre le calme et la révolte, cette jeune nonne attend suppliante son *himmlischer Bräutigam*, un fiancé céleste, qui viendra la délivrer du feu qui la consume. Bien plus optimiste, *Auf dem See* emprunte à la barcarolle le doux balancement du 6/8. Le texte de Goethe repris par Schubert a vu le jour au bord du lac de Zurich, lors de son premier voyage en Suisse (1775).

Gustav Mahler, extraits de *Des Knaben Wunderhorn*, Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit & Rückert-Lieder

Pour Mahler, ce ne sont pas tant Goethe ou Heine (leurs poésies se suffisant à elles-mêmes) qui doivent guider le choix des poèmes des Lieder, mais plutôt les textes traditionnels, dont les racines populaires ouvrent de nouveaux univers métaphoriques au Lied. C'est à l'occasion de ses étés studieux – lors desquels il laisse de côté son travail de chef

d'orchestre – qu'il se consacre à la composition. A l'été 1887, il (re)découvre les volumes des *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* et met en musique neuf de leurs poèmes. Avec ses reflets empreints de modalité, Phantasie arbore des couleurs lointaines, telle une mélodie venue d'un autre temps, soutenue par les accords d'une harpe.

Entre 1892 et 1898, c'est au tour des numéros du *Des Knaben Wunderhorn* pour voix et orchestre. « Une espièglerie enfantine et intime » commentera Mahler au sujet de *Rheinlegendchen* en 1893. Il opte alors pour l'entraînant rythme de *Ländler*, un parent rustique de la valse. La fable narre une histoire de bague jetée à l'eau qui se retrouve dans l'assiette du Roi...

Tamburg'sell (1901) issue du même recueil de poésies sera publiée avec les *Rückert-Lieder*. Dans ce dernier cycle de *Lieder*, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* est d'une extrême sincérité, oscillant sans s'en rendre compte entre désolation, résilience et apaisement, à la lueur d'une plainte couleur de cor anglais.

Hugo Wolf, extraits des *Mörike Lieder* (1888)

La composition des *Mörike Lieder* coïncide avec une année miraculeuse pour Wolf. Alors qu'il peinait quelques mois plus tôt à mettre en musique des poèmes de Heine, il trouve dans les vers d'Eduard Mörike (1804-1875) une inspiration fulgurante dès février 1888. Il lui arrive de pondre trois mélodies en une journée : « Je travaille à 1000 chevaux-vapeur du matin au soir », confie-t-il à son beau-frère Joseph Strasser. Et d'ajouter : « Ce que j'écris maintenant, cher ami, je l'écris aussi pour la postérité. Ce sont des chefs-d'œuvre ». On a même dit qu'il confisquait les jouets d'enfants dans la rue, qui auraient risqué de perturber son élan compositionnel...

L'atmosphère placide et reposée de *Gebet* amorce une prière, tandis que *Die Geister am Mummelsee* offre, sur un rythme de marche glauque, un petit mélodrame autour d'esprits se manifestant près de ce lac de la Forêt-Noire.

Hector Berlioz, extraits de *Les nuits d'été* (1841)

Avec *Les nuits d'été*, Berlioz signe le premier cycle de mélodies de l'histoire de la musique, un genre qu'il avait déjà amorcé avec *La Captive* (op. 12, 1829). Berlioz orchestrera progressivement les six mélodies du cycle entre 1843 et 1856. La deuxième d'entre elles, *Le Spectre de la rose*, est dédié à l'alto Anna Bochkoltz-Falconi, ce qui explique le registre grave de cette mélodie. Ce même poème sera la source d'inspiration du ballet éponyme de Fokine dansé par les Ballets russes en 1911. La barcarolle de *L'île inconnue* met en scène un poète qui tente de trouver, au gré du vent, le pays du bonheur où l'amour ne saurait faner. L'énumération des contrées lointaines s'accompagne d'un parcours harmonique sinueux entre des tonalités éloignées.

Claude Debussy, *Nuit d'étoiles* CD 2 (1880)

A dix-huit ans à peine, Debussy signe une première mélodie qui témoigne déjà d'une grande maturité. On peut s'interroger sur le premier contact de Debussy avec la poésie, le compositeur ayant appris à lire et écrire avec sa mère. C'est d'un recueil de Théodore de Banville (1823-1891) que provient le poème de cette première mélodie. Le poème portait alors comme titre lors de sa publication, quarante ans plus tôt, « La dernière pensée de Weber ».

