

PROGRAMME

Ottorino Respighi (1879-1936)

Il tramonto P. 101 (1914)

Franz Schubert (1797-1828)

Der Tod und das Mädchen D. 531 (1817)

An den Mond D. 193 (1815)

Kriegers Ahnung extrait de *Schwanengesang* D. 957 n°2 (1828)

Franz Liszt (1811-1886)

Lasst mich ruhen S. 314 (1858)

Henri Dutilleux (1916-2013)

Quatre mélodies (1941-1943)

Féerie au clair de lune

Pour une amie perdue

Regards sur l'infini

Fantasio

Gabriel Fauré (1845-1924)

Le secret op. 23 n°3 (1881)

Le papillon et la fleur op. 1 n°1 (1861)

Les berceaux op. 23 n°1 (1879)

Francis Poulenc (1899-1963)

La fraîcheur et le feu FP. 147 (1950)

1. Rayon des yeux
2. Le matin les branches attisent
3. Tout disparut
4. Dans les ténèbres du jardin
5. Unis la fraîcheur et le feu
6. Homme au sourire tendre
7. La grande rivière qui va



STÉPHANIE GUÉRIN mezzo-soprano

Stéphanie Guérin fait ses débuts en tant que mezzo-soprano en 2018 dans le rôle de Dorabella (*Così fan tutte* de Mozart) à l'opéra de Lausanne, sous la direction de Joshua Weilerstein et dans une mise en scène de Jean Liermier. En février 2020, elle incarne le rôle de Zerlina (*Don Giovanni* de Mozart) au Théâtre Rudolstadt, sous la direction d'Oliver Weder et dans une mise en scène de Damon Nestor Ploumis.

Elle découvre le chant au sein de la maîtrise de Notre Dame de Paris. Après l'obtention d'un diplôme d'ingénieur en agronomie, elle fait le choix de la musique et entre à la Haute école de musique de Genève où elle acquiert un Master de soliste dans la classe de Maria Diaconu. Elle a par ailleurs cherché des conseils auprès de François Leroux, Della Jones, Dame Emma Kirkby, Regina Werner, Rachel Bersier et Heidi Brunner. Dans le cadre de ses études, elle interprète Katherine

dans *Kiss me Kate* de Cole Porter (2017) sous la direction de Nader Abassi et Christian Räth. Avec la Hochschule für Musik und Theater de Hambourg, elle interprète Ruggiero dans *Alcina* de Haendel (2018) dirigé par Willem Wentzel et mis en scène par Philipp Himmelman. Elle apparaît aussi en concert notamment dans le *Requiem* de Mozart sous les directions de Leonardo García Alarcón ou de Bertrand de Billy.

Elle est lauréate du X^e concours de Lied & Mélodie de Gordes ainsi que de la bourse Masetti 2018-2019. Elle reçoit également la bourse du Cercle Romand Richard Wagner en 2018 ainsi que la prestigieuse bourse culturelle de la fondation Leenaards en 2019.



FLORENT LATTUGA piano

Florent Lattuga commence sa formation pianistique à Provins (Île-de-France). Parallèlement à l'obtention en 2008 de son Diplôme d'enseignement musical à l'unanimité au Conservatoire de Blois avec Bernard Job, il poursuit des études de piano jazz au Centre d'informations musicales à Paris, dans la classe de Franck Woste et Bernard Desormières. En 2010, il intègre la classe de Ricardo Castro à la Haute école de musique de Lausanne avec lequel il obtient un Bachelor en 2012, puis un Master d'interprétation pour lequel il reçoit la note maximale et le prix du meilleur récital de Master. Enfin, il obtient en 2016 un Master d'accompagnement, dans les classes de Béatrice Richo, Todd Camburn et Marc Pantillon, pour lequel il obtient un prix d'excellence.

Lauréat de plusieurs concours internationaux, il se produit en soliste en France et en Suisse mais aussi au Portugal et au Brésil. Il est par ailleurs lauréat de la prestigieuse bourse du Cercle Romand Richard Wagner en 2015.

Musicien éclectique, il participe activement à l'association humanitaire « Perspectives Musicales », joue aussi dans des ensembles de jazz ou des soirées cabaret parisiennes, et coach des chanteurs tout en accompagnant de nombreuses masterclasses. Il collabore avec des professeurs tels que Christine Schweitzer, Rachel Bersier ou Brigitte Balleys. Récemment, il est choisi pour accompagner la masterclass de Patrick Messina (clarinette) ainsi que la masterclass de Luisa Castellani (chant). Enfin, il est répétiteur du Chœur Arsis à Fribourg (Dir. Pierre-Fabien Roubaty) et du Chœur Pro Arte à Lausanne (Dir. Pascal Mayer).

