

SOCIETE DE GENEVE
DES ARTS

PALAIS
DE L'ATHENEE

RUE DE L'ATHENEE 2
1205 GENEVE
SOCIETEDESARTS.CH



SALLE
DES ABEILLES

CONCERTS
AU PALAIS

07/08.02.24

19:30

LOUIS
SCHWIZGEBEL

PIANO

AVEC DES EXTRAITS
DE FILMS D'ANIMATION DE

GEORGES
SCHWIZGEBEL



Louis Schwizgebel

LOUIS SCHWIZGEBEL

Prisé pour son jeu gracieux, élégant, rempli d'imagination, lyrique et d'une articulation cristalline, Louis Schwizgebel est invité sur les meilleures scènes du monde et joue avec des orchestres prestigieux. Au cours des dernières saisons, il s'est produit avec l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, l'Orchestre national de France, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Cincinnati, pour n'en citer que quelques-uns. Il a joué aux côtés de chefs d'orchestre comme Edward Gardner, Thierry Fischer, Marek Janowski, Fabio Luisi, Elim Chan ou Fabien Gabel.

Dans le cadre de récital solo et de musique de chambre, Louis Schwizgebel est régulièrement accueilli dans des salles comme le Wigmore Hall ou le Concertgebouw d'Amsterdam, et intègre les grands festivals tels que le Klavier-Festival Ruhr, le Lille piano Festival ou le Singapore International Piano Festival. Il joue avec des musiciens comme Benjamin Beliman, Narek Hakhnazaryan, Renaud Capuçon et Alina Ibragimova.

Ses enregistrements pour le label Aparté sont hautement prisés : ses *Sonates D 845 et D 958* de Schubert sont décrites comme « d'une précision extraordinaire » par *Le Figaro* ; ses *Concertos pour piano n° 2 et n° 5* de Saint-Saëns, enregistrés avec l'Orchestre symphonique de la BBC sont dépeints comme « chantants et merveilleusement délicats » par le *BBC Music Magazine* ; et ses *Concertos pour piano n° 1 et n° 2* de Beethoven, enregistrés avec l'Orchestre philharmonique de Londres, ont été salués par *Gramophone* comme « compte-rendu magnifiquement nuancé ».

Né à Genève en 1987, il a d'abord étudié avec Brigitte Meyer à Lausanne et Pascal Devoyon à Berlin. Il a ensuite étudié à la Julliard School avec Emanuel Ax et Robert McDonald, puis à la Royal Academy of Music de Londres avec Pascal Nemirovski. À l'âge de dix-sept ans, il est lauréat au Concours international de musique de Genève et, deux ans plus tard, aux Young Concert Artists International Auditions à New York. En 2012, il a remporté le deuxième prix du Concours international de piano de Leeds et, en 2013, il est devenu l'un des New Generation Artists de la BBC.

Il se produit régulièrement dans sa Suisse natale, lors de festivals à Verbier, Lucerne, Gstaad ou encore le festival de Meisterinterpreten à Zurich.



Georges Schwizgebel

GEORGES SCHWIZGEBEL

Réalisateur de films d'animation suisse, Georges Schwizgebel a produit un corpus d'œuvres d'une remarquable originalité. Ses films, dont la technique d'exécution est toujours magistrale, sont marqués par une approche ludique de la narration et une relation étroite entre image et musique.

Né en 1944 à Reconvilier (Jura bernois), Georges Schwizgebel étudie les Beaux-Arts à Genève et, en 1971, il co-fonde le studio GDS à Genève, avec les cinéastes Daniel Suter et Claude Luyet. En 1974, il sort son premier film, *Le vol d'Icare*. Cela marque le début d'une carrière, qui compte aujourd'hui 16 films. Ses œuvres sont récompensées par de nombreux prix dans des festivals prestigieux : Cannes, Annecy, Zagreb, Hiroshima, Stuttgart, Ottawa et Espinho. Il reçoit à deux reprises, en 2002 et 2016, le Prix du cinéma suisse, respectivement pour *La Jeune Fille et les Nuages*, et *Le roi des Aulnes*.

En 2004, Georges Schwizgebel débute une collaboration avec l'Office national du film du Canada qui a donné lieu, à ce jour, à quatre films co-produits : *L'homme sans ombre* (2004), *Jeu* (2006), *Retouches* (2008) et *Romance* (2011). Ce dernier film gagne le Canadian Screen Award for Best Animated Short.

