



**Brad Mehldau**  
Three Pieces After Bach  
*Lundi 2 avril 2018 – 20h30*

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE



## – WEEK-END FLASH BACH –

Alors que le consensus général sur le génie et la grandeur de Bach aurait pu générer chez les musiciens d'aujourd'hui une sorte de déférence pétrifiée, il n'en est rien. L'une des figures majeures de l'interprétation historiquement informée, Nikolaus Harnoncourt, expliquait que sa démarche dépassait le travail de reconstitution archéologique pour élaborer une façon nouvelle, moderne finalement, d'aborder aujourd'hui la musique d'hier en général, et celle de Bach en particulier. Celle de Jordi Savall à l'égard de la *Passion selon saint Marc* participe de cette même logique lorsqu'il se fonde sur l'habitude de Bach de réutiliser ses propres œuvres pour proposer, en ravaudant les sources dont il dispose, sa version de cette Passion dont il ne nous est resté que le livret.

Raphaël Pichon, lui, à l'heure de tracer son chemin dans l'œuvre sacré de Bach, décide de suivre sept « paroles » – la référence aux sept paroles du Christ n'aura échappé à personne – pour élaborer son choix. Ici, c'est la *Passion selon saint Jean*, dont il se remémore le choc de la découverte. Bertrand Couderc, familier de l'exercice, vient apporter sa mise en lumière dans un dialogue fécond.

Quand Bernard Foccroulle consacre l'intégralité de son récital d'orgue au cantor de Leipzig, Paul Agnew, lui, croise à la tête des Arts Florissants l'univers des motets de Bach avec celui de ses prédécesseurs plus proches, membres de sa famille ou non.

À l'occasion, l'appropriation contemporaine de la musique de Bach ne néglige pas de prendre les chemins buissonniers. Les *Suites pour violoncelle* se parent d'une scénographie minimaliste pour s'adresser au jeune public tandis que le pianiste de jazz Dan Tepfer dessine les contours du *Clavier bien tempéré* en réponse à la chorégraphie de María Muñoz. Jazz encore avec Brad Mehldau qui mêle ses propres compositions à celles de Bach qui les ont inspirées. Les artistes du *Bach Marathon*, projet qui réunit trois duos (piano-marimba, violoncelle-électronique, piano-vidéo) et s'achève avec Arandel aux machines, se plongent, eux, dans la matière même de la musique de Bach pour se la réapproprier intimement, comme le font, lors d'un concert-promenade au Musée, la jeune génération et Vassilena Serafimova au marimba.

## – WEEK-END FLASH BACH –

*Vendredi 30 mars*  
*Samedi 31 mars*  
*Dimanche 1<sup>er</sup> avril*

18H30 ET 21H00 (VENDREDI)  
16H00 ET 18H30 (SAMEDI ET DIMANCHE)  
SPECTACLE

### MARÍA MUÑOZ & DAN TEPFER

MARÍA MUÑOZ, CHORÉGRAPHIE, DANSE  
(EN ALTERNANCE)  
FEDERICA PORELLO, DANSE (EN ALTERNANCE)  
DAN TEPFER, PIANO

**Johann Sebastian Bach**  
*Le Clavier bien tempéré (extraits)*

*Vendredi 30 mars*

20H30 ————— CONCERT VOCAL

### PASSION SELON SAINT MARC

VEUS – CHŒUR D'ENFANTS AMICS DE LA UNIÓ  
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA  
LE CONCERT DES NATIONS  
JORDI SAVALL, DIRECTION  
MARTA MATHÉU, SOPRANO  
RAFFAELE PÉ, CONTRE-TÉNOR  
REINOUT VAN MECHELEN, TÉNOR  
KONSTANTIN WOLFF, BASSE, JÉSUS  
DÁVID SZIGETVÁRI, TÉNOR, ÉVANGÉLISTE

