

mercredi 25 juin 2014 13h30

Théâtre des Ateliers
5 Rue du Petit David - Lyon 2^{ème}

Récital de Master

Michaël THIZY

Piano

Franz Liszt
(1811-1886)

La Lugubre Gondole I (1882)

Alexander Nikolaïevitch Scriabine
(1871-1915)

Sonate pour piano N°10 (1912-13)

Franz Liszt
(1811-1886)

« Mazeppa » (Etude d'exécution transcendante N°4)

Pascale Jakubowski
(1960)

ζ Peg. (2013)
Concerto pour piano et ensemble instrumental

avec la participation de :

Florian Caroubi (direction)
Joidy Blanco (flûte)
Laura Martin (hautbois)
Cécilia Lemaitre-Sgard (clarinette)
Clara Manaud (basson)
Alexandre Rannou (trompette)
Rémi Gormand (cor)
Thomas Bousquié (trombone)
Antoine Brun (violon 1)
Marine Faup-Pelot (violon 2)
Dominik Baranowski (alto)
Themis Bandini (violoncelle)
Yannick Trotoux (contre-basse)
Lou Renaud-Bailly (Vibraphone et Cloches tubulaires)

Dimitri Chostakovitch
(1906-1975)

Prélude et Fugue N°15 op. 87 (1950-51)

Franz Liszt
(1862-63)

« Saint François de Paule marchant sur les flots »

Ce programme a été élaboré autour de la notion de forme musicale.

La forme s'y trouve déclinée sous deux visages principaux : d'une part comme structure identifiable et culturellement admise d'une œuvre musicale, d'autre part comme expérience de la construction du sens à partir du déploiement temporel du phénomène sonore.

Les œuvres interprétées dans ce concert proposent donc un parcours explorant certaines formes caractéristiques de l'histoire de la musique : elles côtoient la forme sonate, le prélude et fugue, et d'autres « formes » plus libres comme l'étude ou la légende.

Ce concert dans son ensemble est également pensé comme une ouverture à la possibilité de l'expérience d'une « grande forme », façonnée dans la perception par un jeu sur le retour et la réminiscence. L'un des aspects les plus évidents de ce travail se situe au niveau du choix respectif de la première et de la deuxième version de *La Lugubre Gondole* de Liszt comme première et comme dernière pièce de ce programme. Le rapprochement qui peut être établi entre la fin de la première et le début de la deuxième *Lugubre Gondole* constitue une invitation à considérer le déroulement de ce concert sur le modèle d'une conversation dont le cours, partant d'un point initial, décrirait un parcours à travers diverses régions, puis se refermerait sur une évocation de son point de départ, transformé.

Parcours semé de correspondances, de rencontres imprévues, de rapprochements rêvés, de liens explicites, il semble que le programme de ce concert propose un large champ de possibilités ouvert à la construction personnelle d'un sens. À l'image de la forme musicale, il demeure irréductible à la description objective de ses diverses composantes, indépendamment de leurs qualités d'intégration dans la perception subjective. Ce programme ne saurait être qu'une résonance, une appropriation, une cognition, un voyage singulier, il représente en somme un potentiel de retentissement dont la révélation est soumise à l'indétermination propre au phénomène vivant.

- Franz Liszt : *La Lugubre Gondole I*

La Lugubre Gondole I présente un univers d'une inquiétante étrangeté, un monde clôt sur lui-même s'élabore à partir de la répétition d'un matériau thématique qui « se déplace et se déguise d'un niveau à l'autre, chaque niveau comprenant ses singularités comme points privilégiés qui lui sont propres ».¹

Cette première version a été composée en décembre 1882. Franz Liszt déclare dans l'une de ses lettres : « J'ai écrit cette élégie portée par une sorte de prémonition, six semaines avant la mort de Wagner ».² Cette pièce ne fut pas publiée du vivant du compositeur, elle parut pour la première fois en 1927 dans le deuxième volume de l'édition intégrale Breitkopf.

- Alexander Nikolaïevitch Scriabine : *10^e Sonate op. 70*

Fulgurances phosphorescentes, voiles suffocants, élans embrasés, vapeurs hallucinogènes... Voici, suggéré en quelques mots le champ d'évocation fréquenté par la *10^e Sonate* de Scriabine.

Imprégné par les idées du mouvement de la Théosophie, auxquelles il a été initié dès 1904 par son beau-père en secondes noces, Boris de Schoelzer, le compositeur déploie un univers sonore singulier à propos duquel ses commentaires se montrent aussi précis que surprenants :

« Tous les animaux et les plantes sont une manifestation de notre psychisme. Leur aspect correspond aux mouvements de notre âme [...] Les insectes sont nés du soleil qui les nourrit. Ils sont les baisers du soleil, comme ma *10^e Sonate* qui est une sonate d'insectes [...] Je les épargne aujourd'hui comme j'épargne mes caresses [...] Quelle joie de déchirer le monde de millions d'aigles et de tigres [...] de le faire souffrir, et de le caresser à nouveau.

Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 367.

La Mara, *Liszts Briefe*, II, 381. « *Wie aus Vorahnung schrieb ich diese Elegie in Venedig, 6 Wochen vor Wagners Tod* ».

*Et le dernier jour, dans cette danse finale, moi-même et tout le reste, nous serons différents à la fin du « Mystère ». Ce ne seront plus des personnes, mais tout sera des caresses d'animaux, des baisers d'oiseaux des serpents [...] ».*³

Le compositeur travaille à partir de motifs caractéristiques qui lui permettent de créer une perméabilité entre ses différents thèmes, offrant la possibilité d'une interaction, voire d'une transformation réciproque.

La forme de cette *Sonate* peut être comprise à la lumière de l'idée de cycle, de retour, associée à celle de transformation. Nous savons que le mouvement Théosophe, fondé par Helena Blavatsky en 1875, proposait une idéologie orientée par une sorte de syncrétisme entre Bouddhisme, Hindouisme et mystique chrétienne. La forme de cette 10^e *Sonate* ferait écho à une vision de l'existence comme succession de vies associées à une transformation, pouvant tout à fait évoquer la croyance en la réincarnation et le rôle que l'enseignement bouddhiste attribue au Karma.

La première exposition propose 4 univers thématiques distincts.
Le premier développement privilégie les 1^{er} et 2^e univers thématiques.

La seconde exposition amorce un processus de transformation jouant de l'interaction entre les motifs et de leur déploiement sonore spectaculaire.

Le second développement s'ouvre sur des éléments issus du 1^{er} univers thématique puis bascule dans une transformation vertigineuse (par diminution rythmique) des 3^e et 4^e univers thématiques.

La Coda empreinte ses éléments au premier univers thématique.

Enfin, c'est le retour au commencement : un geste de cadence parfaite énigmatique referme plus qu'il ne conclut la forme de cette *Sonate*.

- **Pascale Jakubowski : ζ Peg.**

ζ Peg. est l'abréviation de Zeta Pegasi, une étoile de la constellation de Pégase que l'on nomme également Homam : « Homme à l'esprit élevé ». J'ai choisi ce titre en pensant au dédicataire de l'œuvre, Michaël Thizy.

L'introduction de ce concerto pour piano et ensemble instrumental tend à développer, à multiplier et à faire résonner l'énergie naturellement contenue dans un trait mélodique vif et ascendant pour en imaginer les retentissements.

Puis le piano célèbre le rythme, la danse, une forme de « swing » qui pourrait être mis en lien avec les musiques de l'Afrique subsaharienne ou d'Europe de l'Est. Il égrène des séries de cinq à douze hauteurs qui se renouvellent sans cesse. Sur un mouvement perpétuel de doubles-croches des mélodies ascendantes et descendantes aux rythmes irréguliers, familières mais pourtant imprévisibles, se superposent et s'entrecroisent pour atteindre une densité suscitant leur annihilation. L'ensemble instrumental fait d'abord écho à ce processus puis accompagne cette disparition en submergeant le piano d'un grand cluster pour finalement exprimer sa propre célérité dans un entrelac de traits virtuoses.

Dans le dernier pan de l'œuvre, les cordes, tout en s'appuyant sur les piliers de l'architecture tenus par les instruments à vent, bouleversent par leur contrepoint de glissandi inégaux les perspectives d'un soliste projeté dans une forme de lyrisme : enserrant le clavier dans son entier, le pianiste se saisit du dessein de l'œuvre en recentrant les événements sonores sous ses doigts.

Pascale Jakubowski le 19 mai 2014

- **Dimitri Chostakovitch : Prélude et Fugue n° 15 op. 87**

Déjà mis en garde dès 1948 par le rapport Jdanov, Chostakovitch réalise dans ce *Prélude et Fugue* un audacieux exercice de funambule, se protégeant de la critique des censeurs et affirmant conjointement une modernité d'écriture impressionnante. Le *Prélude*, revêtu d'un « caractère populaire », « compréhensible au plus grand nombre », sert en quelque sorte de subterfuge pour s'offrir la liberté d'une fugue ambitieuse, subterfuge en forme de pirouette et

³ SABANEJEV Leonide, *Vospominania o Skriabinie* (Mes souvenirs de Scriabine), Moscou, Musikalanyiye Sektor, 1925, p. 232-233, cité dans KELKEL Manfred, *Alexandre Scriabine*, Fayard, 1999, p. 207.

de « pied de nez », puisque l'on y retrouve une citation du début de « *I wish you a merry Christmas* », thème radicalement éloigné des racines de la musique populaire russe ! L'écriture audacieuse autour de neuf éléments thématiques, parmi lesquels le sujet et le contre-sujet de la fugue, mais aussi des éléments caractéristiques des divertissements et du contrepoint général, dessine une structure imbriquée dans laquelle la nécessité absolue côtoie l'humour le plus grinçant.

Cette fugue représente également une fenêtre ouverte vers la modernité occidentale : la structure du sujet repose sur le principe d'agrandissement progressif des intervalles, ce principe lui permet de recouvrir 11 des 12 notes qui composent le total chromatique. La conquête du total chromatique se trouve parachevée lors de la dernière énonciation du sujet, selon la même figure d'« éventail intervallique ».

Ce procédé évoque un mode d'écriture « dodécaphonique » au sens le plus général du terme. Les stratégies compositionnelles développées par Dimitri Chostakovitch sont cependant empruntées à la tradition de l'écriture fuguée (alternance entre expositions et divertissements, augmentations rythmiques, strettes...etc.) et se tiennent éloignées de tout système sériel.

- Franz Liszt : « *Saint François de Paule marchant sur les flots* »

Cette pièce est inspirée par un récit de miracle que l'on trouve rapporté au chapitre 35 de la *Vie de Saint François de Paule* de Giuseppe Miscimarra (*Vita di San Francesco di Paola*, descritta da Giuseppe Miscimarra). Ce texte rapporte la façon dont Saint François et ses compagnons traversèrent à pieds secs le détroit de Messine, miraculeusement portés par le manteau du saint ermite.

Au-delà de cette allusion narrative haute en couleurs, nous retiendrons la traduction du sentiment d'abandon et de confiance absolue que procure au croyant la foi en un Dieu omnipotent. Nous trouvons l'écho de cette sérénité dans le majestueux thème aux allures de choral qui traverse la pièce entière comme un personnage thématique évoquant la présence du saint thaumaturge.

Le compositeur met au jour et déploie, dans cette *Légende n°2*, un piano houleux, tourmenté, d'une modernité incroyable, capable d'offrir à cette pièce son indépendance par rapport à tout système référentiel extra musical : l'inspiration de la nature sert ici l'audace de l'invention dans l'écriture du timbre, la recherche de sonorités inouïes.

- Franz Liszt : *La Lugubre Gondole II*

La fin de la première version de *La Lugubre Gondole* présentait un effritement des repères de la tonalité dans le creusement du timbre de l'extrême grave du piano.

L'ouverture de la seconde version reprend le principe compositionnelle générateur cet épisode final. Deux processus se développent simultanément : une descente des basses par mouvement chromatique conjoint, et une ascension par tons de l'élément thématique de sixte mineure ascendante.

La deuxième version de *La Lugubre Gondole* est une continuation, un déploiement.

On retrouve en effet des éléments thématiques communs, une échelle décaphonique commune, issue des modes hongrois-majeur, tzigane et gitan-hongrois.

Cependant, la modalité n'est pas utilisée ici comme outil de fragilisation des repères de la tonalité : dans le premier épisode cette seconde version, le compositeur est au contraire à la recherche du point de contact entre une modalité enrichie et tourmentée et les fonctions harmoniques issues de la tonalité.

Écrite (probablement en 1885) sous deux versions, l'une pour violon (ou violoncelle) et piano, l'autre pour piano seul, la seconde version de *La Lugubre Gondole* marque l'avènement d'une expressivité plus tangible dans cet univers embrumé, ainsi que le laissent entendre les indications du texte musical.

Le compositeur va jusqu'à ouvrir un espace dans le second épisode de la pièce, jouant sur des accords arpégés majeurs et mineurs, mais cette échappée est ambiguë, la lumière qu'elle laisse entrevoir est trouble, d'une douceur terrifiante, empoisonnée.

L'explosion désespérée de la douleur, sa véhémence, l'éveil, la conscience retrouvée, l'évanouissement de tout espoir, réduit à l'état de chimère les espaces paradisiaques aperçus en songe. Un cortège funèbre s'ébranle à pas pesants. Une voix et son double, l'illusion de la présence, un son qui s'évanouit dans un temps qui semble échapper à la durée, comme une interrogation de l'espace.

BIOGRAPHIE



Michaël nourrit une vision de l'œuvre musicale comme système de relations vivantes générant un potentiel de retentissement chez l'auditeur. Pour lui, la place de l'interprète est à réfléchir dans un équilibre sans cesse reconstruit entre présence et effacement, afin de permettre la vie de l'œuvre.

Cette opinion s'est forgée peu à peu, suivant les méandres d'un parcours atypique.

Né en 1991, il envisage l'étude du piano à l'âge de 9 ans dans un cadre associatif. Le texte musical noté sur la partition ne lui parle pas spontanément, en revanche le geste instrumental sur le clavier est pour lui un mode de représentation éloquent. Ce regard l'engage à considérer chaque œuvre nouvelle comme une énigme à décrypter, un

monde dont chaque élément doit être investi corporellement et gravé immédiatement dans la mémoire.

Ses premiers contacts avec un milieu spécialisé dans la musique datent de 2004.

Son regard s'oriente à ce moment-là vers l'écoute de la couleur du son, premier pas vers une imagination d'un autre ordre que celui du geste. Il suit ponctuellement des cours particuliers avec Pierre-Laurent Boucharlat et Roland Meillier, tout en continuant de tracer son propre chemin en autodidacte.

En 2006, il entre au CRR de saint Étienne dans la classe de piano de Roland Meillier. Son professeur, investi dans l'interprétation de la musique contemporaine, son professeur nourrit chez lui le goût pour la précision et le renouvellement de l'imaginaire sonore. Il étudie également la formation musicale, l'analyse, l'écriture et le chant lyrique.

Un DEM (Diplôme d'Études Musicales) de piano lui est attribué en 2008. Cette même année l'Opéra Théâtre de saint Étienne lui permet de se produire à deux reprises au sein du Festival « Piano Passion » consacré à Robert Schumann.

À ce stade, Michaël envisage de réinterroger son expérience du chant lyrique en l'orientant vers un enrichissement de son jeu pianistique : le partage de l'intention, l'équilibre dans la gestion de la dimension scénique de l'interprétation occupent sa réflexion. Il rencontre Marie-Josèphe Jude en 2008 puis, l'année suivante, Svetlana Eganian : deux chocs déterminants qui lui ouvrent une possibilité d'évolution dans la maîtrise de la sonorité et du phrasé.

En septembre 2009, il intègre le CNSMD de Lyon à l'unanimité du jury, dans la classe de Svetlana Eganian et Florent Boffard. En octobre 2011 il participe à la finale du « Concours International Gabriel Fauré et la Musique Française » de Pamiers (Ariège). Michaël obtient le DNSPM (Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien) en juin 2012.

En juin 2013, il remporte un Prix du Public lors du « Concours International de piano Alain Marinaro » (Collioure, Pyrénées-Orientales). La même année un Deuxième Prix d'Interprétation Musicale lui est attribué lors du « Grand Prix de Piano du Lions Club » (Lyon).

Il se produit à plusieurs reprises au sein de l'ensemble « l'Atelier XX-21 » dirigé par Fabrice Pierre, dans le cadre de l'exécution de musiques contemporaines instrumentales, mais aussi dans celui de créations électroacoustiques.

En septembre 2013, la compositrice Pascale Jakubowski lui dédie un concerto qui est créé à l'occasion de son récital de fin d'études.

Michaël Thizy retire de ce parcours singulier un grand intérêt pour la question de la perception et de la transmission, prenant en compte la liberté des métamorphoses du sens musical chez le compositeur, l'interprète et l'auditeur. Il est l'auteur d'un mémoire de réflexion sur la perception de la forme musicale.

Épris d'une forme de liberté et de créativité, le jeune interprète envisage dès l'année prochaine d'approfondir sa pratique des musiques improvisées.