Le réalisateur est par ailleurs récompensé par le Prix Culture et Société de la Ville de Genève (2015), le Cristal d'honneur du Festival international du film d'animation d'Annecy (2017), et le Prix d'honneur du Swiss Film Award (2018).

Régulièrement citée comme une référence des films d'animation, son œuvre *La course à l'abîme* (1994) est représentative de sa manière de prendre pour base une pièce musicale – l'opéra de Berlioz *La Damnation de Faust* dans le cas de ce film. Il en va de même pour son film *Romance* créé sur la *Sonate pour violoncelle et piano* op.19 de Rachmaninov ou *Le Roi des Aulnes* créé sur la transcription du lied *Erlkönig* de Schubert par Liszt. La musique de certains des films de Georges Schwizgebel est interprétée par son fils Louis Schwizgebel.

PROGRAMME

Felix Mendelssohn

Six Préludes et Fugues op. 35 n° 5, Prélude

Film *La jeune fille et les nuages*

Musique Mendelssohn, *Six Préludes et Fugues op. 35 n° 5, Fugue*

Franz Schubert et Franz Liszt

Der Wanderer S. 558 n° 11

Film *L'homme sans ombre*

Musique Judith Gruber-Stitzer

Frédéric Chopin

Mazurka op. 63 n° 3 et Nocturne op. 48 n° 1

Film *La course à l'abîme*

Musique Hector Berlioz,
La Damnation de Faust
op. 24, «La course à l'abîme»

Franz Schubert

Sonate pour piano en ut mineur D 958, 4^e mouvement

Film *Romance*

Musique Sergueï Rachmaninov,
Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur
op. 19, 2^e mouvement

Franz Schubert et Franz Liszt

Du bist die Ruh S. 558 n° 3

Film *Erkönig*

Musique Schubert-Liszt, *Erkönig*
S. 558 n° 4

Felix Mendelssohn
(1809-1847)

Six Préludes et Fugues
op. 35 n° 5 (1834-1837)

Dès son enfance, Mendelssohn évolue dans un environnement intellectuellement et culturellement stimulant. Sa famille tout comme son « austère professeur de musique » Karl Zelter, lui révéleront très vite les œuvres de Bach tel un fondement musical. Les premières esquisses pour piano (plusieurs inédites) de Mendelssohn contiennent ainsi le genre de la fugue : on retrouve par exemple deux cas dans ses *Sept pièces caractéristiques* op. 7 publiées en 1827. Le compositeur s'éloignera cependant du genre pendant quelques années, peut-être par peur de déplaire au public moderne, tenant compte des commentaires négatifs qui lui avaient été adressés précisément au sujet de ses fugues. Mais l'intérêt n'avait pas disparu de son esprit, puisqu'en 1837, il publie deux œuvres strictement dédiées à ce genre : les *Six Préludes et Fugues* op. 35 pour le piano et les *Trois préludes et fugues* op. 37 composés pour l'orgue. Certaines fugues de l'op. 35 dateraient aussi tôt que 1827, en revanche, aucun prélude correspondant n'est composé avant 1835. Ce n'est pas avant l'été 1836 que le compositeur pourra terminer ses préludes et réviser ses fugues en fonction de celles-ci. En 1837, le climat est tout à fait favorable à la publication du recueil. En effet, Carl Czerny vient de publier ses *24 Préludes et Fugues* op. 400 « Schule des Fugenspiels » (École de la fugue), dédiés à Mendelssohn ; et la même année, l'édition Peters publie la nouvelle édition du *Clavier bien tempéré* de Bach, édité par Czerny. Mais Mendelssohn semble sceptique quant à la réception de ses *Préludes et Fugues* : « je crains qu'ils soient peu joués », s'exprime-t-il dans une lettre adressée à son ami Ferdinand Hiller. Et plus loin, annonçant également la publication de son op. 37, il s'exclame avec humour : « me voilà perruqué ! », dénotant ainsi les styles anciens. L'œuvre de Mendelssohn est cependant loin d'être strictement archaïque : bien au contraire, il parvient à synthétiser avec élégance les styles anciens et modernes. Le contrepoint et les sujets fugués font écho à Bach, mais les épisodes développés, ainsi que la texture contrapunctique qui se dissipe légèrement en faveur de textures mélodiques, confèrent à l'œuvre une qualité romantique. Notons par ailleurs que les préludes contiennent bien moins de « Bach », et penchent plutôt vers une conception lyrique, comme de véritables romances sans paroles. D'ailleurs, le *Prélude* n° 5, *Andante lento*, serait bâti sur un « Andantino de Clara Wieck » que l'on retrouve dans la *Sonate en fa mineur* op. 14 de Robert Schumann, avec la quinte mélodique descendante (do-sib-lab-sol-fa). Il s'élève un chant expressif autant à