**Johann Sebastian Bach**  
*Passion selon saint Marc*  
*(version de 1744, reconstitution Jordi Savall)*

*Samedi 31 mars*

11H00 ET 15H00 — SPECTACLE JEUNE PUBLIC

### PETITE SUITE KROMATIK

JEANNE MAISONHAUTE, VIOLONCELLE  
THIERRY TIJERAS, MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE

20H30 ————— CONCERT VOCAL

### BACH EN SEPT PAROLES

VI - VOICI L'HOMME

PYGMALION  
RAPHAËL PICHON, DIRECTION  
JULIAN PRÉGARDIEN, ÉVANGÉLISTE  
TOMÁŠ KRÁL, JÉSUS  
KATERYNA KASPER, SOPRANO  
LUCILE RICHARDOT, ALTO  
JOHN IRVIN, TÉNOR  
CHRISTIAN IMMLER, BASSE  
BERTRAND COUDERC, LUMIÈRE

**Anonyme**  
*O Traurigkeit, O Herzeleid!*

**Johann Sebastian Bach**  
*Passion selon saint Jean*  
*Cantate « Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem »*  
*BWV 159 (extraits)*  
*Chœur Christe, du Lamm Gottes, BWV 245*

**Jacobus Gallus**  
*Ecce quomodo moritur justus*

ET AUSSI

Concerts, ateliers, activités au Musée...

20H30 ————— CONCERT

## BACH MARATHON

THOMAS ENHCO, PIANO  
VASSILENA SERAFIMOVA, MARIMBA  
*Funambules*

GASPAR CLAUS, VIOLONCELLE  
ELECTRIC RESCUE, ÉLECTRONIQUE  
*Variations*

FRANCESCO TRISTANO, PIANO  
FEDERICO NITTI, VIDÉO  
EDOARDO PIETROGRANDE, INGÉNIEUR DU SON  
*Goldberg City Variations*

ARANDEL, MACHINES  
*Switched On Bach*

*Dimanche 1<sup>er</sup> avril*

14H30 ——— CONCERT-PROMENADE AU MUSÉE

## COMME UN POISSON DANS BACH !

VASSILENA SERAFIMOVA, MARIMBA  
JULIA JÉROSME ET TATIANA PROBST, SOPRANOS  
ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE DE PARIS

Improvisations jazz, arrangements et transcription  
sur des thèmes de **Johann Sebastian Bach**

16H30 ————— RÉCITAL ORGUE

## BACH FEST

BERNARD FOCCROUILLE, ORGUE

### Johann Sebastian Bach

*Prélude et fugue en mi mineur BWV 533*  
*Fantasia sopra « Christ lag in Todesbanden »*  
*BWV 718*

