



FESTIVAL

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

SOUS LA PRÉSIDENCE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels.

Donner une image durable reste une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site.

Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984. Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc.

Marc Monnet

MAKROKOSMOS

VOLUMES I ET II

GEORGE CRUMB

24 PIÈCES

EN QUÊTE D'AUTEUR

ÉDITIONS C.F. PETERS CORPORATION

Depuis quelques années, il est sinon fréquent, du moins assez courant de voir, à l'affiche de divers concerts ayant pour thème l'«éclatement» du piano contemporain, le nom d'un compositeur qui, comme le disait Glenn Gould au sujet de Ernst Kirenek, reste malgré tout essentiellement connu sous nos contrées comme «Georges quoi?».

Ce point d'interrogation initial n'est hélas pas seulement anecdotique, car quiconque tente de lever le voile qui recouvre pudiquement l'auteur des *Makrokosmos* s'aperçoit rapidement que hormis les quelques lignes parcimonieuses que lui consacre l'habituellement prolix *Groves Dictionary of Music* et la préface proprement dite de l'œuvre, rien ne lui permet de tracer un portrait un tant soit peu réaliste de George Grumb : celui-ci semble décidément s'être effacé derrière son œuvre avec une discrétion exemplaire. Cela ne recouvre sans doute aucun message, mais je prendrai la liberté de l'interpréter comme tel : puisque le Crumb réel, à supposer qu'il existe, se dérobe à toute investigation, seront par conséquent crédibles tous les Crumb qu'il plaira au lecteur ou à moi-même d'imaginer à partir de cette œuvre composite. La perspective analytique ainsi ouverte n'est peut-être pas absolument orthodoxe, mais possède en revanche l'avantage indirect de débarrasser le discours de ses scories biographiques, lesquelles s'avèrent souvent plus gênantes que profitables. Dans un sens, c'est encourager le doute et le multiple là où l'on pourrait à bon compte jouir d'une certitude ; mais c'est aussi accepter la musique – ou même, dans un sens ici plus large, la partition – pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un matériau brut qui peut fort bien se passer de justifications extérieures pour parvenir à ses fins, et parfois même y parvenir d'autant mieux que nous demeurons complètement obscures son origine et sa motivation première (cf. *L'Odyssée, L'Art de la fugue...*).

Réparti en deux volumes de douze pièces pour piano, *Makrokosmos*, composé en 1972, représente, à vrai dire, dans la musique contemporaine l'une des rares tentatives suivies de synthèse entre (selon les propres termes de l'auteur) le « traditionnel » (clavier) et le « non-conventionnel » (à l'intérieur du piano) – tentative qui, ne serait-ce que par son ampleur et son aspect exhaustif, prend naturellement place à côté de cette autre pièce « monstre » du piano moderne que forment les *Sonates et interludes pour piano préparé* de John Cage. Plus d'un point, malgré tout, oppose les deux cycles, à commencer par la conception de l'instrument ; là où Cage conserve le jeu habituel du pianiste pour transformer le piano lui-même, Crumb procède de façon exactement inverse, contraignant l'exécutant à de nouveaux modes de jeu, tout en laissant intact – ou presque – l'intérieur du piano. À ces différences de conception correspondent également des divergences dans la notation ; la partition de Cage, essentiellement fondée sur un travail sur le temps, ne comporte pour ainsi dire d'autres indications que celles concernant les tempos et la préparation (complexe) du piano, alors que l'on assiste chez Crumb à une débauche de références symboliques aussi variées que disparates, dont l'un des plus illustres précédents n'est autre que le fameux cycle des *Sports et divertissements* de Satie, connu pour jouer simultanément sur les triples tableaux du musical, du littéraire et du pictural.

Les deux cycles de Crumb ne vont sans doute pas aussi loin que cet étrange antécédent, dans la mesure où l'aspect pictural n'y est pas présent de façon indépendante (quoique se mêlant au travail graphique sur la partition), mais on y retrouve la même scission entre le matériau musical proprement dit et ses satellites littéraires, dont la plupart sont destinés à demeurer propriété exclusive

de l'interprète. Tout ce dont le public peut avoir connaissance se limite en fait à la référence constante au zodiaque sur laquelle prennent appui les deux cycles, à supposer que cette division ait été mentionnée dans le programme du concert. Car il serait naturellement naïf de supposer qu'en bon Américain, Crumb ait pu se plier de bon gré à la tradition astrologique européenne, et traiter chacun des signes dans l'ordre qui lui est habituellement assigné dans le zodiaque (ou à la rigueur selon l'un de ses quelconques groupements). Tout au contraire, le seul point commun régissant le déroulement des signes dans le premier et le second *Makrokosmos* consiste dans son incohérence absolue, de sorte qu'un public ne disposant pas des repères préalables n'a aucune chance de parvenir à identifier l'un ou l'autre de ses signes familiers avec un minimum de précision. C'est là un point que l'amateur d'astrologie juge avec sévérité, mais qui n'en suggère pas moins en contrepartie une qualité particulièrement rare chez nos contemporains, celle de faire passer les préoccupations musicales avant les préoccupations intellectuelles ou symboliques, celles-ci auraient-elles été préalablement déterminées. J'ignore si c'est effectivement la raison pour laquelle Crumb a pris la liberté de bouleverser à ce point les schémas traditionnels, mais il semble difficile d'en imaginer une autre plus plausible.

Quoi qu'il en soit, il est certain que l'auteur de ces pièces est tout autre chose qu'un simple dilettante en matière d'astrologie ; la manière parfois extrêmement subtile dont il traite chacun des douze signes montre qu'à tout le moins il a compulsé de sérieux traités, ou qu'il dispose dans son entourage de personnes suffisamment qualifiées en la matière. Cela apparaît souvent dans la matière musicale même – *le Gémaux* // en est un exemple particulièrement réussi – mais aussi dans tout ce à quoi seul l'interprète peut avoir accès, c'est-à-dire toute la

littérature qui, sous la forme de titres, sous-titres, indications de jeu, préfaces, etc., contribue à faire de l'œuvre interprétée quelque chose de relativement distinct de l'œuvre entendue. Ce phénomène est naturellement tout aussi valable pour une œuvre de Mozart, mais non au sens où, comme ici, le compositeur réserve de lui-même toute une part de sa création à celui qui aura la tâche de faire vivre son œuvre ; il y a là non seulement un besoin de préciser des atmosphères dont l'interprète pourra tirer parti dans sa re-crédation, ce qui n'est somme toute qu'une extension pratique de l'indication de jeu traditionnellement comprise, mais aussi une volonté de préserver à l'œuvre sa face cachée, laquelle n'apparaît qu'au pianiste qui la joue et laisse au public toute latitude d'y superposer l'infinité des signifiés possibles.

On peut ici prendre comme exemple l'une des six pièces désignées comme «Symbol», et qui reviennent périodiquement clore chacun des 2x3 cycles de quatre signes dont se compose chaque *Makrokosmos*. (cf. exemple n° 1, page suivante).

Exemple n° 1 :

[illegible]

Ce que l'auditeur entend ici est extrêmement aisé à clarifier ; bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un menuet, la forme de cette pièce ne pose guère plus de problèmes d'écoute. En revanche, l'interprète se voit lui pourvu d'un titre : « Crucifixus », d'un signe : « Capricorne », d'indications de jeu largement suggestives : « Darkly mysterious », « Serene, transcendantal », et d'un symbole graphique fort explicite, même s'il ne correspond absolument pas à l'ordre d'exécution des séquences (sans parler du fait annexe qu'il est en outre confronté à la triple difficulté de différencier de façon significative le *pppp* et le *ppppp*, de vaincre les résistances qui l'empêcheraient éventuellement de hurler « Christe » au beau milieu de la pièce, et enfin d'apprendre la pièce par cœur s'il souhaite éviter un fâcheux torticolis).