la basse qu'au soprano, dans un registre solennel, tout en contraste avec la *Fugue* n° 5, véhémence et pleine de vivacité assimilable à un scherzo. La publication fut un succès, et Mendelssohn reçu des éloges comme celui de Schumann dans la *Neue Zeitschrift für Musik* : « [il s'agit de] morceaux de musique jaillis de l'esprit et développés à la manière d'un poète ».

Franz Schubert (1797-1828)
Franz Liszt (1811-1886)

Der Wanderer S. 558 n°11
(1816, Schubert /
1837-1838, Liszt)

Selon le catalogue dressé par Humphrey Searle, 351 des 678 œuvres de Liszt sont des transcriptions ou des arrangements. Parmi ceux-ci, on retrouve des paraphrases d'opéras (ex : *Rigoletto* de Verdi), des transcriptions de symphonies de Beethoven ou encore des arrangements orchestraux (ex : la *Wanderer-Fantaisie* de Schubert). Les arrangements de lieder constituent une grande partie de ce travail, et 56 de ces arrangements (soit le tiers) seraient consacrés aux lieder de Schubert. En 1838, Liszt publie chez Diabelli ses *12 Lieder von Franz Schubert* S. 558, une collection de douze adaptations de lieder de Schubert pour piano solo. Ces adaptations sont composées entre 1837 et 1838, et Liszt les révisera ensuite en 1876. Sont rassemblées ici des lieder composés à des périodes variées de la vie de Schubert, avec une attention particulière portée sur la structure tonale, ainsi que sur les atmosphères telles que suggérées par les textes – dans la transcription, on retrouve d'ailleurs les paroles sous la ligne mélodique. Ainsi la collection traduit-elle tantôt des états lumineux (*Du bist die Ruh* D 776), tantôt des états tourmentés (*Gretchen am Spinnrade* D 118), et se résout sur un arrangement de l'*Ave Maria* D 839. Dans son approche des lieder du maître viennois, Liszt explore les possibilités sonores du piano, choisissant souvent d'enrichir la polyphonie, tout en mettant en relief le sens du texte.

La onzième œuvre du recueil, *Der Wanderer*, est une transcription du légendaire lied de ce nom, D 489, de Schubert, écrit sur un poème de Georg Philipp Schmidt von Lübeck. Pour l'éternel voyageur (géographique, sentimental et spirituel) qu'est Liszt, ce lied a sans doute une résonance particulière. La version transcrite reste assez fidèle en termes mélodique, mais Liszt ajoute une dimension dramatique en faisant appel à des gestes plus amples et explorant des registres plus extrêmes que ne le fait l'original. Il fait cela avec une sophistication qu'on lui reconnaît bien.

Frédéric Chopin
(1810-1849)

Mazurka op. 63 n° 3
(1846)

Les quelques cinquantes de *Mazurkas* composées par Chopin sont inspirées des trois types de danses populaires polonaises – l'*oberek*, le *kujawiak* et le *mazur* –, constitutifs de la *mazurka* générale. « Ses mélodies, toutes imprégnées des formes polonaises, ont quelque chose de naïvement sauvage qui charme et captive par son étrangeté même [...] », écrira Berlioz dans sa chronique *Le Rénovateur* au sujet de Chopin, tandis que J.-J. Eigeldinger évoquera « une rare impression d'exotisme civilisé » découlant des œuvres du compositeur. Dans ses *Correspondances*, Chopin formule clairement le désir d'ancrer sa musique dans celle héritée de son pays natal : « [...] j'ai toujours cherché à exprimer le sentiment de notre musique nationale [...], j'y suis, en partie, arrivé ». Ainsi intègre-t-il dans son écriture les éléments mélodico-rythmiques propres aux danses populaires polonaises. Ce faisant, il confère au genre de la *mazurka*, initialement pensé pour la danse, un statut nouveau. Le compositeur n'écrit pas ces pièces pour qu'on les danse ou s'en divertisse distraitemment dans quelque salon bourgeois. Il les destine bien à être écoutées en tant que musique d'art : *moyen* et *fin* sont distincts. Écrites en 1846, les *Mazurkas* op. 63, dédiées à la comtesse Laura Czosnowska, sont les dernières publiées du vivant de Chopin. Après le n° 1 (*Vivace*) plein d'énergie et le n° 2 (*Lento*) bref mais charmant et rêveur, le n° 3 (*Allegretto*) se déploie dans une atmosphère que beaucoup de commentateurs ont spécifiquement assimilée au nocturne. Deux thèmes se développent dans cette pièce écrite en *ut* dièse mineur – l'une des tonalités favorites de Chopin (op. 30 n° 4, op. 50 n° 3, entre autres) : le premier mélodieux et plein de grâce, le deuxième *sotto voce* en *ré* bémol, marqué par le rythme de *mazur* à la main droite. Le retour du premier thème se conclut par un canon à l'octave, qui monte vers l'*ut* dièse suraigu, avant de terminer dans un caractère déterminé. Une grande beauté et profondeur se dégagent de cette pièce, représentative des *Mazurkas* de Chopin – œuvres reflétant l'âme polonaise et que Wilhelm von Lenz compara à un « carnet de voyage de son âme ».