*Cinq Chorals extraits de l'Orgelbüchlein*  
*BWV 617, 621, 622, 628, 625*

*Passacaille et fugue en ut mineur BWV 582*

*Quatre Chorals du recueil Schübler BWV 645, 646,*  
*648, 649*

*Vor deinen Thron tret' ich hiermit BWV 668*

*Fantaisie et fugue en sol mineur BWV 542*

*Lundi 2 avril*

20H30 ————— RÉCITAL PIANO

## BRAD MEHLDAU

THREE PIECES AFTER BACH

BRAD MEHLDAU, PIANO

### Johann Sebastian Bach

*Extraits du Clavier bien tempéré :*

*Prélude n° 3 en do dièse majeur BWV 848*

*Prélude n° 1 en do majeur BWV 870*

*Fugue n° 16 en sol mineur BWV 885*

*Prélude n° 6 en mi mineur BWV 851*

*Prélude n° 7 en mi bémol majeur BWV 852*

*Prélude et fugue n° 20 en la mineur BWV 865*

### Brad Mehl dau

*Three Pieces After Bach – After Bach 1 : Rondo*

*Three Pieces After Bach – After Bach 2 : Ostinato*

*Three Pieces After Bach – After Bach 3 : Toccata*

*Mardi 3 avril*

20H30 ————— CONCERT VOCAL

## MOTETS DE BACH

LES ARTS FLORISSANTS

PAUL AGNEW, DIRECTION, TÉNOR

### Johann Sebastian Bach

*Komm, Jesu, komm*

*Ich lasse dich nicht*

*Jesu meine Freude*

*Lobet den Herrn*

*Singet dem Herrn*

### Johann Christoph Bach

*Fürchte dich nicht*

### Johann Ludwig Bach

*Das ist meine Freude*

### Johann Kuhnau

*Tristis est anima mea*

— PROGRAMME —

*Three Pieces After Bach*

**Johann Sebastian Bach**

*Le Clavier bien tempéré (Livre I) : Prélude n° 3 en do dièse majeur  
BWV 848*

**Brad Mehldau**

*Three Pieces After Bach – After Bach 1 : Rondo*

**Johann Sebastian Bach**

*Le Clavier bien tempéré (Livre II) : Prélude n° 1 en do majeur BWV 870*

*Improvisation sur Bach I*

**Johann Sebastian Bach**

*Le Clavier bien tempéré (Livre II) : Fugue n° 16 en sol mineur BWV 885*

**Brad Mehldau**

*Three Pieces After Bach – After Bach 2 : Ostinato*

ENTRACTE

**Johann Sebastian Bach**

*Le Clavier bien tempéré (Livre I) : Prélude n° 6 en ré mineur BWV 851*

**Brad Mehldau**

*Three Pieces After Bach – After Bach 3 : Toccata*

**Johann Sebastian Bach**

*Le Clavier bien tempéré (Livre I) : Prélude n° 7 en mi bémol majeur  
BWV 852*

*Improvisation sur Bach II*

**Johann Sebastian Bach**

*Le Clavier bien tempéré (Livre I) : Prélude et Fugue n° 20 en la mineur  
BWV 865*

*Improvisation sur Bach III*

**Brad Mehldau**, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H40.

---



**arte**

Ce concert est diffusé en direct sur les sites internet **Arte Concert** et **Philharmonie Live**, où il restera disponible pendant un an.

**mezzo**

Il sera également diffusé ultérieurement sur la chaîne **Mezzo**.

---

**Brad Mehldau**

*Three Pieces After Bach*

Commande : Carnegie Hall, Royal Conservatory of Music, National Concert Hall et Wigmore Hall avec le soutien d'André Hoffmann, président de la Fondation Hoffmann, une fondation suisse d'octroi de subvention.

Création : le 22 octobre 2015 au Zankel Hall de Carnegie Hall (New York) par Brad Mehldau.



## – LES ŒUVRES –

### ***Three Pieces After Bach***

J'ai composé ces trois pièces pour piano solo en prenant pour point de départ *Le Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Cette œuvre pour clavier contient un prélude et une fugue sur chacun des douze demi-tons de la gamme chromatique, alternativement en majeur et en mineur. Bach a écrit deux cycles sur ce schéma (livres I et II).

La musique de Bach était d'une très grande modernité pour l'époque. Elle restait pourtant fidèle aux règles de la tradition et passait parfois même pour démodée. Si nous écoutons sa musique d'une oreille, elle nous paraît être dans la continuité de ce qui la précède. À la deuxième écoute, nous voyons au contraire combien elle est radicale – combien Bach a poussé loin des principes musicaux qu'il avait hérités du passé. Sa musique a joué un rôle de pivot – point culminant et aboutissement d'une tradition, elle annonce ce qui va venir.

Le « bon tempérament » est apparu dans un contexte comparable à celui des premiers jours d'Internet, avant que Google ne s'impose en tant que moteur de recherche. Les différents tempéraments mésotoniques – le tempérament étant le système d'accord de l'instrument – n'étaient agréables à l'oreille que dans les cas où la musique ne comportait pas trop de modulations ni d'accidents. Ce « bon tempérament », en cherchant un accord adapté à toutes les tonalités, a constitué une étape importante dans l'évolution vers le tempérament égal en vigueur aujourd'hui.

On assimile souvent à tort le « bon tempérament » des préludes et fugues de Bach à notre tempérament égal. Il est impossible de savoir exactement comment Bach accordait son instrument et ce qu'il entendait en composant, mais à en croire les descriptions connues de plusieurs bons tempéraments, les tonalités de *do* dièse majeur et de *do* majeur devaient bien différer l'une de l'autre sur son instrument. Au contraire, sur un piano moderne en tempérament égal, la tonalité de *do* dièse majeur contient les mêmes intervalles – et permet les mêmes progressions harmoniques – que celle de *do* majeur, elle sonne juste plus aigüe d'un demi-ton. Pour la

plupart des auditeurs aujourd'hui, c'est un fait ; pour d'autres, le passage au tempérament égal constitue un tournant regrettable dans l'histoire de la musique car il efface les différences de nature entre les tonalités voulues par les compositeurs.