C'est en ce sens que je parlais plus haut du « monde privé » que Crumb offre à l'interprète de ses pièces ; sans compter que la relation du capricorne à l'un de ses plus dignes représentants – le Christ – est autrement plus stimulante qu'une description en règle de la psychologie plutôt austère des natifs du signe, le fait que le pianiste soit ainsi enveloppé par un symbolisme aussi persuasif n'est certainement pas sans influence sur son jeu (même si la nature de cette influence ne pourra jamais être cernée de façon convaincante par un analyste). Il y a là, incontestablement, un retour à une croyance depuis longtemps disparue de la musique contemporaine, croyance selon laquelle l'évocation symbolique peut parfois se révéler aussi efficace, sinon plus qu'un raffinement byzantin de la notation musicale (pour provoquer tel ou tel type de rubato, par exemple). Par là-même, Crumb se situe à l'exact opposé de compositeurs comme Stravinsky ou Boulez, pour qui les problèmes compositionnels se réduisent, de leur propre aveu, à des problèmes de technique et de mise en forme du matériau. La manifestation locale la plus proche de cette tendance serait sans

doute à rechercher chez Charles Ives (dont la *Concord Sonata*, elle aussi largement explicitée littérairement, est en quelque sorte *L'Art de la fugue* de tout compositeur américain digne de ce nom), mais Crumb semble n'avoir eu aucun complexe à avouer dans la préface du *Makrokosmos* des antécédents beaucoup plus « datés » : « Le titre et le format de mon *Makrokosmos* reflètent mon admiration pour deux grands compositeurs d'œuvres pour piano du xx^e siècle : Béla Bartók et Claude Debussy. Je pense bien sûr au *Mikrokosmos* de Bartók et aux *24 Préludes* de Debussy [...]. Toutefois, il s'agit d'associations purement subjectives, et je pense que la force spirituelle de ma musique a davantage à voir avec le côté sombre de Chopin, et même la fantaisie espiègle du premier Schumann. »

On pourrait sans doute s'étonner du choix d'une telle parenté spirituelle, mais, à bien y réfléchir, peu de choses, à l'exception naturellement du langage musical utilisé, séparent les *Makrokosmos* de recueils comme les *Papillons* ou les *Davidsbündlertänze* dont la marqueterie virtuose méprise souverainement les procédés traditionnels de développement pour trouver son unité dans un « au-delà » irréductible à de simples critères techniques. Cela correspond, si je ne me trompe, à une vision parfaitement romantique de la création musicale, ce qu'illustre également avec éloquence la préface des *Makrokosmos*, où, soit dit en passant, Crumb semble se soucier comme d'une guigne de la réputation qui s'attache en Europe à tout compositeur qui n'aurait pas encore renoncé à l'emploi du mot « inspiration » (ou tout autre similaire) dans son vocabulaire.

D'une façon générale, on peut distinguer dans la couleur spirituelle de l'ouvrage quatre tendances dominantes :

- le pôle chrétien, illustré par des pièces comme *Agnus Dei* (II/12, Capricorne), *Crucifixus* (I/4, Capricorne), *The Abyss of Time* (1/9, Vierges), ou encore *Primeval Sounds* (Genesis I) (I/1, Cancer), parsemé de «tri»-tons, de silences de «sept» secondes, ou de blocs répétitifs de «quatorze» notes ;
- le pôle cosmique, éloquemment représenté par des titres tels que *The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo)* (I/8, Lion), *Spiral Galaxy* (I/12, Verseau), *Cosmic Wind* (II/9, balance), *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit)* (II/4, Gémeaux) ;
- le pôle «païen», sorte de fourre-tout dans lequel on peut malgré tout ranger *Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10000 B. C.)* (I/3, Taureau), *The Mystic Chord* (II/2, Sagittaire), *Voices from «Corona Borealis»* (II/10, Verseau) ;
- le pôle diabolique, antithèse nécessaire des trois précédents, et qu'on retrouve dans *The Phantom Gondolier* (I/5, Scorpion), *Night-Spell I* (I/6, Sagittaire), *Music of Shadows (for Aeolian Harp)* (I/7, Balance), et *Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge (Night-Spell II)* (II/5, Vierge).

De cette profusion œcuménique, il est naturellement impossible de tirer le moindre indice en ce qui concerne la religion de l'auteur ; plus probablement celui-ci n'est-il l'adepte d'aucune en particulier, les acceptant toutes comme autant de formes différentes d'une réalité identique, mais cela même n'est encore qu'une hypothèse, et n'écarte pas définitivement la possibilité en apparence absurde que Crumb ne soit qu'un rationaliste athée, n'ayant retenu

de ce capharnaüm mystique qu'un stimulant poétique évocateur. Toujours est-il que le mystérieux Crumb apparaît, que ce soit sous l'influence de convictions profondes ou à titre simplement anecdotique, comme un homme extrêmement préoccupé par tout ce qui touche, de près ou de loin, au surnaturel sous toutes ses formes. Sans qu'on puisse parler là d'une constante de la pensée américaine, le phénomène ne paraîtra certainement pas étranger à tous ceux qui sont déjà quelque peu familiarisés avec la philosophie sous-jacente aux œuvres de Ives ou de Cage, pour ne citer que les deux plus célèbres.

À l'inverse de notre Messiaen, dont le monothéisme forcené a, plus que tout autre, ses limites, Crumb ne semble faire aucune distinction entre les multiples expressions de la transcendance ; pour lui, est *a priori* intéressant tout ce qui se situe au-delà du monde des formes et des apparences, et c'est également dans ce sens que l'on peut comprendre sa relation à Schumann et, par extension, au romantisme dans ce qu'il a de plus intemporel. En France, nous vivons encore largement sur une vision particulièrement édulcorée du romantisme, dont nous n'avons le plus souvent retenu que les langueurs et la sentimentalité, au détriment de tout ce qui, en particulier chez les Allemands, s'exprimait sous la forme d'une fascination pour les forces obscures de la conscience, en même temps que par la recherche, sinon la reconstruction, d'un passé mythique et idéal. C'est à l'inverse ce dernier point – et pour cause – qui constitue vraisemblablement le lien le plus flagrant entre la jeune génération américaine et ses fétiches du XIX^e siècle, en lequel elle aime sans doute à contempler l'image d'un passé qui ne lui appartient certes pas, mais qu'elle a fini par s'approprier à bon compte, puisque personne en Europe ne semblait prêt à reconnaître cette tradition comme digne d'être évoquée dans les hauts lieux du modernisme.

Face à une Europe obsédée par sa volonté maniaque de progresser selon une conscience historique « responsable », l'Amérique se révèle ainsi, malgré tous ses psychanalystes, comme absolument dépourvue du moindre complexe à cet égard, et témoigne indirectement – comme d'ailleurs toute autre manifestation extra-européenne – de la relativité de nos normes artistiques, dès que nous tentons de les appliquer à d'autres pays que le nôtre, sous prétexte que ceux-ci fonctionnent en apparence – c'est-à-dire économiquement, socialement et juridiquement – d'une façon à peu près comparable.

Toute proportion gardée, jauger du Charles Ives à l'aune de Schoenberg n'est guère moins absurde que d'essayer d'évaluer la pertinence du Gagaku japonais en rapport avec la forme sonate ; la pratique en est par contre infiniment plus répandue, notamment si l'on en vient à effleurer les problèmes de langage. Car c'est en fait surtout ici que le bât blesse ; à la rigueur, on tolérerait assez bien que les compositeurs américains aillent puiser leurs références où bon leur semble, pourvu qu'ils utilisent un langage « logique et historiquement justifié » ; mais ceux-ci ne font malheureusement aucun effort pour s'attirer la clémence des darmstadtien, multipliant comme par provocation le nombre des langages utilisés sans même les intégrer au sein d'un système cohérent (de quelque chose qui pourrait être, enfin, « descartiqué »). Ce que pourtant la vieille Europe ne voit pas, c'est qu'en un sens cette façon de faire est beaucoup plus proche de notre civilisation médiatique que le recours à un langage unique, et que même si l'on n'entend pas en dégager un critère de valeur, ce qui serait de fait exagéré, une telle tendance a toutes les chances d'être un jour reconnue comme tout à fait typique d'un monde où l'on peut, en tournant un simple bouton, passer à volonté de Bach à Xenakis, de Duke Ellington aux polyphonies

pygmées, de Georges Brassens à Guillaume de Machaut – mieux même, d'un monde où l'homme se trouve pour la première fois à même d'apprécier, par cette confrontation, le germe unique qui est à la racine de toutes ces formes musicales matérielles, éparpillées dans l'espace et dans le temps. Encore une fois, je n'entends pas me faire l'apôtre d'une façon de penser la musique, en tant notamment qu'elle serait « meilleure » qu'une autre, mais simplement dénoter ce qui, au sein de la nouvelle génération américaine, me paraît digne d'être considéré comme une attitude esthétique à part entière, et non comme un ramassis néoromantique de collages et de résidus – opinion jusque-là dominante sous nos latitudes.

À cet égard, l'œuvre de Crumb peut en tous cas être considérée à bon droit comme représentative, plus encore que celle de ses deux illustres prédécesseurs, Ives et Cage. Chez Cage en effet, la pluralité des langages s'observe davantage d'une œuvre à l'autre qu'à l'intérieur d'une même pièce – comme du reste chez Satie et les champignons, deux des références favorites du maître – et qu'il s'agisse des quasi tonals *Sonates et interludes* ou de l'effroyable bric-à-brac de *Magic-Circus*, l'auditeur n'est que rarement frappé par cette discontinuité qui le surprend inmanquablement lors de toute première audition d'une œuvre de Charles Ives. Dans celle-ci, l'hétérogénéité du langage se manifeste généralement au double niveau horizontal et vertical : dans un cas, quatre ou cinq airs populaires se superposent (dans quatre ou cinq tonalités différentes) à une basse de boogie-woogie agrémentée d'accords de quarts ; dans l'autre, un mouvement de fugue en *la* mineur succède sans vergogne à un *Allegro* qui compte sans doute parmi les plus délirants de ce siècle (*Quatrième Symphonie*), quand il ne s'agit pas, à l'intérieur du même mouvement, de concaténations telles que celles-ci (*Concord Sonata*) :

Exemple n° 2 :



Or c'est majoritairement à ce dernier type d'enchaînements que Crumb accorde sa préférence, sautant d'un langage à l'autre avec une aisance consommée dont, qui plus est, le texte se porte souvent garant (du moins pour l'interprète qui en a connaissance). Certaines pièces sont bien sûr de conception extrêmement monolithique, mais même dans ce cas, les effets de contraste – qui ne sont peut-être ressentis comme tels que par un Européen – continuent à jouer en fonction des pièces environnantes, puisque selon les intentions du compositeur, il est normalement impossible d'exécuter des extraits du *Makrokosmos* qui ne recoupent pas au minimum l'un des six cycles de quatre pièces dont se compose l'ensemble des deux œuvres (intentions que, à ma grande honte, j'avoue avoir transgressées plus d'une fois). À la fin du second cycle, nous avons par exemple le groupe suivant – *Cosmic Wind*, *Voice from «Corona Borealis»*, *Litany of the Galactic Bells*, *Agnus Dei* –, surprenant par sa diversité : la neuvième pièce est fondée sur des *glissandi* et des oscillations chromatiques, la dixième s'apparente à une passacaille pseudo-sérielle, la onzième utilise

conjointement des figures tonales répétitives, une citation de Beethoven et la gamme par tons pour les clusters, tandis que la douzième conclut par un panaché de cette même gamme avec des quintes justes parfaitement médiévales. De plus, il n'est pas rare, comme le montre déjà l'exemple de *Litany of the Galactics Bells*, que plusieurs langages viennent cohabiter, parfois de façon hermétiquement cloisonnée, au sein d'une même pièce :

Exemple n°3 :

The image displays a musical score for a piece titled 'Exemple n°3'. It features two staves: a piano part on the left and a voice part on the right. The piano part includes complex chordal structures with some notes circled and labeled 'y y'. The voice part is marked 'a tempo' and includes a section labeled '(Beethoven-Kammerlied: Sonat)' with the instruction '(un poco più lento)'. The score is annotated with various performance directions such as 'rit.', '3', '5', 'pppp', 'molto rit.', and 'rit. - - -'. A bracketed note at the bottom right states: '[PL remains depressed throughout: the quotation should sound "out-of-focus, surreal!']'. The piano part is also labeled '(piano solo)' at the bottom left.

Dans *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit II/4)*, ce compartimentage atteint sans doute son point culminant, puisque la partition elle-même est matérialisée par deux cercles distincts – l'un axé sur les quintes superposées et la gamme par tons, l'autre (sous-titré : *Hymn for the Advent of The Star-Child*) sur une monodie grégorienne révisée Viollet-le-Duc, comprenant quintes justes et accords parfaits –, mais on en remarque d'autres illustrations frappantes, notamment dans le *Crucifixus* (successions tritoniques d'accords parfaits/ gammes par tons), dans *Dream-Images (Loves-Death Music)* (polytonal/tonal),

ou encore dans *Spiral Galaxy* (quintes superposées/polymodalité). Pourtant, contrairement à ce que l'on pourrait en penser, l'impression ressentie – je ne parle pas seulement de la mienne – est rarement négative ; cela tient en partie au fait que, sauf dans les cas (*Mea Culpa*) où l'on isole une ou deux pièces de leur contexte, l'ensemble des *Makrokosmos* fonctionne malgré tout sur un nombre d'éléments relativement restreint, comme si un langage neuf et de ce fait aisément reconnaissable se dégageait insensiblement de ce melting-pot d'emprunts épars. Les pièces trop ouvertement « néo-quelque-chose » (cf. entre autres *A Prophecy of Nostradamus*, II/8), ou encore porteuses d'accouplements « monstrueux », cessent dès lors d'apparaître sous cet angle univoque, car la plupart du temps, on découvre que leur substance apparemment excentrique n'est jamais qu'un développement concentré et exclusif de potentialités déjà latentes dans les autres pièces. *A Prophecy of Nostradamus*, par exemple, n'est autre qu'un redéploiement tonal des harmonies tritoniques superposées de *Primeval Sounds*, « Genesis I » (cf. exemples n° 4 et 5).

Exemple n° 4 :

I. Primeval Sounds (Genesis I) Cancer

Darkly mysterious [δ = ca. 3 sec.]

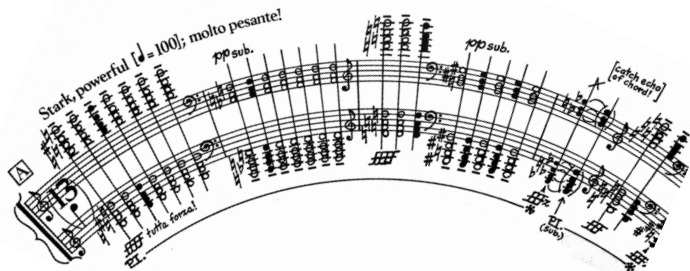
Piano

P.II. Et. (hold down throughout)

P.III. gliss. over strings (fingertip) (on keys)

[VIBR. ~~~~~ Sempre]

Exemple n° 5 :



Un inventaire complet des cellules du cycle finirait d'ailleurs par se confondre avec celui des langages, puisque aussi bien la limite entre les deux apparaît ici difficile à tracer ; dans un certain sens, la situation du *Makrokosmos* est donc assez voisine de celle d'une langue comme l'espéranto, dont l'unité provient directement d'une masse d'emprunts arbitraires redistribués de façon cohérente. Dans ce cycle en effet, l'impression de « collage » n'apparaît pas à l'audition de façon aussi remarquable que dans une pièce de Charles Ives ou, pour rester du côté du Vieux Monde, de Bernd Alois Zimmermann ou de Marius Constant. Chaque langage d'emprunt, loin d'être intégré comme un tout, n'est le plus souvent représenté que par un ou deux éléments significatifs, de sorte que l'impression de surprise éventuellement produite par les cinq ou six premières pièces du cycle s'estompe complètement dès lors qu'on prend conscience dans

les pièces suivantes des tenants et des aboutissants de ce travail de mise en place, qui n'est rien d'autre, en somme, qu'une sorte de catalogue « thématique » (entre guillemets) des éléments constitutifs de ce nouveau langage.

Déroutant peut-être à une première écoute, *Makrokosmos* appartient à cette race d'œuvres qui se transforment rapidement avec le temps : peu à peu se découvre une cohérence profonde sous l'apparent éclatement des structures, et l'on s'aperçoit, tout étonné, que cet amas de bric et de broc pourrait bien mériter le nom de « style » avec au moins autant d'à propos que bien d'autres créations contemporaines. À tort ou à raison, je vois en cela le signe d'un renouveau extrêmement positif, et peut-être une heureuse alternative aux problèmes de langage dans lesquels se débat la musique actuelle ; il y a là l'indice que, sans se définir de façon « post- » ou « néo- », la prise en charge intelligemment conçue de langages qu'on croyait depuis longtemps usés peut induire une création radicalement neuve, et à laquelle ne manquera plus que le label de garantie « contemporain authentique » dont il faut l'espérer, l'emploi deviendra de plus en plus rare dans les années à venir.

Quoi qu'il en soit, ceux pour qui ce label aurait encore un sens trouveront malgré tout dans les techniques pianistiques du *Makrokosmos* de quoi largement assouvir leur frénésie d'officialisation – puisque sur ce plan au moins, toute la panoplie des effets spéciaux « intra-muros » a été presque intégralement requise par le compositeur : jeu en *pizzicato*, blocage de la corde au sillet, harmoniques de tous rangs, *glissandi* sur les cordes, etc., sans parler d'un usage intensif de la troisième pédale. Quelques accessoires sont en outre requis pour les première, cinquième et neuvième pièces de chaque cycle, non d'ailleurs sans relations mutuelles : la chaîne posée sur les cordes

graves dans *Primeval Sounds* (*Genesis I*) devient dans *Morning Music* (*Genesis II*) une feuille de papier glissée sous les étouffoirs, les dés à coudre de *The Phantom Gondolier* sont remplacés par deux verres dans *Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge*, tandis qu'au plectre de métal de *The Abyss of Time*, *Cosmic Wind* substitue une brosse métallique. Enfin, pour couronner le tout, le pianiste doit pouvoir maîtriser avec un égal bonheur le chant (*The Phantom Gondolier*, I/5 ; *Agnus Dei*, II/12), le cri (*Crucifixus*, I/4 ; *Tora ! Tora ! Tora !* II/7), le grognement (*The Phantom Gondolier*, I/5), le croassement (*Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge*, II/5), le chuchotement (*The Abyss of Time*, I/9 ; *Cosmic Wind*, II/9), et faire preuve de surcroît d'un don remarquable pour le sifflement (particulièrement lorsqu'il s'agit d'articuler ainsi la simili-série obsessionnelle de *Voices from « Corona Borealis »*, II/10).

Ces aspects techniques sont naturellement extrêmement importants, mais font courir le risque d'occulter d'autres particularités plus cachées de l'œuvre – notamment les solutions qu'elle apporte à certains problèmes de langage, dont j'ai tenu pour cette raison à traiter préalablement. Face à ce genre d'œuvre, rien n'est hélas plus facile que de tomber dans le mythe du « c'est-du-piano-éclaté-donc-c'est-moderne ». Or il se trouve que si l'œuvre de Crumb possède une telle force de persuasion, c'est sans doute moins grâce à ces effets eux-mêmes qu'en vertu de l'usage extrêmement conséquent qui en est fait, aussi éloigné du bricolage d'amateur que du catalogue exhaustif – deux excès parfaitement symptomatiques des compositions de ce genre. D'une part en effet, la majorité des pièces n'exploitent chacune la plupart du temps qu'un ou deux modes de jeu de ce type ; d'autre part, l'usage de ces modes de jeu répond le plus souvent à des considérations d'ordre, disons « programmatique »,

qui tendent à renforcer leur intégration et à justifier leur intervention en tel ou tel point précis du cycle. Quelques exemples parmi les plus représentatifs : l'atmosphère chaotique de *Primeval Sounds (Genesis I)*, rendue par de larges *glissandi* sur les cordes graves recouvertes d'une chaîne ; *Music of Shadow (for Aeolian Harp)*, qui exploite ces mêmes *glissandi* pour entretenir délicatement les vibrations sans cesse renouvelées d'un unique accord ; *Ghost Nocturne: for the Druids of Stonehenge*, dans lequel deux verres glissés sur les cordes font hululer le piano d'une manière parfaitement compatible avec le titre ; enfin, *Voices from «Corona Borealis»*, dont le message prend corps sous la forme d'un thème de passacaille courageusement sifflé par le pianiste, et d'éthérées harmoniques à la corde. Aucune pièce n'exploite ces modes de jeu dans leur totalité ; certaines sont simplement un peu plus richement pourvues à cet égard, comme par exemple *Night Spell I* ou *The Abyss of Time*, tandis que d'autres se bornent au seul blocage d'un cluster grave par la troisième pédale, donnant au jeu dans l'aigu une coloration extrêmement particulière, comme *Proteus* ou *Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10 000 B. C.)*. La distribution des effets ne répond ainsi à aucune organisation préalable de type sériel, ou apparenté, ce qui, à mon sens, lui évite précisément de tomber dans le gratuit ; quelques cuistres feront sans doute la fine bouche devant ce qu'ils n'hésiteront guère à qualifier de formalisme simpliste, mais cela fait au fond partie du bon côté des Américains que de titiller par leur bonne foi un peu naïve le puritanisme austère des épigones du Vieux Monde, qui ont trop souvent tendance à confondre modernité avec hermétisme. De toute évidence, *Makrokosmos* montre pourtant qu'on peut à la fois faire œuvre originale et œuvre accessible, ce que j'ai toujours pu constater à chaque fois que j'ai joué certaines de ces pièces en concert, où elles sont rarement reçues comme des

œuvres de « musique contemporaine » – qualité appréciable pour l'interprète, qui n'a pas ici à se demander avec angoisse si un délai de 5, 10 ou 20 secondes ne va pas s'écouler entre la fin de la pièce et les applaudissements (s'il y a lieu...).

En revanche, là où l'interprète a fort à faire, c'est dans l'assimilation et l'enchaînement de ces nombreux modes de jeu, qui pour atteindre leur but avec toute l'efficacité voulue doivent être maîtrisés avec une aisance aussi grande que les gammes, arpèges, et autres gymnastiques du piano classique (à la grande différence des œuvres pour piano préparé). En ce sens, *Makrokosmos* a un effet tout à fait particulier sur le pianiste qui l'étudie, car à un âge où les techniques habituelles ont perdu pour lui l'essentiel de leur magie et de leurs secrets, il doit commencer à redécouvrir la difficulté – et aussi le plaisir – qu'il y a à produire un son à l'aide d'un instrument pratiquement inconnu. Après quelques tentatives de défrichage, on en vient ainsi à chercher, à tâtonner, à améliorer, exactement dans le même esprit qu'un débutant découvrant une possibilité nouvelle du clavier. Comment obtenir une harmonie réellement pure ? Comment différencier efficacement les attaques en *pizzicato* ? Quel type de chaîne (de verre, de papier, etc.) donnera les résultats les plus satisfaisants ? Quelle combinaison de gestes adopter pour exécuter ce passage de la façon la plus naturelle possible ? Ce sont là des questions qui, dans leur formulation et l'attitude d'esprit – vierge – qu'elles impliquent, rappellent étrangement à la mémoire le souvenir des années d'apprentissage, avec tout ce que cela signifie de qualités d'écoute, de virginité et de disponibilité, face à un son qui a encore les séductions de l'inouï. Ainsi réapprenons-nous à écouter d'une façon toute nouvelle, qui, en retour, n'est pas sans répercussion sur le jeu normal du piano, puisque celui-ci doit dans la plupart des pièces fusionner le plus harmonieusement possible avec ces nouveaux modes de jeu.

À l'inverse de beaucoup d'autres pièces contemporaines, souvent exécutées sur partition, *Makrokosmos* doit impérativement être mémorisé d'un bout à l'autre pour pouvoir être joué. Cela tient d'une part à la nécessité de libérer l'espace de jeu potentiel que recouvre habituellement le pupitre – nécessité que l'on ne peut pallier que lors d'exécutions très fragmentaires, et de façon tout à fait inesthétique, par le scotchage des feuilles de la partition sur le couvercle ou la barre du piano – mais aussi à la graphie particulière des six pièces intitulées « Symbol », comme le *Crucifixus* précédemment cité, dont la plupart sont absolument indéchiffrables sans une mise à plat au moins mentale de leurs schémas souvent circulaires, sauf à disposer d'un acolyte bienveillant ou d'une machinerie spécialement conçue, qui l'un ou l'autre assureraient la rotation de la partition – solution, on en conviendra, peu heureuse. Comme l'écrit d'ailleurs Crumb lui-même dans sa préface : « Les notations symboliques [...] doivent être jouées dans la séquence de phrase ; id est A, B, C, etc. Ces pièces doivent, bien évidemment, être mémorisées lorsqu'elles sont produites. De fait, l'œuvre entière devient bien plus dramatique et musicale si elle est jouée de mémoire. »

Là encore, la notation symbolique appartient donc, comme certains sous-titres ou indications de jeu, à la relation privée qu'entretient Crumb avec son interprète, bien que dans ce cas précis le surcroît de difficulté apporté par la lecture ne soit que modestement compensé par la qualité graphique des partitions, qui peuvent tout juste servir à épater ceux dont le répertoire s'est inexorablement fixé à Debussy. Que pourtant le lecteur se rassure : la mémorisation du *Makrokosmos*, même si elle peut apparaître contraignante en regard de l'habitude inverse prise dans la plupart des concerts contemporains, n'est en aucun cas comparable à celle d'une œuvre comme la *Deuxième Sonate* de Boulez, et même si l'on peut

au début avoir quelques doutes au sujet des gestes, ils tombent rapidement dès que l'on s'aperçoit que cette mémorisation, faisant appel à des réflexes et des points de repères nouveaux, fonctionne en fait d'autant mieux qu'elle n'est pas brouillée par des résidus d'expériences antérieures.

Arrivé maintenant au terme de cette présentation, quel « bilan » tirer de ces deux séries de pièces ? Sans doute leur auteur demeure-t-il toujours aussi mystérieux, mais le peu que nous en savons n'a pas empêché *Makrokosmos* d'apparaître comme une œuvre véritablement originale, et qui, de surcroît, apporte des réponses positives à la crise occidentale du langage musical. À ma connaissance, peu de compositeurs – à l'exception peut-être de Damien Charron et ses *Trois Bagatelles pour piano* (1984) – ont su tirer la leçon de ces pièces, soit parce qu'ils considèrent (c'est aussi un point de vue) qu'elles n'en valent pas la peine, soit tout simplement parce qu'ils ignorent jusqu'à leur existence, ce qui est rien moins qu'impossible. Pour ma part, je m'estimerai donc suffisamment comblé si j'ai pu, par les quelques lignes qui précèdent, faire naître une curiosité à l'égard de cette œuvre, voire – on peut rêver – susciter chez les éventuels pianistes qui me lisent, le désir de la travailler, car cela serait sans doute déjà un pas considérable dans le sens de sa propagation, sur une échelle un peu moins confidentielle que celle qui est encore la sienne aujourd'hui.

STÉPHANOS THOMOPOULOS

Tout au long de son parcours, avec ses choix et ses démarches, Stéphanos Thomopoulos devient un véritable expérimentateur du piano. À côté de son attachement au grand répertoire et à ses compositeurs de prédilection, tels Beethoven, Ravel, Bartók ou Liszt, il n'hésite pas à s'embarquer dans toute aventure artistique susceptible de satisfaire et mener plus loin encore, sa quête du nouveau : répertoires originaux, musique contemporaine, recherche universitaire, théâtre, arts plastiques, projets pédagogiques, toute rencontre capable de donner naissance à des expériences hybrides l'intéresse.

Après avoir étudié au Conservatoire national de Thessalonique en Grèce et à la Musikhochschule de Cologne en Allemagne, Stéphanos Thomopoulos travaille aux côtés de Jacques Rouvier et Marie-Françoise Bucquet au CNSM de Paris, et de Håkon Austbø au Conservatoire d'Amsterdam. Il se perfectionne pendant deux ans auprès d'Aldo Ciccolini. Il est lauréat de concours internationaux et sélectionné par les fondations Blüthner, Yamaha et Kempff.

Stéphanos Thomopoulos se produit dans des lieux prestigieux comme la Philharmonie, l'Ircam, la Salle Gaveau, le musée d'Orsay et le musée du Louvre à Paris, le Concertgebouw d'Amsterdam, l'Opéra Garnier de Monaco, l'Alti Hall à Kyoto, ou encore le Mégaron à Athènes, le Théâtre antique d'Épidaure. Il est régulièrement invité à jouer avec les orchestres nationaux de Belgrade, Odessa, Chypre, l'Orchestre de chambre néerlandais, l'Orchestre de l'Opéra du Caire et tous les grands orchestres grecs. Il se produit dans le Festival d'Athènes et d'Épidaure, les Rencontres musicales de Santander, The New Masters on Tour

Series à Amsterdam, le Festival de Royaumont, celui de Chopin à Nohant et le Festival Manca à Nice. En juillet 2015, il fait sa première tournée en Chine. Parmi ses partenaires, on peut citer le quatuor Arditti, Patrice Fontanarosa, Loïc Schneider, Anne Queffelec ou Shani Diluka. Il a déjà sorti sept disques, dont l'intégrale de l'œuvre de Iannis Xenakis pour piano seul chez Timpani. En 2015 est paru également un disque avec le flûtiste Loïc Schneider pour le label Chant de Linos. Chez le même label vient de paraître son dernier disque avec le *Quatrième Concerto* de Beethoven dans sa version de chambre, accompagné par le quatuor Varèse.

Son goût pour les projets expérimentaux et sa curiosité de toutes les formes d'expression artistique l'ont amené à s'impliquer dans des projets insolites, notamment avec Lukas Hemleb pour l'adaptation scénique de *La Marquise d'O* de Kleist avec l'ensemble Piandemonium (douze pianistes sur six pianos), ou au Centre des performances sur les pianos modifiés conçus par Tal Isaac Hadad dans le cadre de la FIAC 2011 et 2012 au Grand Palais, à Paris. Il accompagne des films muets avec ses propres improvisations au musée d'Orsay et au musée du Louvre.

Stéphanos Thomopoulos est le premier pianiste en France à réaliser un doctorat d'interprète au CNSM. Ce travail de recherche l'a conduit à donner des concerts et à participer à des conférences autour de Xenakis, ainsi qu'à collaborer à l'ouvrage collectif *Performing Xenakis* (Pendragon Press). Il a écrit la préface pour la réédition des œuvres pour piano de Iannis Xenakis aux Éditions Salabert. Stéphanos Thomopoulos est professeur et coordinateur du département de piano au conservatoire de Nice.

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

PRINCIPAUTÉ
DE  MONACO

 Rothschild
Martin Maurel

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco

Salle Yakov Kreizberg, les 8 et 9 décembre 2017

Prise de son, direction artistique, montage, mixage et mastering : F. Eckert

Photos : Olivier Roller – Graphisme : atelier-champion.com

George Crumb

Makrokosmos, Volumes I and II

Publisher: Edition Peters Group

24 Pieces in Search of an Author

For some years, it has been quite common to see, on flyers for concerts centered around the unconventional use of the instrument in contemporary piano music, the name of a composer who, as Glenn Gould said of Ernst Krenek, remains, despite everything, basically known in our land as “George who?”. Unfortunately, this initial questioning is not just a jest. Anyone attempting to lift the veil of discretion covering the author of *Makrokosmos* soon notices that, apart from a few sparse lines dedicated to him by the usually prolix *Groves Dictionary of Music* and the preface of the work itself, there exists little to help sketch an even half-realistic picture of George Crumb – who seems to have hidden himself with great modesty behind his work. This certainly has no message in it, but I take the liberty of interpreting it in this way. Since, the real Crumb, supposing he exists, eludes investigation, any of the Crumbs that I or the reader might choose to imagine, on the basis of this composite work, will be believable. While the analytical perspective thus open to us is, perhaps, not completely orthodox, it has the indirect advantage of relieving the discussion of biographical silt – which can often be more bothersome than helpful. In a sense, this encourages doubt and multiplicity, where one might readily enjoy some certitude, but it is also accepting the music (or even, in a wider sense, the score) for what it is – that is to say, a raw material that needs no external justifications to achieve its ends and may even achieve them better when its origins and initial motivation remain completely unknown to us (cf. *The Odyssey*, *The Art of Fugue*, etc.).

Written in 1972 and divided into two volumes of twelve piano pieces, *Makrokosmos* represents one of contemporary music's rare consistent attempts to achieve a synthesis between (to use the author's terms) the "traditional" (keyboard) and the "unconventional" (the interior of the piano) – an attempt which, if only for its scale and exhaustiveness, takes its place naturally alongside that other "monster" of modern piano music, John Cage's *Sonatas and Interludes* for prepared piano. The two cycles differ, however, in more than one way, starting with that of the approach to the instrument. Where Cage keeps to the pianist's usual playing technique and transforms the piano itself, Crumb does the exact opposite, requiring the performer to play in quite different ways, while leaving the interior of the piano intact – or almost. To these conceptual differences, we can add divergences in notation. Cage's score, essentially based around working on time, involves no indications other than those concerning tempos and the preparation (complex) of the piano. With Crumb, however, we are faced with an orgy of widely disparate symbolic references, one illustrious precedent of which is Satie's celebrated *Sports et divertissements* – well known for operating simultaneously on three levels: musical, literary and pictorial.

Crumb's two cycles certainly do not go as far as this strange antecedent, inasmuch as the pictorial aspect is not independently present (although it does figure in the graphic aspect of the score) but we find the same split between the musical material per se and its literary satellites, most of which are destined to remain the exclusive property of the interpreter. In fact, all the audience can be aware of is the constant reference to the zodiac, on which the two cycles are based – assuming that this division is mentioned in the concert program. It would, of course, be naïve to suppose that Crumb, as a good American,

would have chosen to adhere to the European astrological tradition and deal with each astrological sign in the order usually assigned to it in the zodiac (or, at a pinch, one of its various groupings). On the contrary, the reigning factor in the order of the signs in the first and second *Makrokosmos* is that of total incoherence. In consequence, an audience not armed with prior landmarks has no chance of being able to identify one or other of the familiar signs with any certainty. While this may sit ill with astrology lovers, it nonetheless suggests a quality particularly rare among our contemporaries: that of putting musical preoccupations before intellectual or symbolic ones – should these have been determined beforehand. I know not if this is the reason George Crumb allowed himself to overturn the usual pattern to this extent, but I am hard put to find a more plausible explanation.

Whatever the case, it is clear that the author of these pieces is far from being a mere dilettante in matters astrological. His often highly subtle way of handling each of the twelve signs shows that, at the very least, he has consulted major textbooks or that his entourage includes people sufficiently qualified in the area. This appears often in the very musical material (*Gemini*! being a particularly successful example) but also in everything to which only the interpreter has access – that is to say, all the literature which, in the form of titles, subtitles, performance indications, prefaces, etc., contributes to making the work “as interpreted” relatively distinct from the work “as heard”. Of course, this phenomenon is equally valid for a work of Mozart, but not in the sense where, as here, the composer himself keeps a whole part of his creation for whoever has the task of bringing his work to life. In this, there is not just a need to specify atmospheres that the interpreter will be able to reflect in his performance (which

is mostly just a practical extension of traditional performance indications) but also a desire to preserve the work's hidden aspect, which only the pianist knows about and which gives the audience the freedom to superimpose an infinite number of possible significances.

Here, we might take as an example one of the six pieces with the designation "Symbol", which return periodically to close each of the 2x3 cycles of four zodiac signs which make up each *Makrokosmos* (see example n°1, p. 8).

What the listener hears here is very easy to clarify. While it is not, strictly speaking, a minuet, the form of this piece is hardly more problematic to listen to. The interpreter, on the other hand, finds himself given a title ("Crucifixus"), a sign ("Capricorn"), some largely evocative performance indications ("Darkly mysterious", "Serene, transcendental") and a graphic symbol that is highly explicit – while it may not totally correspond to the playing order of the sequences. This is to say nothing of the fact that he is also faced with the triple difficulty of differentiating clearly between *pppp* and *ppppp*, overcoming any resistance that might prevent him from shouting out "Christe!" right in the middle of the piece and, finally, learning the piece by heart, to avoid getting a nasty crick in the neck.

This is what I meant when talking earlier about the "private world" that Crumb offers the interpreter of his pieces. Besides the fact that the relationship of Capricorn to one of its worthiest representatives – Christ – is far more inspiring than a strict description of the somewhat austere psychology of a typical Capricorn, the fact that the pianist is enveloped in this way by such powerful symbolism must surely influence his playing (although the nature of this

influence could never be convincingly defined by an analyst). In this, there is unquestionably a return to a belief long since lost from contemporary music—a belief according to which suggestion by symbol can be as efficient as, if not more efficient than overelaborate musical notation (to elicit a specific type of rubato, for example). Crumb thus stands at the opposite extreme to composers such as Stravinsky or Boulez, for whom compositional problems come down, by their own admission, to issues of technique and formatting of the material. The nearest local expression of this trend can certainly be found in Charles Ives (whose *Concord Sonata*, also largely explained by literary means, is the virtual *Art of Fugue*, so to speak, for any American composer worthy of the name). In the preface of *Makrokosmos*, however, Crumb seems to have no hesitation in admitting to much more “dated” antecedents:

“The title and format of my *Makrokosmos* reflect my admiration for two great 20th century composers of piano music—Béla Bartók and Claude Debussy. I am thinking, of course, of Bartók’s *Mikrokosmos* and Debussy’s *Préludes* [...]. However, these are purely external associations, and I suspect that the spiritual impulse of my music is more akin to the darker side of Chopin, and even to the child-like fantasy of early Schumann.”

One might well be surprised at the choice of these spiritual forbears but, on reflection, very little (other than the musical language employed, of course) separates *Makrokosmos* from collections such as *Papillons* or *Davidsbündlertänze*, the virtuoso marquetry of which often royally scorns traditional developmental procedures and finds its unity in a “beyond” that cannot be reduced to mere technical criteria. If I am not mistaken, this corresponds to a thoroughly romantic vision of musical creation, which the preface of *Makrokosmos* also eloquently illustrates. In this preface, incidentally, Crumb

seems concerned – as though it were a jinx – about the reputation attributed in Europe to any composer who has not dropped the word “inspiration” (or another similar) from his vocabulary.

Generally speaking, four dominant tendencies can be discerned in the spiritual color of the work:

- The Christian axis, illustrated by such pieces as *Agnus Dei* (II/12, Capricorn), *Crucifixus* (I/4, Capricorn), *The Abyss of Time* (I/9, Virgo) or *Primeval Sounds* (Genesis I) (I/1, Cancer), interspersed with “tri” tones, silences of “seven” seconds or repetitive blocks of “fourteen” notes;
- The cosmic axis, eloquently represented by titles such as *The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo)* (I/8, Leo), *Spiral Galaxy* (I/12, Aquarius), *Cosmic Wind* (II/9, Libra), *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit)* (II/4, Gemini);
- The “pagan” axis, a sort of catch-all, in which one can nonetheless place *Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10000 B.C.)* (I/3, Taurus), *The Mystic Chord* (II/2, Sagittarius), *Voices from “Corona Borealis”* (II/10, Aquarius);
- The diabolic axis, the necessary antithesis of the previous three, which one finds in *The Phantom Gondolier* (I/5, Scorpio), *Night Spell I* (I/6, Sagittarius), *Music of Shadows* (for Aeolian Harp) (I/7, Libra), and *Ghost-Nocturne: for the druids of Stonehenge (Night-Spell II)* (II/5, Virgo).

It is, of course, impossible to find the least clue to the composer’s religion in this ecumenical profusion. He is probably a disciple of none of them in particular, accepting them all as just different forms of a single reality. But even this is only a hypothesis and does not rule out the apparently absurd possibility that Crumb

is just a rationalist atheist, having retained from these mystic shambles only an evocative poetic stimulant. The fact remains that Crumb appears, whether under the sway of deep convictions or for more general reasons, to be a man greatly preoccupied by all that touches the supernatural in all its forms, closely or from afar. While one cannot talk about a constant in American thought, the phenomenon will not seem foreign to anyone half familiar with the philosophy underlying the works of Ives or Cage, to mention the two most famous. In contrast to France's Messiaen, whose fervent monotheism has (more so than any other) its limits, Crumb seems to make no distinction between the many expressions of transcendence. For him, anything that goes beyond the world of forms and appearances is interesting, *a priori*. It is in this sense, also, that one can understand his relationship to Schumann and, by extension, to the romanticism in Schumann's most timeless music. In France, we harbor, by and large, a particularly sugar-coated vision of Romanticism, dwelling usually only on its languor and sentimentalism, to the detriment of everything that, notably for the Germans, expressed itself in the form of a fascination with the obscure forces of consciousness, together with a quest for – if not the reconstruction of – an idealized mythical past. Conversely, this last point (for good reason) is probably the clearest link between the young generation of Americans and their 19th century fetishes, in which they no doubt like to gaze upon the image of a past that certainly does not belong to them but which they easily managed to appropriate – since no one in Europe seemed prepared to recognize this tradition as worthy of mention, in the hallowed temples of modernism. Faced with a Europe obsessed with a fanatical desire to progress according to a “responsible” historical awareness, America thus emerges, despite all its psychoanalysts, as totally free of hang-ups in this regard. In so doing, it indirectly

demonstrates – as does any other extra-European illustration – the relativity of our artistic norms, when we try to apply them to other countries than our own, under the pretext that these appear to function, economically, socially and legally, in more or less the same way.

All things considered, using Schoenberg as a yardstick to measure Charles Ives is hardly less absurd than using sonata form to evaluate the relevance of Japanese Gagaku. The practice is, nonetheless, very widespread, notably when one gets to touching on problems of language. In fact, this is really the rub. In a pinch, it would be quite acceptable that American composers should draw their models from where they choose, provided they use a “logical and historically justified” language. Unfortunately, however, they make no effort to elicit the clemency of the “Darmstadtians” and only provocatively multiply the number of languages they use, without even integrating them into a coherent system (something that can ultimately be rationally analyzed). However, what old Europe does not see is that, in a way, this approach is much closer to our media-dominated society than the use of a single language. Even without any intention to draw a value criterion from it (which would be going too far), such a trend could well eventually be recognized as entirely typical of a world in which one can, at the touch of a button, hop from Bach to Xenakis, Duke Ellington to Pigmy polyphony, George Brassens to Guillaume de Machaut – or, even better, of a world in which man finds himself able, for the first time, to appreciate, by this very confrontation, the single seed at the root of all these material musical forms, scattered across space and time. Again, I do not seek to be an apostle for a particular way of seeing music, especially in terms of it being “better” than another, but simply to indicate what seems to me to be worthy, within the new

American generation, of being considered as a fully-fledged aesthetic attitude and not a neoromantic pile of collages and remnants – which is the dominant view, thus far, in our neck of the woods.

In this respect, at any rate, Crumb's works can legitimately be regarded as representative – even more than those of his illustrious predecessors, Ives and Cage. Indeed, with Cage, the plurality of languages is more visible from one work to another than within any one piece – as, moreover, with Satie and the mushrooms, two of the master's favorite references – and whether experiencing the quasi-tonal *Sonatas and Interludes* or the horrifying hotchpotch of *Magic Circus*, the listener is rarely struck by the discontinuity that inevitably surprises him at any first hearing of a piece by Charles Ives. In these, the heterogeneousness of the language generally shows through generally on both horizontal and vertical levels. In one case, four of five popular tunes are superimposed (in four or five different keys) above a boogie-woogie bass enriched with chords in fourths. In the other, an A minor fugal movement shamelessly follows on from an Allegro that must surely be one of the century's craziest (*Fourth Symphony*), when it is not a matter, within a single movement, of concatenations such as the following *Concord Sonata* (see example n°2, p. 15). Yet it is mostly this latter type of sequence that Crumb prefers, jumping from one language to another with consummate ease, which, moreover, the text often supports (at least for the interpreter who knows about it). Some pieces are certainly quite monolithic, but even in these cases, the effects of contrast – which are perhaps only experienced as such by a European – continue to operate via the relationships with neighboring pieces, since, according to the composer's intentions, it is usually impossible to play extracts of *Makrokosmos* which do not

traverse at least one of the six cycles of four pieces that make up the whole of the two works (intentions which, to my shame, I have failed to stick to more than once). At the end of the second cycle, we have, for example, the following group: *Cosmic Wind*, *Voice from "Corona Borealis"*, *Litany of the Galactic Bells*, *Agnus Dei* – a group surprising in its diversity. The ninth piece is based on *glissandi* and chromatic oscillations, the tenth resembles a pseudo-serial passacaglia, the eleventh uses jointly repetitive tonal figures, a quotation from Beethoven and the whole-tone scale for the clusters, while the twelfth concludes with a mixture of this same scale with truly medieval perfect fifths. Moreover, it is not rare, as the *Litany of the Galactic Bells* example already shows, to find several languages cohabiting, sometimes hermetically compartmentalized, within a single piece (see example n°3, p. 16).

This compartmentalizing surely reaches its peak in *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit)* (II/4), since the score itself is made up of two distinct circles – one centered on superimposed fifths and the whole-tone scale, the other (subtitled *Hymn for the advent of The Star-Child*) on a Gregorian monody revised à la *Viолlet-le-Duc*, including perfect fifths and common chords. Other striking examples can nonetheless be found, notably in *Crucifixus* (tritone successions of common chords and whole-tone scales), *Dream Images (Love-Death Music)* (polytonal/tonal) or in *Spiral Galaxy* (superimposed fifths and polymodality). However, contrary to what one might suppose, one's impression – and not just my own – is rarely negative. This is partly due to the fact that, except in cases (*Mea Culpa*) where one isolates one or two pieces from their context, all *Makrokosmos* pieces function, despite everything, around a relatively limited number of elements, as if a new and therefore easily recognizable language were imperceptibly emerging from this melting pot of scattered borrowings.

In this light, the pieces that are too openly “neo-something” (cf. *A Prophecy of Nostradamus*, II/8, among others) or that juxtapose wildly disparate features, cease to appear unequivocal, because most of the time one discovers that their apparently eccentric material is only a concentrated and exclusive development of possibilities already latent in the other pieces. *A Prophecy of Nostradamus*, for example, is no less than a tonal redeployment of the tritone harmonies of *Primeval Sounds*, “Genesis I” (see examples n°4 p. 17 and n°5 p. 18).

A full inventory of the cycle’s cells would end up merging into one of languages, particularly since it seems difficult here to draw a border between the two. In a sense, the situation of *Makrokosmos* is thus quite close to that of a language such as Esperanto, the unity of which comes directly from a mass of arbitrary borrowings redistributed in a coherent fashion. Indeed, on hearing this cycle, the impression of a “collage” does not come up so remarkably as it does in a piece by Charles Ives or (to stay with the Old World) by Bernd Alois Zimmermann or Marius Constant. Each language used, far from being integrated as a whole, is often represented only by one or two significant elements, so the impression of surprise that might be produced by the cycle’s five or six first pieces is completely toned down the moment one becomes aware, in the following pieces, of the intricacies of this organization, which is, in short, no less than a sort of “thematic” (in inverted commas) catalogue of the constituent elements of this new language.

Perhaps disconcerting at first hearing, *Makrokosmos* belongs to that species of works which transform rapidly with time. Little by little, a profound coherence emerges below the apparent exploding of structures and one notices, in surprise, that this pile of jumble is as deserving of the name “style” as many

other contemporary creations. Rightly or wrongly, I see in this the sign of an highly positive new departure and perhaps a happy alternative to the problems of language with which music is struggling today. There is an indication here that, without defining itself as post-... or neo-..., the intelligently conceived use of languages long considered worn out might lead to radically new creative expression, which would lack only the label “guaranteed contemporary”—the use of which one would hope will become increasingly rare in years to come.

Be that as it may, those for whom this label still has meaning will nonetheless find in the pianistic techniques of *Makrokosmos* plenty to satisfy their craving for officialization—since on this level at least, the whole panoply of *intra muros* special effects has been almost completely specified by the composer: *pizzicato* playing, muting the string near the pins, harmonics of all levels, *glissandi* on the strings, etc., to say nothing of use of the third pedal. Moreover, some accessories are required for the first, fifth and ninth pieces of each cycle. These have some the mutual relationship. The chain placed on the lower strings in *Primeval Sounds* (*Genesis I*) becomes a sheet of paper slid under the dampers in *Morning Music* (*Genesis II*), the thimbles of *The Phantom Gondolier* are replaced by two glasses in *Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge*, while the metal plectrum of *The Abyss of Time*, becomes a metal brush in *Cosmic Wind*. Finally, to crown everything, the pianist must be able, with equal ease, to sing (*The Phantom Gondolier*, I/5; *Agnus Dei*, II/12), shout (*Crucifixus*, I/4; *Tora! Tora! Tora!* II/7), groan (*The Phantom Gondolier*, I/5), croak (*Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge*, II/5), whisper (*The Abyss of Time*, I/9; *Cosmic Wind*, II/9) and demonstrate a remarkable ability to whistle (particularly when it comes to articulating the obsessive pseudo-series of *Voices from “Corona Borealis”*, II/10).

These technical aspects are, of course, extremely important but they risk obscuring other, more hidden features of the work – notably the solutions it brings to certain problems of language, which, for this reason, I want to deal with beforehand. Unfortunately, faced with this kind of work, nothing is easier than to fall into the old “it’s-unconventional-piano-techniques-so-it’s-modern” myth. However, if Crumb’s work possesses such persuasive power, this is doubtless due less to the effects themselves as to the highly consistent use he puts them to, which is as far from amateurish “DIY” as it is from an “exhaustive catalogue” – two extremes totally symptomatic of compositions of this kind. On one hand, in general, most of the pieces use, individually, only one or two playing techniques of this type. On the other, the use of these techniques mostly depends on considerations of order – one might say “program-based” – that tend to strengthen their integration and justify their intervention at any precise point in the cycle. Some of the most representative examples include: the chaotic atmosphere of *Primeval Sounds* (*Genesis I*), achieved by broad *glissandi* on the lower strings covered by a chain; *Music of Shadow* (*for Aeolian Harp*), which uses the same *glissandi* to delicately and constantly renew the vibrations of a single chord; *Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge*, in which two glasses slid across the strings make the piano hoot, in a manner highly consistent with the title; and, finally, *Voices from “Corona Borealis”*, whose message takes shape in the form of a *passacaglia*, courageously whistled by the pianist, and ethereal harmonics on the strings. No piece uses these playing techniques in their entirety. Some are simply a little more richly endowed in this respect, for example *Night Spell I* or *The Abyss of Time*, while others limit themselves to the holding of a low-lying cluster with the third pedal, giving the playing in the upper registers a highly distinctive color, as in *Proteus* or *Pastorale*

(from the *Kingdom of Atlantis*, ca. 10,000 B.C.). The distribution of effects is not based on any prior organization of a serial or related nature, which to my mind definitely stops it being gratuitous. Certain pedants will doubtless sniff at what they will label simplistic formalism but this is basically part of the good side of the Americans, to titillate by their slightly naïve good faith the austere puritanism of the epigones of the Old World, who tend too often to confuse modernity and abstruseness.

Quite evidently, however, *Makrokosmos* shows that works can be both original and accessible, which I have always found every time that I have played certain of these pieces in concert, where they are rarely received as works of “contemporary music” – a significant feature for the interpreter, who does not have to wonder anxiously, in this case, if 5, 10 or 20 seconds will pass between the end of the piece and the applause (if there is any).

On the other hand, where the interpreter has a lot to do is in assimilating and linking these numerous playing techniques – which, to achieve their ends with the intended efficiency, must be mastered with as great an ease as in the case of the scales, arpeggios and sundry pianistic gymnastics of classical piano playing (in contrast to works for prepared piano). In this sense, *Makrokosmos* has a specific effect on the pianist who studies it, because at an age where habitual techniques have lost much of their magic and their secrets for him, he must start to rediscover the difficulty – and the pleasure – to be found in producing a sound with the aid of an instrument almost unknown to him. After some attempt to sight-read, he reaches the point of searching, groping around, improving, in just the same spirit as a beginner discovering a new possibility of the keyboard.

How can you obtain a really pure harmonic? How can you differentiate efficiently between attacks when playing *pizzicato*? What type of chain (glass, paper, etc.) gives the most satisfying results? Which combination of gestures helps you play this passage as naturally as possible? These questions, in their formulation and the mental attitude (virgin) that they imply, recall strangely the years of apprenticeship, with all that this signifies in terms of qualities of listening, innocence and availability, in the face of a sound that is seductive in its extraordinariness. We thus relearn how to listen anew – which also has repercussions in terms of normal piano playing, since this must, in most of the pieces, blend as harmoniously as possible with the new techniques.

Unlike many other contemporary pieces, often performed from the score, *Makrokosmos* can only be played if memorized from end to end. This is partly to do with the need to free-up potential playing area usually occupied by the music rack – a need one can only get around in cases of very fragmentary performances, by taping pages of the score (most unaesthetically) to the lid or bar of the piano. It is also to do with the unusual graphic aspect of the six pieces designated “Symbol”, such as *Crucifixus* mentioned above, most of which are totally indecipherable without at least a mental straightening-out of their often-circular design – unless you happen to have a willing accomplice or a specially designed machine to rotate the score – a clearly undesirable solution. As Crumb himself wrote, moreover, in his preface:

“The symbolic notations [...] must always be played in phrase order; i.e. A, B, C, etc.

These pieces must, obviously, be memorized when performed. In fact, the entire work becomes much more dramatic and musical if it is played from memory.”

Here again, the symbolic notation belongs, as do certain subtitles or performance indications, to the private relationship Crumb has with his interpreter, although in this specific case, the added difficulty involved in reading it is only marginally offset by the graphic quality of the scores, which can pretty much astonish those for whom the repertoire stops inexorably at Debussy. The reader can be reassured, however. Memorizing *Makrokosmos*, even if it may seem limiting, in the light of the opposite habit currently typical of most contemporary-music concerts, is in no case comparable to what is required for a work such as the *Second Sonata* of Boulez. Furthermore, although one may have, at the beginning, doubts concerning gestures, these disappear rapidly as one realizes that this memorizing, calling as it does for new reflexes and landmarks, actually goes all the better for not being muddled by the residues of previous experiences.

Having reached the end of this presentation, how can we take stock of these two series of pieces? Their author no doubt remains as mysterious as ever but knowing so little does not prevent *Makrokosmos* from appearing a truly original work – one which, moreover, brings positive answers to the Western world’s crisis of musical language. To my knowledge, few composers – with the possible exception of Damien Charron and his *Trois Bagatelles pour piano* (1984) – have been able to learn from these pieces, either because they consider that they are not worthwhile (this is one point of view) or because they do not know of them, which is well-nigh impossible. For my part, I would consider myself highly satisfied if these few lines should generate some curiosity about this work

or even (one can always dream) trigger in pianists who might read them the desire to actually learn the pieces. This would certainly be a huge step towards disseminating them on a somewhat less restricted scale than is currently the case.

VINCENT LAJOINIE

STÉPHANOS THOMOPOULOS

A real piano explorer, Stéphanos Thomopoulos performs with ease a repertoire of canonical composers such as Beethoven, Liszt, Ravel or Bartok, but frequently ventures out to innovative projects, contemporary music, academic research, theatre, fine arts and pedagogic projects. He is interested in every aspect of the arts that can be creatively combined with piano performance.

After studying in the National Conservatory of Thessalonica in Greece and the Musikhochschule of Cologne in Germany, in the class of Arbo Valdma, Stéphanos worked with Jacques Rouvier and Marie Françoise Bucquet in the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris and with Hakon Austbo in the Conservatorium of Amsterdam. He has also been tutored by Aldo Ciccolini, Dimitri Bashkirev, John O'Connor, as well as Leon Fleischer.

Stéphanos has played in prestigious venues, including the Philharmonie, l'Ircam, the Salle Gaveau, the Louvre and Orsay Museums in Paris, the Concertgebouw in Amsterdam, the Garnier Opera in Monaco, the Alti Hall in Kyoto, as well as the Athens Music Megaron, the ancient theatre of Epidaurus, and the Cecilia Mireilles Hall in Rio de Janeiro. In July 2015 he is invited for his first tour in China, with recitals and master classes in several cities. He is regularly invited to play with all major Greek orchestras, as well as the national orchestras of Belgrade, Odessa, Cyprus, the Netherlands Chamber Orchestra and the Cairo Opera House Orchestra. He has played in international festivals, such as the Rayaumont Festival, Printemps des arts de Monaco, the New Masters on tour series in Amsterdam, Piano à Auxerres, the Hellenic Festival, Les Dominicains

de Haute Alsace, the Dimitria Festival in Thessaloniki, the Georges Bizet Festival in Bougival, the Santander Music Encounters, Nohant Chopin Festival and the Manca Festival. Among his chamber music partners are the Arditti Quartet, Patrice Fontanarosa, Shani Diluka, Anne Queffelec and Loïc Schneider. He also plays with the ensembles Kyklos and Bloom. He has already recorded 7 CD's, among them the complete piano work of Iannis Xenakis appeared with Timpani Records on March 2015. His last CD was released with Chant de Linos, in a program with the flutist Loïc Schneider. At the same label has just been released his last record, with the *Fourth Concerto* of Beethoven in its chamber version, accompanied by the Varese quartet.

His taste for experimental projects and his curiosity for different forms of artistic expression have brought him to contribute musically to Heinrich von Kleist's *La Marquise d'Ô*, directed by Lukas Hemleb, or to create with Tal Isaac Hadad the performance «Le piano et le salon de musique», in the FIAC of October 2011. In February 2010, he also participated in the adaptation by Hervé Lacombe of the *Arlesienne* into a theatrical tale in the Orsay Museum.

Stéphanos is the first pianist in France to have completed a Doctorate in performance at the Paris Conservatoire. His doctoral work has brought him to participate in concerts and conferences about Xenakis in New York, Montreal, Paris, London, Belgrade, Leipzig, Athens, Monaco, as well as to publish an article in the volume *Performing Xenakis*, next to personalities such as Milan Kundera, Michel Tabachnik and Irvine Arditti (Pendragon Press 2010). He made the preface for the reissue of the piano works of Iannis Xenakis for the Salabert editions. Stéphanos is appointed professor and head of the piano department at the Conservatoire National de Nice.

*THE PRINTEMPS DES ARTS FESTIVAL RECEIVES
THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.*

PRINCIPAUTÉ
DE  MONACO

 Rothschild
Martin Maurel

Recorded at the Rainier III Auditorium, Monaco
Yakov Kreizberg Concert hall, on 8 and 9 December 2017
Recording engineer and producer, editing, mixing and mastering: F. Eckert
Photos: Olivier Roller – Graphic design: atelier-champion.com

COLLECTION

PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE CARLO

12 AVENUE D'OSTENDE

98000 MONACO

TÉL +377 93 25 58 04

WWW.PRINTEMPSDESARTS.MC