Nocturne op.48 n°1
(1841)

Selon les époques, le terme « nocturne » désigne en musique des genres différents. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, il s'agit d'un morceau instrumental ou vocal généralement joué en plein air puis, au XIX^e siècle, le compositeur irlandais John Field transpose le genre au clavier seul, où la main droite chante la mélodie, accompagnée de la main gauche qui joue de larges arpèges. Au côté des *Polonaises*, *Valses* et *Mazurkas*, le genre de *Nocturne pour piano seul* va prendre avec Chopin une autre dimension, révélatrice de l'évolution stylistique du compositeur au cours de quinze années de création. Ses vingtaines de *Nocturnes* varient en expression, allant du plus intime au plus bouleversant, et dépassent largement le terrain initial défini par Fields. Les deux *Nocturnes* op.48 voient le jour à l'automne 1841. Le n°1 de cet opus est l'un des plus longs parmi les *Nocturnes*, et aussi le plus dramatique. Chopin y suit la forme traditionnelle tripartite A-B-A', mais en conférant à chaque partie un sens si puissant et distinct que l'on est saisi, comme à l'écoute d'une rhapsodie. Une déclamation noble (*Lento*) ouvre la pièce, sur un rythme pointé, quelque peu funèbre. Les élèves de Chopin, notamment Lenz, ont dit combien leur maître était exigeant quant aux quatre premières mesures, qu'il voulait faire ressortir comme une question et une réponse. Dans la section centrale intervient un choral, *Poco più lento* et *sotto voce*, rayon de lumière éphémère. Emporté par un bouillonnement intérieur, le choral est anéanti par un ouragan de triolets de doubles croches en octaves. Le premier thème revient alors, *Doppio movimento*, mais son sens est complètement métamorphosé. Fébrile et comme suppliant, il semble rappeler une passion inoubliable. Puis sur trois brèves mesures, le récit s'évapore, tel un soupir.

Franz Schubert
(1797-1828)

*Sonate pour piano
en ut mineur* D 958,
4^e mouvement (1828)

Est-ce la mort du vénéré Beethoven, en mars 1827, qui incita Schubert à composer ses trois dernières sonates ? Selon le manuscrit autographe, les trois *Sonates* D 958, D 959 et D 960 auraient vu le jour en septembre 1828. Schubert les crée auprès de ses amis, puis décède deux mois plus tard, âgé alors de 31 ans. Divers éléments structurels, harmoniques et mélodiques contribuent à créer un effet de cohésion entre les trois sonates : elles sont ainsi communément considérées comme une trilogie. Il faudra attendre onze ans pour que celle-ci soit enfin publiée, en 1839, par Diabelli. C'est au pianiste et compositeur Hummel que Schubert souhaitait dédier l'œuvre, mais la partition sera finalement dédiée à Schumann.

La *Sonate pour piano en ut mineur* D 958, constituée de quatre mouvements (*Allegro – Adagio – Menuetto : Allegro – Trio – Allegro*), est la première des trois sonates. Elle est la plus véhémement, passionnée et turbulente, et est considérée comme la plus « beethovenienne » d'entre elles. L'ouverture rappelle en effet les *32 variations en ut mineur* WoO 80 de Beethoven puis, l'*Adagio*, quant à lui, présente des ressemblances avec les deuxièmes mouvements respectifs de la *Sonate n° 5 en ut mineur* op. 10 n° 1 et de la *Sonate n° 8 en ut mineur* op. 13 « Pathétique » de Beethoven. Tout en fonctionnant comme un véritable hommage à son idole, ces allusions participent aussi à révéler le langage personnel de Schubert qui, avec liberté, déploie ses ailes et s'émancipe du modèle beethovenien. L'identité schubertienne apparaît notamment dans le travail du matériau thématique, où les idées s'enchaînent de façon ludique et où interviennent des gestes inattendus. Par ailleurs, la qualité intrinsèque à la musique de Schubert – celle du chant – est fondamentalement là. Le dernier mouvement *Allegro*, en forme rondo-sonate, est d'une ampleur remarquable. À l'image des finales des *Quatuors en ré mineur* « La Jeune Fille et la Mort » D 819 et *en sol majeur* op. 161, D 887, le *finale* de la *Sonate* D 958 s'enflamme dans une tarentelle, prenant l'allure d'une danse macabre. L'oscillation permanente entre majeur et mineur efface toute distinction entre ombre et lumière, et le rythme continu des galops, qui rappelle l'atmosphère d'*Erkönig*, nous emporte dans une véritable course à l'abîme.

Franz Schubert (1797-1828)
Franz Liszt (1811-1886)

Du bist die Ruh S. 558 n° 3
(1823, Schubert /
1837-1838, Liszt)

Erkönig S. 558 n° 4
(1815, Schubert /
1837-1838, Liszt)

Les deux transcriptions *Du bist die Ruh* S. 558 n° 3 et *Erkönig* S. 558 n° 4 font partie de la collection *12 Lieder von Franz Schubert* S. 558, mentionnée plus haut. Il s'agit d'arrangements des lieder du même nom, respectivement D 776 et D 328 de Schubert.

Les vers de Friedrich Rückert, sur lesquels est composé le lied *Du bist die Ruh*, évoquent un cœur amoureux, tout en exprimant une forme de méditation religieuse. Liszt traite d'abord le matériau schubertien avec la plus grande délicatesse, en gardant la texture calme et tendre qui caractérise le lied. Puis, progressivement, il varie l'accompagnement vers le registre aigu, comme pour évoquer une élévation céleste. Le lied atteint son climax à la dernière strophe, où le poète prie pour sa délivrance. Liszt amplifie le geste et insuffle une passion quasi exaltée à ce passage.

Dans le fameux lied *Erkönig*, composé sur le poème de Goethe, le piano dépasse déjà largement le rôle d'accompagnement. Schubert confie au piano la situation dramatique et psychologique des personnages, jouant ainsi sur le figuralisme. Liszt, quant à lui, ôte les voix, allant jusqu'à confier la narration complète, ainsi que l'incarnation des trois personnages au piano. Tout comme Schubert le fait avec la voix, Liszt exploite les différents registres du clavier pour distinguer les personnages : le registre médium pour le narrateur, le registre grave pour le père, et le registre aigu pour le fils. *Le Roi des Aulnes*, lui, apparaît dans un registre très aigu sur des accords arpégés, ce qui lui donne une qualité charmante et séductrice. Les gestes virtuoses abondent, contribuant à un effet sous-jacent de terreur, comme avec les sauts d'octaves précédant la mélodie chantée par l'enfant, qui ressemblent à une tentative de fuite désespérée. Par son habileté à faire chanter le piano, Liszt parvient à transporter les lieder de Schubert du salon vers la salle de concert.



Georges Schwizgebel
La course à l'abîme



Georges Schwizgebel
Romance

CONCERTS AU PALAIS

La Société des Arts lance en 2022 un projet global pour faire du Palais de l'Athénée un lieu d'art transdisciplinaire. Celui-ci offre des expériences collaboratives à de jeunes diplômé·e·s de différents domaines artistiques sous forme de mentorat, agissant ainsi comme un tremplin. Dans cet élan, les Concerts au Palais donnent dès lors l'opportunité à des artistes en début de carrière de se produire avec des professionnels confirmés. Ce concept permet de créer des liens intergénérationnels, tout en présentant au public des jeunes talents et des artistes de renommée internationale. Des projets pluridisciplinaires impliquant la musique sont également proposés.

PROCHAINS CONCERTS

JE 14.03.24	VE 15.03.24	GAUTIER CAPUÇON violoncelle NOUR AYADI piano Œuvres de Beethoven, Britten et Rachmaninov
-------------	-------------	--