Même si nous ne respectons pas strictement ce « bon tempérament » aujourd'hui, la radicalité de la musique de Bach nous frappe. Dans ces pièces, il tire parti de toutes les possibilités harmoniques offertes par un tempérament n'interdisant aucun des douze demi-tons de la gamme. Cela signifie non seulement qu'avec le même accord de l'instrument on pouvait jouer les différents préludes et fugues dans des tonalités éloignées les unes des autres, mais aussi, mieux encore, qu'à l'intérieur d'une même pièce ou d'une même phrase, Bach pouvait composer des progressions harmoniques très éloignées de leur point de départ et s'autoriser des dissonances qui auraient semblé inaudibles dans le cadre restreint de l'ancien tempérament mésotonique. L'accord bien tempéré a servi de catalyseur à l'imagination de Bach. Sa musique est d'une énergie rare – celle de quelqu'un qui serait le premier à ouvrir une boîte de crayons tout neufs et se mettrait à dessiner.

*Le Clavier bien tempéré* suscite le respect et l'admiration, en particulier chez les musiciens, mais ne fait certainement pas partie des œuvres confortables de Bach, si tant est que de telles œuvres existent. Même jouées sur instrument moderne en tempérament égal, certaines fugues sonnent parfois « difficiles » à l'oreille, peut-être en raison du travail obstiné de Bach sur l'harmonie. Bach se pliait aux règles d'écriture des fugues tout en s'autorisant un langage chromatique complexe grâce au nouveau tempérament. Le sujet et son contre-sujet entrent inévitablement en collision en créant de violentes dissonances. Il en résulte une musique tonique, parfois si dense qu'elle en devient presque opaque. Dans ce sens, Bach préfigure le modernisme du dernier Beethoven ou de Schönberg, là où le dogmatisme de certains principes l'emporte sur le confort d'écoute de l'auditeur.

De l'harmoniste ou du mélodiste, lequel a le plus marqué et marque encore l'histoire de la musique ? Dans ses fugues, les deux sont inséparables. Les mélodies simultanées génèrent une harmonie, la mélodie est donc première d'une certaine manière ; l'harmonie n'est que le résultat. La ligne

n'est jamais sacrifiée à la texture d'ensemble ; chaque voix existe, intégralement, en tant que telle. Plus encore, chaque voix isolée implique déjà dans sa ligne un mouvement harmonique. L'harmonie apparaît comme la priorité, le but ou le sujet principal surplombant toute la mélodie. Cette présence de l'harmonie dans une mélodie forte se retrouve chez Charlie Parker et plus tard chez Sonny Rollins. Dans leurs lignes, l'accompagnement harmonique existe déjà ; la section rythmique semble presque étrangère.

Les fugues de Bach peuvent être lues horizontalement comme des mélodies entrelacées ou verticalement comme des progressions harmoniques (chaque interprète pouvant s'amuser à nous tirer vers l'une ou l'autre de ces lectures). Il n'y a pas de hiérarchie, la mélodie et l'harmonie se mêlent parfaitement. C'est peut-être pourquoi la fugue a hanté Bach jusqu'au bout et donné naissance à ses compositions les plus personnelles. Elle représente la résolution d'une dualité, une forme de perfection – quelque chose de suprahumain.