PRÉSENTATION DES ŒUVRES

Bien que contemporain de la Seconde école de Vienne (Schoenberg, Berg, Webern), le style musical d'**Ottorino Respighi** reste fidèle à une tradition romantique. Ses inspirations sont multiples : il étudie les partitions de Richard Strauss, et reçoit des conseils de Rimski-Korsakov lors d'un séjour à Saint-Petersbourg, mais sa musique montre par ailleurs des réminiscences baroques et de la Renaissance, révélant le goût du compositeur pour la musique ancienne. Ces diverses influences se remarquent dans le poème lyrique, **Il tramonto**, composé pour voix et quatuor à cordes en 1914. Le texte mis en musique par Respighi est emprunté à un poème traduit de l'anglais à l'italien, *The Sunset*, du poète – et époux de Mary Shelley, auteur de *Frankenstein* – Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Le poème est construit en trois parties : la description d'une promenade heureuse entre deux amants ; la mort de l'amant et la douleur silencieuse de la jeune femme ; enfin, sa lamentation calme. Introduite par une mélodie instrumentale passionnée, la voix entre en récitatif accompagné puis peu à peu devient mélodieuse, mais sans envolées lyriques. Alors que la voix, avec ses longs phrasés relativement paisibles, laisse imaginer le calme étrange de la jeune femme, l'accompagnement instrumental, par contraste, est doté d'une riche texture harmonique et de mouvements rythmés, comme si la douleur intérieure et la nostalgie de la jeune femme y étaient exposées.

La capacité à saisir l'atmosphère d'un poème, puis de créer plusieurs contrastes au sein d'un même Lied, est caractéristique de la musique de **Franz Schubert**. **Der Tod und das Mädchen** (1817), dont les paroles sont tirées d'un poème de Matthias Claudius (1740-1815), commence avec une introduction lente et funèbre du piano évoquant le thème de la Mort, puis la voix qui incarne la jeune fille entre, agitée, avec une mélodie plus vive qui culmine sur « Ich bin noch jung », comme une supplication pour la laisser vivre. Mais la Mort cherche à convaincre la jeune fille de la suivre. Son thème revient alors dans le tempo calme du début, avec une ambiance solennelle. Les accords répétés sonnent comme le glas annonçant l'inévitable voyage vers le royaume des ombres. Alors que la tonalité était jusqu'à présent en ré mineur, la pièce termine en ré majeur, comme si la jeune fille acceptait enfin de suivre la Mort. Schubert reprendra l'accompagnement au piano de ce Lied dans le deuxième mouvement de son *Quatuor à cordes n°14 en ré mineur* (1824) éponyme.

An den Mond (1815), un Lied strophique composé sur un poème de Ludwig Hölty (1748-1776), oscille entre deux ambiances distinctes. La première et la dernière strophe sont mélancoliques et sombres, mettant en scène un amant en deuil qui s'adresse à la lune, tout en pleurant sa bien-aimée. La mélodie à la main gauche dans l'accompagnement descend dans les notes graves, accentuant l'univers ténébreux, alors que les croches à la main droite semblent représenter la lueur de la lune – le seul éclairage qui reste à l'amant. D'ailleurs, la ressemblance entre cet accompagnement et le premier mouvement de la *Sonate n°14 pour piano en do# mineur*, « *Clair de Lune* » (1801) de Beethoven est flagrante. Les deuxième et troisième strophes sont, au contraire, joyeuses et dansantes, rappelant des souvenirs des moments heureux passés avec la bien-aimée. La simplicité de l'accompagnement offre une légèreté à cette partie, exprimant le caractère frivole que peuvent avoir les jeunes amoureux insouciantes.

Publié à titre posthume en 1828, le recueil *Schwanengesang* rassemble quatorze Lieder, probablement écrits à la fin de la vie du compositeur. Parmi ceux-ci, sept ont été composés sur des vers de Ludwig Rellstab (1799-1860), dont **Kriegers Ahnung**. Le poème décrit l'état d'un soldat sur un champ de bataille, et le Lied de Schubert exprime les différentes ambiances évoquées dans le récit. La première strophe présente une atmosphère lugubre et lourde : le soldat est épuisé, entouré de ses camarades morts. La deuxième strophe, au contraire, évoque un climat léger et rêveur, avec un tempo plus rapide et une tonalité majeure : le soldat est bercé par les souvenirs de sa bien-aimée. Mais les accents guerriers reviennent aussitôt. Plusieurs *crescendi* et *decrescendi* marquent la troisième strophe, comme des cris étouffés. Enfin, deux caractères imprègnent la dernière strophe : le premier est agité, laissant entendre l'angoisse du soldat face aux combats, tandis que le deuxième est doux – le soldat se projette dans un sommeil paisible et s'adresse à sa bien-aimée : « Herzliebste, Gute Nacht! ». La pièce s'achève dans l'atmosphère funèbre du début pour un dernier « Gute Nacht! ».

De 1848 à 1861, **Franz Liszt** est à Weimar, lieu où Goethe et Schiller avaient été actifs. Ces années offrent à Liszt l'occasion d'être en contact avec la poésie allemande de façon quotidienne. C'est durant cette période qu'il compose d'ailleurs le Lied **Lasst mich ruhen** (1858), basé sur un poème de Hoffmann von Fallersleben (1798-1874), poète en résidence à Weimar et ami de Liszt. Les nuances sont très douces dans l'ensemble, donnant à la pièce un climat de repos. Au début de l'œuvre, la voix, d'une grande liberté mélodique,

semble se laisser porter dans les rêveries des jours passés, alors que l'accompagnement doux et aérien du piano laisse imaginer la nature paisible qui entoure le songeur – les arbres en fleurs, le chant des rossignols, la lueur de la lune ou le ruisseau évoqués dans le poème. Un deuxième thème, plus introspectif et tendu, succède au calme de la nature. Les souvenirs joyeux et tristes alternent, tout comme l'harmonie qui passe du majeur au mineur. Liszt met ainsi en exergue les dualités contraires présentées dans le texte (« Freud' und Klage », « Lust und Schmerzen »). Les sons de la nature reprennent toutefois le dessus, avant de terminer sur le mot « Lange » (long), retenu et lent, répété quatre fois, comme si l'on essayait d'arrêter le temps.

C'est au grand baryton suisse, Charles Panzéra, né à Genève, ainsi qu'à son épouse et accompagnatrice Magdeleine Panzéra que **Henri Dutilleux** dédie ses **Quatre Mélodies** (1943). Alors que la France est en pleine Occupation, Dutilleux se retrouve sans salaire, et son maigre gagne-pain provient de compositions pour les brasseries. Charles Panzéra lui propose alors d'écrire un cycle vocal sur le thème de l'Amour. Les poèmes sont choisis par le baryton et Dutilleux achève rapidement la mise en musique de deux poèmes. Or ceux-ci (*La faute en est à toi* et *Vers* de Ronsard) sont censurés, ne correspondant pas aux idéaux du Maréchal Pétain. Rapidement, Dutilleux compose d'autres mélodies : c'est alors que *Féerie au clair de lune* (poème de Raymond Genty), *Fantasio* (poème d'André Bellessort), et *Pour une amie perdue* (poème d'Edmond Borsent) voient le jour entre juin et août 1941. Ayant entre-temps reçu la commande d'une œuvre pour orchestre, le compositeur tardera à achever le cycle dédié au couple Panzéra. En 1942, il lui ajoutera encore la mélodie *Chanson au bord de la mer* sur un poème de Paul Fort. Mais l'éditeur du poème n'accordera pas les droits au compositeur. Ce dernier écrira alors, en août 1943, *Regards sur l'infini* sur un poème d'Anna de Noailles. Bien que Dutilleux affichera une certaine réserve face à ses œuvres composées avant 1946 (soit avant l'écriture de sa *Sonate op. 1 pour piano*), les *Quatre Mélodies* présentent déjà la sonorité propre à sa musique. Son style mélange notamment les influences de compositeurs français comme Albert Roussel, Maurice Ravel ou Claude Debussy, mais aussi celles de Béla Bartók et Igor Stravinsky. Sa musique contient par ailleurs des résonances jazzy – comme on le remarque dans la première mélodie – qu'il développera surtout à partir des années cinquante sous l'influence de Boris Vian.

On distingue deux styles au début de la carrière de **Gabriel Fauré**. Après une période entre 1860 et 1870 durant laquelle il emprunte un langage plutôt classique, suit une période qui dure jusqu'en 1885 environ, pendant laquelle Fauré adopte un langage romantique et compose des mélodies lyriques, sans excès de virtuosité, dans la lignée de Gounod. Il puise alors son inspiration des vers de Victor Hugo, Charles Baudelaire ou Théophile Gautier, mais aussi de poètes moins connus comme Armand Silvestre, son poète de prédilection. Par la suite, Fauré écrira dans un style moins lyrique, plus fragmentaire, avec des harmonies plus audacieuses. Les deux mélodies pour voix publiées dans la collection de 1897 - **Le secret** (1881), composée justement sur un poème d'Armand Silvestre, et **Les berceaux** (1879), composée sur un poème de Sully Prudhomme – sont représentatives de la période romantique de Fauré. D'un tempo lent et d'une ambiance douce, **Le secret** dévoile une passion intime. La mélodie est simple mais subtile, laissant entendre une mélancolie et une tendresse dirigées vers un bien-aimé. Avec son accompagnement ondoyant au piano, la mélodie **Les berceaux** évoque des bateaux à quai se laissant bercer par les vagues, à l'image des *Gondellieder* de Mendelssohn. En effet, le caractère brumeux et mystérieux de Venise s'associe parfaitement à la mélancolie romantique. **Le papillon et la fleur** (1861), composé sur un poème de Victor Hugo, est en revanche assimilable à une écriture plus « classique ». En effet, l'accompagnement valsé et la mélodie relativement simple et répétitive rappellent les musiques de salon.

En 1950, **Francis Poulenc** compose **La fraîcheur et le feu**, sept mélodies tirées d'un long poème de Paul Éluard, *Vue donne vie*, publié dans *Le livre ouvert* (1940). Le titre de l'œuvre de Poulenc est emprunté au premier vers du cinquième des sept poèmes. La musique n'est pas composée autour d'une mélodie principale, mais une couleur générale imprègne toute l'œuvre. Si les poèmes d'Éluard étaient étroitement attachés à des peintures telles que celles de Max Ernst, la musique de Poulenc est elle aussi inspirée des arts visuels. En l'occurrence, c'est l'esquisse d'un cygne d'Henri Matisse, qui illustre une œuvre de Mallarmé que Poulenc a en tête lorsqu'il compose le cycle. Tout comme les lignes épurées des œuvres de Matisse, Poulenc cherche à dire plus avec moins de moyens. Ainsi, il considère ces mélodies comme « les plus concertées », ayant cherché à éviter tout superflu. L'unification permet alors de contenir des contraires exprimés dans le poème – le sol et le ciel, l'ombre et le soleil, le matin et le soir, la fraîcheur et le feu, la folie et la sagesse ; opposés qui incarnent

« l'homme » et « la femme » présentés dans le sixième poème. La musique, elle, est unifiée par une alternance régulière entre un tempo rapide et un tempo lent. Le thème du premier poème est repris dans le dernier, mais dans une ambiance plus paisible, comme si les opposés s'étaient réconciliés. Notons enfin que cette œuvre est dédiée à Igor Stravinski, dont la *Sérénade en la* (1925) est la source d'inspiration pour la mise en musique du troisième poème. Ces mélodies, par les nombreuses inspirations qui les entourent, sont ainsi une représentation parfaite du lien entre les arts et entre les artistes.

ENTRETIEN AVEC STÉPHANIE GUÉRIN

Comment avez-vous élaboré ce programme ?

Avec ce programme je souhaitais réunir plusieurs de mes coups de cœur. Tout d'abord, les mélodies françaises sont une grande source d'inspiration pour moi, c'est pourquoi elles tiennent un rôle important dans ce récital. J'aime particulièrement les mélodies de Poulenc – qui est d'ailleurs mon compositeur favori ! J'ai ensuite choisi des œuvres que j'avais travaillées dans le passé, car je trouve qu'il est toujours intéressant de se replonger dans une pièce après l'avoir mise de côté un certain temps. Je peux ainsi voir comment ma compréhension a évolué face à celle-ci. Enfin, j'ai décidé d'insérer certaines œuvres extrêmement connues et que j'adore, comme les Lieder de Schubert ou les mélodies de Fauré. Ce programme est donc très éclectique, et mon défi sera de présenter un ensemble cohérent au public.

Sentez-vous une différence entre chanter à l'opéra et donner un récital ?

Oui, une énorme différence ! Il y a notamment une différence de durée : un opéra peut durer des heures, alors qu'un Lied ou une mélodie ne dure parfois que 2-3 minutes, et il faut pouvoir imposer quelque chose pendant cet instant très court. Le travail, peut-être plus « intellectuel », que la chanteuse doit effectuer au préalable avec le pianiste, est ainsi un aspect important d'un récital. Il faut savoir exactement ce que l'on veut exprimer dans chaque morceau, et savoir comment réaliser cela.

Qu'est-ce que le pianiste apporte dans votre travail d'ensemble ?

Dans le travail avec les pianistes, je pense que les chanteurs se focalisent souvent sur deux aspects : le texte, puis les questions techniques de la pièce. Tandis que le pianiste se concentre principalement sur l'harmonie. Fréquemment, la prise de conscience harmonique change ma perception de certains passages – même si le récit semble figé, tout à coup, le fait de savoir qu'harmoniquement il se passe quelque chose peut me donner une nouvelle idée. Travailler avec le pianiste m'apporte donc toujours un enrichissement important pour mon interprétation.

Lorsque vous chantez, comment vous positionnez-vous par rapport à chaque œuvre ?

Comme, contrairement à l'opéra, je ne joue pas forcément un personnage concret, je dois effectivement trouver ma place dans chaque pièce : par exemple dans *Der Tod und das Mädchen* j'incarne la jeune fille, puis la mort (sauf dans l'introduction du piano où j'écoute, et ne suis ni la jeune fille ni la mort) ; mais dans *Il tramonto* je suis narrateur, je raconte une histoire ; puis dans Poulenc c'est encore différent. Il y a un équilibre à trouver entre la distance nécessaire pour ne pas tomber dans une performance opératique, et l'implication nécessaire dans le rôle d'un personnage ou du narrateur pour pouvoir exprimer l'essence de la pièce. Tout ce travail de compréhension de l'œuvre et du positionnement par rapport à elle est très intéressant. Et comme en général, dans un récital, je vois le visage du public contrairement à l'opéra où il est dans le noir, je peux immédiatement savoir si le public est captivé par ce que je raconte. S'il est absorbé, alors le défi du récital est accompli !

CONCERTS AU PALAIS

La Société des Arts a été fondée à l'origine pour soutenir et développer l'étude et la pratique de l'Agriculture, de l'Industrie, du Commerce et des Beaux-Arts. L'histoire de la musique à Genève et celle de la Société ont longtemps cheminé côte à côte. En 1827, déjà, Ferdinand Janot, membre émérite de la Société, plaidait auprès du Professeur de Candolle, alors président, en faveur de l'instauration d'une classe dédiée à la musique : « L'adjonction de la musique à la Société des Arts, disait-il, ne paraît pas devoir souffrir de difficultés, sa place y est vacante et marquée. C'est une lacune qui resterait à combler, sans elle les Beaux-arts n'y étaient pas tous représentés ».

Hélas, l'enthousiasme que génère la proposition au sein de la Société ne suffit pas à faire naître d'emblée une nouvelle classe dédiée aux virtuoses de la musique. Les discussions débouchent néanmoins sur la naissance du Conservatoire de musique à la Place de Neuve.

Ces premiers liens assoient les fondements d'une tradition musicale essentielle pour la Société des Arts et pour Genève, renouvelée près de deux siècles plus tard sous les traits des *Jeudis du Piano*. (2000-2020)

Tremplin de renommée internationale pour les jeunes talents des plus grandes Académies européennes, les *Jeudis du Piano* ont vu défiler les étoiles montantes du piano, pour beaucoup devenues de grands noms de la scène classique. 20 ans marqués par la découverte d'une centaine de jeunes pianistes et la programmation de 120 concerts de grande qualité.

Aujourd'hui, la Société des Arts renouvelle sa programmation musicale portée comme au premier jour par le respect de l'une de ses vocations cardinales : la promotion de jeunes talents.

Succédant aux *Jeudis du Piano*, cette nouvelle programmation musicale intitulée **Concerts au Palais** entend favoriser les liens entre étudiant·e·s des filières de formation professionnelle et académique autour de projets communs. Dans cet esprit, une collaboration est née avec la Haute école de musique et l'Unité de musicologie de l'Université de Genève. Elle a permis de mettre sur pied, pour cette première saison, une série de sept concerts présentant des musicien·ne·s et alumni ainsi que deux concerts-conférences réalisés par des étudiant·e·s de musicologie. Ces dernier·ère·s se voient également confié·e·s la rédaction des programmes des concerts.

Dans le cadre de ce nouveau partenariat, la direction artistique et académique est assurée par la Haute école de musique de Genève ainsi que par l'Unité de musicologie de l'Université. La liaison est assurée par Madame Nancy Rieben pour la musicologie et par Monsieur Mateo Creux pour la programmation musicale.



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