Sous couvert d'une forme rondo, le piano de *Nuit d'étoiles* se métamorphose en une lyre céleste, d'où scintillent d'oniriques constellations et où les harmonies augmentées créent un chatoiement multicolore qui se distingue entre le tressaillement des arpèges. Ces

couleurs chopiniennes nous rappellent que la première professeure de piano de Debussy venait de Pologne. C'est aussi à cette période qu'au détour d'un cours de chant dont il accompagne les classes, il rencontre Marie Vasnier, à qui il dédiera tout une anthologie de mélodies après avoir remporté le Prix de Rome. Le gendre de Mme Vasnier n'était autre que Paul Verlaine, dont Debussy ne tarda pas à mettre les vers en musique.

Gabriel Fauré, « Puisqu'ici-bas toute âme » Op. 10 no. 1 (1873)

C'est dans le sillage de Berlioz, Gounod et Massenet que Fauré deviendra l'un des tenants du genre de la mélodie française. Elève à l'Ecole Niedermayer, sous l'égide de Saint-Saëns,

il compose ses premières mélodies dans les couloirs de l'établissement. Ainsi naissent sous sa plume *Le Papillon* et *la Fleur et Mai* (op. 1, 1868), tous deux sur des poèmes de Victor Hugo, sans doute pour faire plaisir à son professeur, qui appréciait tout particulièrement les vers du poète français.

Puisqu'ici-bas toute âme renoue avec les lignes de Hugo – Fauré avait avoué ultérieurement qu'il avait éprouvé de la difficulté à les mettre en musique. Le placide accompagnement du piano en lignes parallèles offre un support agréable aux deux voix égales, qui tantôt se succèdent, tantôt s'enchevêtrent avec expressivité. L'opus se poursuit et se termine par une trépidante tarentelle (op. 10 no. 2), contrastant avec le premier numéro.

Pauline Viardot, Madrid, VWV 1136 (1887)

Née dans une famille espagnole (elle est née Pauline Garcia), Viardot a rencontré les plus grands. Elle a reçu les cours particuliers de piano de Franz Liszt. Son père, ténor de renom, fréquentait Rossini, et sa carrière de cantatrice lui fit rencontrer Meyerbeer, qui composa pour elle des rôles sur mesure. Elle composa une centaine de mélodies. Respectée de son temps, il semble qu'elle ne fit montre de ses talents de compositrice qu'avec humilité, tel que nous le rapporte Saint-Saëns : « Au rebours de la plupart des compositeurs qui n'ont de plus pressé que d'exhiber leurs produits, elle s'en cachait comme d'une faute ; il était fort difficile d'obtenir qu'elle les fît entendre. »

L'histoire raconte qu'au moment où Alfred de Musset, qui signa les lignes de Madrid, fut tombé amoureux de la compositrice, Georges Sand, piquée de jalousie, fit rencontrer Louis Viardot, écrivain et imprésario, à la cantatrice. Ne pouvant rivaliser, cela rendit vaine toute prétention de Musset à l'égard de la future Viardot. Madrid respire un parfum d'exotisme. Au rythme du boléro, cet hymne peint les senteurs et les atmosphères qui embaument la capitale hispanique. Le piano imite le jeu de la guitare par l'alternance des mains, qui rappelle l'aller-retour sur les cordes de l'instrument.

Richard Strauss, Cécilie, Op. 27 no. 2 (1894)

Entouré par les célèbres *Ruhe, meine Seele* (no. 1) et *Morgen !* (no. 4), Cécilie est le dernier de l'op. 27 à être composé, la veille de son mariage avec Pauline de Ahna. Il lui dédiera d'ailleurs l'ensemble du recueil (« à sa bien-aimée ») le lendemain, à l'instar des cycles op. 32 et op. 37 qui suivront.

L'opus 27, au contraire de son opéra *Guntram* op. 25, créé quelques mois auparavant, rencontrera un succès important. Strauss proposera d'ailleurs une version pour orchestre de ce Lied en 1897, une version qu'il aura l'occasion de diriger à plusieurs reprises, avec Pauline comme soliste. Le cycle est toujours marqué par un style très wagnérien – Strauss venait de diriger *Tannhäuser* à Bayreuth – mais le choix des textes l'a fait se diriger vers des poètes contemporains, qu'il connaissait parfois personnellement. Très animé et pressé,

c'est plein de fougue que les octaves de la main droite du piano emportent le flux de Cécilie. Elles semblent porter toujours plus haut la ligne vocale qui finit par atteindre le si aigu.

Entretien en quatuor avec Judith Ankoué, Sophie Gallagher, Sylvain Haderlé et Emile Chandellier

Quand avez commencé à jouer ensemble ?

Judith Ankoué : Nous sommes entrés tous deux en 2016 à la HEM à Neuchâtel. Vers la fin de la première année, nous nous sommes rencontrés et on a rapidement découvert que si nos personnalités s'entendaient bien, nos identités musicales s'accordaient également ! Voyant le Concours Mahler 2018 se profiler, je lui ai proposé de faire équipe.

Sylvain Haderlé : Et j'ai dit oui ! (rires) Notre duo se nomme *Vom See*, car quand on répète à la HEM de Neuchâtel, le lac est visible de toutes les salles. Honnêtement, je ne sais combien d'heures nous avons passé à répéter face au lac : d'où cet aspect lacustre.

JA : Cela vient aussi du fait qu'à l'approche des examens, nous passions beaucoup de temps près du lac à réviser (En vérité, c'était un prétexte pour passer du temps ensemble près du lac... (rires)). Et bien sûr, il y a une référence à *Auf dem See* de Schubert, un Lied que nous jouons quasiment à chaque concert.

Sophie Gallagher : De notre côté, notre duo est assez récent : notre première rencontre remonte à octobre 2021. Au départ, c'était une sorte de *blind duo* formé un peu par hasard, mais il a bien fonctionné. Nos personnalités et nos goûts musicaux assez similaires ont favorisé une même vision artistique.

Emile Chandellier : Oui, c'est Nina Uhari qui nous a mis en contact. Quand elle m'a proposé de faire le Concours Mahler, il s'est agi de trouver une chanteuse et par chance Sophie venait de rentrer en Master à la HEM.

SG : J'ai alors envoyé à Emile une douzaine de Lieder que je souhaitais monter et tout est allé très vite : nous avons travaillé de manière intensive afin d'être en forme pour le premier tour du concours en mars car c'était la première fois que nous nous présentions véritablement comme un duo.

Comment avez-vous sélectionné les œuvres du programme ?

EC : Nous nous sommes surtout concentrés sur la charnière entre les XIXe et XXe siècles, une période qui nous est assez familière. La modernité de la société de Wolf et Schoenberg est marquée par l'éminence de la guerre, la révolution technologique et la perte de la foi qui rapprochent cette *fin de siècle* de notre époque. Même si c'est très chrétien chez Mahler, c'est une voie qui se dessine en Europe. Chez Schubert en revanche, c'est encore très ancré dans la foi chrétienne. Cela explique peut-être pourquoi on peut se sentir plus proche de l'homme du début du XXe siècle, que de celui du XIXe siècle.

SG : J'apprécie tout particulièrement cette période de l'école viennoise. Je remarque aussi plusieurs similitudes entre le langage de Debussy et les compositeurs allemands, par l'harmonie, un certain caractère impressionniste... Et il y a une résonance dans les textes des Lieder : des poésies intenses, le thème du *Wanderlust*, ou encore les métaphores spirituelles de Mahler, qui restent toutefois très ancrées dans la vie réelle. S'ils peuvent être très mystiques par moments, ils ne versent jamais dans la dévotion.

EC : Ces textes modernes nous offrent la possibilité d'être très excessifs, sans doute du fait qu'une part de ces thèmes romantiques se dirigent vers l'expressionnisme. Par exemple, si Mahler est extrême dans le détaché du monde, Schubert aurait été bien plus nuancé.

JA : De notre côté, nous avons pris le parti de Schubert, tout en présentant un dégradé d'émotions. Notre programme commence par une atmosphère à la fois descriptive et admirative avant de rejoindre un univers bien plus sombre. Il faut ajouter que le répertoire des Lieder de Schubert est tentaculaire, avec plus de 600 Lieder ! Les récitals ont tendance à proposer souvent les mêmes, c'est donc un terrain où on peut chercher à être original.

SH : Au détour de nos recherches, on tombe parfois sur de belles surprises, certains Lieder arborant les traits d'airs d'opéra inexistants où ne transparaît pas toujours une écriture typiquement germanique. Ce travail de recherche revient à écouter du Schubert des heures durant, il y a pire quand même (rires) !

JA : Du côté des mélodies, l'idée de *Madrid* de Pauline Viardot nous est venue lors d'un concours où un des prix était consacré aux compositrices. En menant nos recherches, nous nous sommes rendu compte qu'elle avait écrit des pièces intéressantes. Ce n'est que le début de notre travail sur le répertoire des compositrices.

SH : Ce sont assurément des problématiques dont il faut avoir conscience aujourd'hui. En tant que jeune duo, on se doit d'aller écouter, piocher et chercher dans ce répertoire, d'autant plus qu'aujourd'hui les ressources sont accessibles grâce au travail de centaines de personnes. Ce serait dommage que notre génération n'en profite pas. Sur les réseaux, je suis plusieurs labels et collectifs sur les compositrices ; leur travail est colossal. Il est important de reconnaître ce répertoire et ce travail de recherche et avoir à l'esprit qu'un programme reflète en quelque sorte une manière de penser.

La mélodie française est-elle un répertoire de prédilection pour vous ?

JA : Je chante beaucoup de mélodies dans le cadre de l'Académie Jarrousky dont je fais partie et où l'on travaille actuellement autour de Debussy. Cela me permet d'avoir une autre perspective de la musique de chambre, de découvrir du répertoire et de travailler avec d'autres personnes. Avec Sylvain, nous nous sommes concentrés principalement sur *Les Nuits d'été*, avant de travailler du Ravel puis une compositrice finlandaise et francophone : Kaija Saariaho. Cela nous demande beaucoup de travail, mais c'est très satisfaisant à jouer et à entendre.

SH : Comme pianiste, je me suis passionné pour cette musique française du XXe siècle où textures et sonorités jouent un rôle prépondérant, avec un rôle orchestral du piano. Et en tant d'auditeur, comme je suis francophone, je saisis toutes les nuances du texte des mélodies.

JA : Du point de vue du chanteur, c'est toujours agréable de chanter dans sa langue maternelle, même s'il y a des distinctions de prononciation entre la langue parlée et la langue chantée. Je suis passionnée de phonétique et j'aime surtout *bien* prononcer les textes.

Comment percevez-vous les Lieder et les mélodies par rapport au reste du répertoire ?

SG : Ce répertoire est pour moi comme une sorte de refuge, car, si j'adore l'opéra et c'est ce que je veux faire, c'est toujours un grand plaisir de retourner aux Lieder. Quand on prend le plaisir de les interpréter, il y a une totale liberté, pas de mise en scène ; c'est la musique dans sa version la plus pure.

EC : C'est presque le trajet inverse en ce qui me concerne. Les Lieder et mélodies sont pour moi un refuge dans le sens où je suis non seulement très libre techniquement (il n'y a pas les mêmes problèmes que pour un concerto), mais ce sont encore des pièces bien plus concrètes que ce que je joue au quotidien. Grâce aux textes des Lieder, on peut se glisser dans un rôle de narrateur. Ainsi, au contraire de Sophie, c'est un refuge dans le sens où j'y trouve plus que dans le répertoire habituel.

Quelle place les textes des Lieder et des mélodies prennent-ils dans votre travail ?

EC : Le texte est pour moi une grande source d'inspiration, c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles j'apprécie de travailler avec des chanteurs. Cela change entièrement l'interprétation du pianiste, qui, sans être dans la simple imitation, peut proposer ce dont il a envie car le texte l'illustre. Contrairement aux pièces pour piano solo, qui peuvent être très abstraites, on sait exactement ce que l'on fait grâce aux poèmes.

Il y a une sorte d'imaginaire commun qui se crée grâce au texte, qui n'existe pas quand on joue un trio par exemple.

SG : On se complète sur les textes : Emile m'aide beaucoup pour les mélodies que je chante en français et moi je l'aide avec l'allemand. Concernant mon travail personnel, je pars souvent, même avant le texte, de la base harmonique et puis je vois comment cela figure dans le texte. Bien entendu, le travail de composition est inverse puisque c'est le texte qui infuse la trame harmonique ! Mais la langue harmonique me parle plus dans un premier temps. Ensuite, je me concentre sur le texte, je le réécris toujours à la main, plusieurs fois... C'est ce qui fonctionne pour moi, même pour un opéra de Mozart !

JA : En répétition, cela nous arrive de nous poser et de parler exclusivement du texte, pour décoder les allégories, les métaphores et concernant les langues étrangères, parler de la prononciation.

SH : Le pianiste doit effectuer tout un travail sur la langue (que j'ai effectué notamment grâce à Judith !) : savoir où il faut laisser du temps pour prononcer les consonnes, où tombent les respirations naturelles de la phrase, les consonnes doubles, c'est important pour un pianiste. De plus, par passion et pour mieux accompagner, je prends des cours de chant.

JA : Pour ma part, comme je suis aussi pianiste, je peux me mettre à sa place et cela permet de très bien se comprendre et de fluidifier notre travail. Et on sent vraiment la différence. Physiquement aussi, c'est comme si nous ne formions qu'une seule entité.

SH : C'est vrai que Judith pourrait très bien tout jouer et se passer de moi (rires). Avoir une oreille qui peut me donner son avis éclairé est une chance. Inversement, je connais ses textes par cœur. Savoir s'aventurer dans le travail de l'autre montre que nous ne sommes pas seulement pianiste et chanteuse, mais un vrai duo de musique de chambre, une sorte de monstre à deux têtes !

SG : De notre côté, je ne dirais pas que je joue comme Emile... Mais j'ai cru comprendre qu'il avait une bonne voix.

EC : C'est vrai que j'écoute beaucoup de chanteurs et j'apprends à connaître les différentes interprétations, mais ce n'est pas véritablement un instrument que je maîtrise.

Emile, vous fréquentez également les classes d'écriture du CNSM de Paris. En quoi ces notions vous aident à mieux appréhender les pièces ?

EC : Je dis que je suis « écrivain » car, si je suis les classes d'écriture du Conservatoire de Paris, je ne me considère pas comme compositeur. On y retrouve les cours habituels d'harmonie, contrepoint, orchestration, fugue... Malgré tout, je persiste à aimer comprendre la musique en l'écoutant directement. Cela peut paraître paradoxal, mais je suis ces classes d'écriture pour m'abstraire de dev

oir réfléchir sur une œuvre ; je la comprends dès lors instinctivement grâce à l'écriture. Ainsi l'intérêt de ces cours ne se trouve pas dans le développement d'éléments d'analyse particuliers, mais dans l'acquisition d'un meilleur *background* facilitant le processus entre écoute et reproduction.

SG : Le passage par l'écoute est très important pour nous deux, même s'il y a passablement de professeurs de chant qui critiqueraient tout de suite cette pratique ! Pour ma part, j'écoute quelques versions pour avoir une base, puis mon rôle s'apparente à celui d'une traductrice. Je fais une première lecture des pièces, j'en comprends les bases du texte et dès lors, nous produisons notre version artistique.

EC : La partition n'est pas non plus à proscrire, car elle est souvent une grande source d'inspiration. L'observation minutieuse de celle-ci permet de se renouveler en plusieurs points, mais elle n'enlève rien à la valeur de la tradition orale : on entend quelque chose et on le reproduit, comme des enfants au piano.

Comment avez-vous vécu le Concours Mahler et que vous a-t-il apporté ?

SG : C'est vrai que pour notre première participation au Concours Mahler, les deux tours se sont déroulés agréablement bien, même si la scène était placée loin et en hauteur par rapport au public. Cela rendait difficile une communication de type « Lieder », leur écriture imposant un rapport étroit avec les auditeurs.

EC : Je crois que nous étions très préparés. Comme nous avions déjà préparé des concours où nous étions plus stressés, nous étions plus sereins en arrivant au second tour du concours Mahler. Cela nous a permis de le vivre plus comme un « concert » que comme un « concours ».

JA : De notre côté, c'était notre troisième participation au Concours Mahler ! C'était la première fois que nous accédions à la finale. Remporter le concours nous a conforté dans le fait que nous sommes capables de monter et défendre un programme, transmettre des émotions et travailler ensemble. Pour une fois, nous avons travaillé relativement peu avec nos professeurs ; c'est gratifiant d'avoir acquis cette autonomie dans le travail.

SH : Pour ma part, j'ai un peu l'impression d'avoir grandi avec le Concours Mahler : c'était un rendez-vous tous les deux ans. Comme on s'enregistre de temps à autre, il m'a permis de voir les points sur lesquels j'avais progressé. Gagner le concours était la fin parfaite de ce scénario. De plus, comme nous sortions tous deux de nos études, savoir que nous arrivions à mener à terme un projet, que ça plaise au jury et au public, m'a donné une certaine assurance quant à l'avenir.

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

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.

La programmation musicale 2022-2023 s'inscrit dans la nouvelle dynamique de la Société des Arts qui propose à des étudiant·e·s et jeunes diplômé·e·s de diverses disciplines artistiques, une plateforme collaborative encadrée par des professionnels confirmés.

Dans le cadre de son volet musical, la Société des Arts offre à de jeunes musiciens et musiciennes l'opportunité de se produire avec des concertistes reconnu·e·s, sur la scène de la Salle des Abeilles.

Les programmes de salle, incluant la description des œuvres et la retranscription d'entretiens menés avec les musicien·ne·s, sont quant à eux rédigés par des étudiant·e·s de l'unité de musicologie de l'Université de Genève.

En collaboration avec



Haute école de musique
Genève - Neuchâtel

Avec le généreux soutien de



Fondation
Alfred & Eugénie
Baur

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