Si les fugues, régies par un concept abstrait, naissent dans la souffrance, les préludes quant à eux échappent aux règles d'une forme musicale et trouvent immédiatement leur souffle, jusqu'à la fantaisie. Ils débordent d'espièglerie et nous révèlent une facette humoristique moins courante du compositeur ou affichent le caractère tragique et passionné d'un amoureux éconduit. Il est fascinant de voir à quel point chaque prélude possède sa propre texture au clavier. *Le Prélude en do dièse majeur* du Livre I a inspiré ma première pièce, *Rondo*. Je suis parti du motif arpégé de Bach en raccourcissant la mesure d'une double croche (de 3/8 à 5/16). Dans ses préludes, Bach montre ses talents de rythmicien, et beaucoup ont un caractère dansant comme celui-ci. Autre caractéristique fréquente de ses préludes rapides, cette texture de perpetuum mobile : une fois lancés, ils ne s'arrêtent plus jusqu'à la fin. Ma pièce s'inspire de ces deux éléments, la danse et le mouvement perpétuel. C'est un rondo inversé : au lieu de la forme habituelle A-1-A-2-A-3, j'ai choisi de revenir au même matériel dans le second thème de chaque paire: 1-A-2-A-3-A.

Ma deuxième pièce, *Ostinato*, s'inspire de la *Fugue en sol mineur* du Livre II. La fugue de Bach regorge de cycles – progressions harmoniques qui sautent à l'aide d'un motif conjoint – souvent, comme c'est le cas ici,

avec des cycles de quartes. On retrouve l'héritage de Bach dans le cycle mélancolique du standard de jazz « Autumn Leaves » et dans certaines chansons tristes de Michel Legrand. Ce qui donne ce côté théâtral aux cycles est le mouvement rapide de la mélodie et des thèmes, mais aussi un mouvement plus profond, celui du centre tonal, là où nous percevons les racines de l'harmonie. Pour ma pièce *Ostinato*, j'ai choisi d'exagérer cet effet et de garder tout du long une pédale de *sol*. L'harmonie évolue constamment, parfois par cycles, mais toujours étayée par ce *sol*, encore et toujours. Les pédales comptent beaucoup pour moi : elles font partie intégrante de la musique de Brahms comme de celle de Bach, également présentes dans la musique populaire avec l'emploi des cordes à vide de la guitare – on peut trouver un lien indirect entre cette pièce et le classique des Beatles « Blackbird », avec ces accords magnifiques sous-tendus par un *sol* joué à vide.

La plupart des préludes de Bach ne suivent pas de règles de composition comme les fugues, ils n'en réunissent pas moins la mélodie et l'harmonie, ils le font juste d'une manière moins évidente. Le compositeur se plaît souvent à dessiner une mélodie à l'aide d'une série d'arpèges, comme dans le *Prélude en ré mineur* du Livre I. Là, l'auditeur est face à des groupes d'arpèges générant divers mouvements harmoniques. En même temps, la note supérieure de chaque arpège ressort et crée une mélodie staccato, en pointillés. Cette note aigüe n'est pas placée sur le temps fort ; elle le précède, ce qui ajoute un curieux balancement syncopé. Là encore, la danse est présente. Le décalage rythmique, dansant, de la mélodie dessinée par Bach a inspiré ma dernière pièce, *Toccata*. C'est la plus audacieuse des trois, avec plusieurs changements de mesure et de tonalité. Vers la fin, la mélodie se dessine avec des arpèges formant des groupes rythmiques asymétriques de plus en plus longs ; l'effet dansé disparaît. La pièce atteint son point culminant avec le retour marqué des groupes de trois avant de revenir au matériau d'origine inspiré du prélude de Bach.

Pendant le concert, je jouerai chaque pièce de Bach juste avant celle qu'elle a inspirée ; l'auditeur pourra ainsi suivre les correspondances en temps réel.

*Brad Mehldau*

## — LE SAVIEZ-VOUS ? —

### Tempérament

Il est physiquement impossible d'accorder parfaitement un instrument à clavier. Si l'on veut que tous les intervalles soient rigoureusement justes, c'est-à-dire qu'ils sonnent sans le moindre battement, on est limité à un petit nombre d'intervalles. On est donc amené à admettre de légers compromis en adoucissant certains intervalles trop grands, en les « tempérant ».

Avec l'émancipation du langage sonore vers la tonalité et l'avènement d'une musique de clavier autonome, la question s'est posée avec acuité. Il eût alors été bien simple de rendre justes et égaux entre eux tous les demi-tons, en les tempérant également, mais au prix d'une banalisation de l'échelle sonore à laquelle ne pouvaient que se refuser les compositeurs.

C'est à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle que des échelles apparaissent, où les intervalles sont adoucis tout en restant inégaux les uns par rapport aux autres. Ainsi va-t-on pouvoir circuler dans toutes les tonalités, chacune conservant son caractère spécifique. Ce sont les « bons » tempéraments, et avec eux l'avènement définitif du système tonal. Il faudra attendre la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle pour voir se généraliser le tempérament égal : tous les demi-tons seront égaux entre eux, les diverses tonalités ne se différencieront plus que par leur hauteur absolue.

### Tempéraments mésotoniques

Ils sont fondés, dans le sens le plus strict, sur des intervalles de tierces pures (ce sont les quartes et les quintes qui sont tempérées). En pratique, le plus souvent, les tierces sont aussi légèrement tempérées pour avoir des quartes et des quintes les plus justes possibles.

## Prélude

L'étymologie latine donne la définition de ce terme, puisque *praeludere* signifie « se préparer à jouer ». Le prélude fut longtemps improvisé, ses premières traces écrites datant du milieu du xv<sup>e</sup> siècle. Par la suite, de nombreux compositeurs cherchèrent à lui donner un caractère d'improvisation. Mais peu à peu, le style se diversifie : le prélude peut adopter un rythme de danse, se référer à un modèle vocal ou à divers genres instrumentaux (concerto, sonate). Le plus souvent destiné à un instrument soliste, il permet de s'échauffer, de s'accorder, d'attirer l'attention de l'auditeur sur la suite de danses ou la fugue qu'il précède.

## Fugue

Le terme vient du latin *fugere*, « fuir ». Ce qui fuit ici, c'est le principal élément thématique, qu'on appelle le sujet. Au début de la fugue, le sujet est énoncé seul, sans accompagnement. Puis la voix qui l'a présenté continue de jouer (ou de chanter), pendant qu'une deuxième voix entre à son tour sur le sujet. Et ainsi de suite pour les autres voix (s'il n'y a pas de règle quant à leur nombre, on peut remarquer que de nombreuses fugues comportent trois ou quatre voix). Mais les entrées sur un même élément thématique, appelées « entrées en imitation », ne suffisent pas à faire une fugue. Pour parler de fugue, il faut que la totalité de la pièce soit fondée sur le matériau des premières mesures : dans certains passages, on réentend le sujet intégralement, à telle ou telle voix ; d'autres passages sont construits à partir d'un motif provenant du sujet, sans que celui-ci soit entendu dans sa totalité. Par ailleurs, au début de la fugue, les entrées sont régies par un plan tonal particulier. Dans la grande majorité des cas, il s'agit d'une alternance entre le ton principal et le ton de la dominante (par exemple, si la fugue est en *do* majeur, la deuxième entrée sera en *sol* majeur). Quand le sujet s'y prête, le compositeur peut le traiter en augmentation (le présenter en valeurs rythmiques plus longues) ou écrire une strette : c'est un passage généralement placé vers la fin de la pièce, où les entrées sur le sujet se font de façon rapprochée et se chevauchent.

PHILHARMONIE DE PARIS  
SAISON 2018-19

abonnez  
vous !

La  
nouvelle  
saison  
est  
arrivée.

RÉSERVEZ DÈS MAINTENANT  
01 44 84 44 84



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

Concepteur graphique:  BMC



MAIRIE DE PARIS



Fondation  
Daniel & Nina  
CARASSO



MECENAT  
MUSICAL  
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE  
CRÉDIT AGRICOLE



TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

# Méломanes rejoignez-nous !

## LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places  
Réservez en avant-première  
Participez aux répétitions,  
visites exclusives...

## CERCLE ORPHÉE

Soutenez la création  
Découvrez les coulisses  
Rencontrez les artistes

TOUS VOS DONS OUVERT DROIT À DES RÉDUCTIONS D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

**Anne-Flore Naudot**

01 53 38 38 31 • [afnaudot@philharmoniedeparis.fr](mailto:afnaudot@philharmoniedeparis.fr)

**Zoé Macêdo-Roussier**

01 44 84 45 71 • [zmacedo@philharmoniedeparis.fr](mailto:zmacedo@philharmoniedeparis.fr)



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS