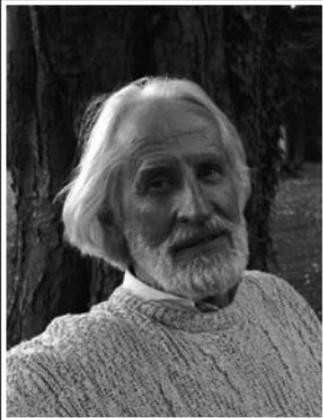




Photo : Max Nyfeiler.



Klaus Huber

Un objet de richesse est toujours moins réel qu'un objet pauvre...

Cet éclat des choses pauvres, c'est l'éclat de la matière nue.

C'est le rayonnement d'un corps dénudé...

An object of richness is always less real than a poor object...

This brilliance of poor things is the brilliance of bare matter.

It is the radiance of a naked body...'

Ernesto Cardenal



Alexis Descharmes

Klaus Huber

L'œuvre pour violoncelle

De même qu'à la plupart des figures les plus significatives de la musique de l'après-guerre, on n'a pas manqué de mettre à Klaus Huber une étiquette. Moins un homme et sa musique sont connus, plus il est facile d'en donner une image unidimensionnelle, remplie des habituels clichés stylistiques et, comme il se faut, approbateurs ; pour ceux d'entre nous, au contraire, qui ont la chance d'avoir accès à une palette plus large de son engagement de compositeur et critique, la pleine intensité, l'ouverture et, (si je puis parler ainsi), la complexité de sa position historique apparaissent aussitôt. Différent en cela de beaucoup d'autres de sa génération, bien que n'ayant jamais renié ses racines dans les pratiques de composition médiévale et sérielle, Huber a évité d'être résumé à une série de particularités stylistiques commercialisables, chaque œuvre étant en même temps une réponse hautement individuelle à une série de faits réels clairement définis et techniquement ajustés et, en même temps, une réflexion précise et toujours renouvelée sur le rapport des langages musicaux contemporains et du monde réel, imparfait, dans lequel ils existent.

Commune à toutes ses œuvres est l'ample démonstration d'une maîtrise supérieure, vraiment remarquable, des ressources instrumentales et textuelles, une introversion profonde et naturelle de l'expression, (parfois d'autant plus incisive et frappante lorsqu'elle est projetée délibérément vers

l'extérieur, comme dans les œuvres de dimensions plus publiques), et un contrôle du temps musical incomparable. On peut qualifier son art d'humaniste dans un double sens: celui de la fidélité au concept traditionnel de «métier» et dans celui, légitime, de la demande constante qu'il fait à la musique d'être un ultime véhicule visionnaire d'idéaux hautement éthiques. Dans le même temps, Huber est tout autre qu'un ermite mystique de la modernité finissante: à l'encontre d'Adorno, il n'accepte pas le point de vue agnostique selon lequel l'autonomie intégrale de l'œuvre d'art d'avant-garde est la garantie nécessaire et suffisante de son authenticité. Au contraire, ses convictions chrétiennes le poussent à faire appel directement à ce qu'il considère comme l'utopique et double mission de l'art: amener l'auditeur à une réflexion sociale concrète et incarner la vision pleine d'espoir d'une vie juste.

Ce qui vaut pour les convictions vaut pour l'homme, comme l'atteste l'expérience de générations successives de jeunes compositeurs qui, comme moi, ont été les témoins de la force des dons pédagogiques de Huber et peuvent ainsi constater son ouverture totale et sa tolérance critique envers une large diversité de positions esthétiques, arrière-fonds culturels et buts imaginables. Il faut espérer que ce mélange unique, propre à Huber, de fragilité d'expression apparente et d'une forte et constante détermination continuera à influencer l'esprit et le cour de ceux prêts à affronter cette musique dans la vaste ouverture spirituelle qui caractérisait déjà son écriture.

Brian Ferneyhough

Ein Hauch von Unzeit (1972)

Plainte sur la perte de la réflexion musicale

Composée en 1972 à l'intention d'Aurèle Nicolet, *Ein Hauch von Unzeit* (*Un Souffle d'intemporalité*) porte le sous-titre *Plainte sur la perte de la réflexion musicale – quelques madrigaux pour flûte seule ou flûte avec quelques instruments quelconques*. L'œuvre originale pour flûte a connu une destinée fertile, puisqu'elle fut dès sa création ouverte à la transcription pour tout instrument capable d'en adapter les idiomatismes. C'est ainsi qu'une dizaine de versions sont actuellement éditées pour divers instruments. Celle pour violoncelle, réalisée en 1989 par Michaël Bach, porte le numéro VIII. C'est en partant de cette version que j'ai envisagé de développer une version pour violoncelle prenant la forme d'un canon à quatre voix, comme nous y autorise la version du compositeur portant le numéro III, « pour deux à sept instruments en canon ». C'est donc quatre violoncelles en re-recording, qui énoncent la *Plainte*, directement inspirée de la passacaille de *Didon* et *Enée* de Purcell, avant que celle-ci ne se délite progressivement, jusqu'à l'extinction totale.

Transpositio ad infinitum (1976)

für ein virtuoses Solo-Violoncello

En 1976, à l'occasion du soixante-dixième anniversaire du chef d'orchestre et mécène suisse Paul Sacher, Mstislav Rostropovitch passa une commande historique dans l'histoire du violoncelle. Douze compositeurs de l'entourage de Sacher furent sollicités pour écrire chacun une pièce pour violoncelle seul, en utilisant comme matériau musical de base la série résultant des lettres du nom

de Sacher: Es A C H E R(é) = Mi bémol, La, Do, Si, Mi, Ré. Les douze compositeurs étaient Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleul, Wolfgang Fortner, Alberto Ginastera, Cristóbal Halffter, Hans-Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber et Witold Lutoslawski. La pièce de Klaus Huber (qui ne fut jamais jouée intégralement par Rostropovitch) est l'une des plus développées de cet hommage.

« Depuis le milieu des années soixante-dix, l'idée de produire une « sémantique structurelle » n'a cessé de me préoccuper; j'ai donc trouvé un procédé permettant de multiplier les six hauteurs tirées du nom de Sacher en utilisant des méthodes de transposition en spirale relativement sophistiquées, susceptibles, sur le plan du principe, d'être poursuivies à l'infini (*Transpositio ad infinitum*). Ayant atteint un « capital » de 1111 hauteurs, je me suis arrêté. J'ai divisé ce total en huit séries à peu près identiques, à partir desquelles j'ai composé huit séquences... ». Klaus Huber, *Écrits*, Éditions Contrechamps, Genève, 1991, page 147.

A l'instar des travaux d'Escher sur le remplissage périodique d'un plan, le travail de Huber dans cette pièce relève de la fusion des éléments qui en modifie la perception : par le tuilage des différentes transpositions des fragments sériels, le nom de Sacher disparaît presque totalement.

(transposition à la quarte inférieure) (transposition au demi-ton)

(renversement à la quarte augmentée) (renversement original)

Huit vitesses rythmiques pour un tempo unique

Tempo: *Aussi vite que possible*, ce qui signifie aussi qu'un seul et unique tempo doit être choisi et maintenu pour les huit sections principales, afin que les relations rythmiques proportionnelles puissent être perçues aussi clairement que possible comme des fluctuations: 4 = 5 = 6 = 7 = 8 = 9 = 10 = 11. L'interprète a la liberté de choisir son tempo en fonction de ses capacités et compte tenu des sections les plus rapides et les plus difficiles. En dénombrant les notes au sein de chaque groupe rythmique, on découvre l'utilisation exclusive de nombres premiers (3, 5, 7, 11, 13, 19, 23). Chacun de ces groupes est également caractérisé par un mode de jeu qui lui est propre. Attentif aux contrastes, Klaus Huber réalise en quelques minutes un balayage quasi exhaustif des possibilités sonores de l'instrument (modes de jeu arco, col legno, pizzicato, de tasto à ponticello, et de ppp à ff).

« Avec tout cela, le fait que mon *Hommage à Paul Sacher* ait exclu, en raison des procédés compositionnels employés, l'aspect plus privé de mes rapports avec ce grand mécène, me gênait. Aussi y ai-je associé, à partir des lettres du prénom « Paul », une thématique poétique de six fragments (*intermèdes*) qui mettent au premier plan un élément lyrique (P/L) ou un timbre particulier (A/U), et sont, partant, plus personnalisés et composés avec une plus grande liberté... ». Klaus Huber, *Écrits*, Éditions Contrechamps, Genève, 1991, page 147.

- P Piano dolce con espressione
- A (A¹) Aliquote
- U (U¹) Untertöne (harmoniques inférieures)
- L Lento, molto espressivo

Lazarus (1978)

Brosamen für Violoncello und Klavier

Dédiée au violoncelliste Walter Grimmer, cette pièce pour violoncelle et piano est inspirée par un texte d'Ernesto Cardenal, poète nicaraguayen qui occupe une place essentielle dans de nombreuses partitions de Klaus Huber. Celle-ci tente de rompre avec l'équilibre traditionnel du duo cordes / clavier, et de le concrétiser de façon nouvelle par la réduction à un matériau « pauvre », « non noble » (modes de jeu dénaturés, bruiteux) et à une forme miniaturisée où se développe dans les limites de l'audible la poésie la plus douce. « C'est l'histoire du pauvre Lazare, couvert de plaies que lèchent les chiens, qui mange les miettes des riches pour ne pas mourir de faim. Dans ma musique, cette idée se traduit par un abandon de l'opulence et du « beau son » (qui aujourd'hui encore sonne si souvent faux). Dans la seconde partie, toute aussi courte, les musiciens se retrouvent dans un nouveau son, créant une atmosphère douce, son qui, repris à pleine lumière, ne contient plus que des fragments, des souvenirs et des allusions à l'existence familiale de la première pièce. » La deuxième partie de ces *Miettes pour violoncelle et piano* n'est pas sans évoquer le langage harmonique d'un autre contemporain de Klaus Huber: le compositeur japonais Toru Takemitsu.

Rauhe Pinselspitze (1992)

pour violoncelle et buk

Composée en 1992 à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire du compositeur coréen Isang Yun, *Rauhe Pinselspitze* (*La Pointe dure du pinceau*) fut écrite pour deux instruments traditionnels coréens, le *kayagum* (instrument à 12 cordes pincées) et le

buk (tambour à deux peaux). Klaus Huber connaît de longue date ces instruments coréens, pour partager sa vie avec Younghui Pagh-Paan, coréenne et compositrice également. Il existe de cette pièce deux autres versions, l'une pour violoncelle seul (en pizzicato) et l'autre pour violoncelle et buk, que nous proposons sur ce disque. L'échelle modale utilisée est une division de l'octave en tiers de tons, correspondant à l'accord original du *kayagum*. L'utilisation des tiers et des sixièmes de tons, que l'on retrouve sur ce disque dans *...ruhe sanft...* (composé la même année) est devenue le quotidien de Klaus Huber depuis le milieu des années 80.

...ruhe sanft... (in memoriam John Cage) (1992) pour quatre violoncelles et voix

Écrite en 1992 à la mémoire de John Cage, décédé quelques mois plus tôt, *...ruhe sanft...* (*...douce tranquillité...*) est une pièce étrange dans laquelle l'élément principal est une trame vocale, rythmée par une respiration (précisément mesurée) et ponctuée par quelques appels lancés vers un John Cage issu du monde des rêves. Les quatre parties de violoncelle, enregistrées ici en re-recording (comme invite à le faire le compositeur lui-même), égrènent une musique abstraite et onirique, dont l'étrangeté provient notamment des intervalles de tiers et de sixièmes de tons résultant de la *scordatura* et du diapason propre à chaque instrument.

Partita (1954) pour violoncelle et clavecin

C'est à titre documentaire que figure cette partition de jeunesse sur cet enregistrement. Si le jeune Klaus Huber frais émoulu des classes de Willy Burkhard et de Boris Blacher maîtrise

indiscutablement la science de l'écriture, sa *Partita* n'a que de lointaines relations avec l'écriture plus tardive et plus personnelle (fondée sur l'introspection et l'écoute intérieure, à l'instar de Luigi Nono), qui donnera ses lettres de noblesse au compositeur vers la fin des années soixante. Les six mouvements distincts et contrastés, sur le modèle baroque (affranchi de ses titres de danses), ne sont pas sans évoquer le langage de Hindemith, pour ce qui est de l'écriture de la partie de violoncelle. Quant à l'utilisation du clavecin, elle s'inscrit dans le courant néo-baroque qui se développa au milieu du XX^e siècle – notamment par la facture de nouveaux instruments (premier clavecin Pleyel fabriqué pour Wanda Landowska en 1912) – et qui attirera l'attention de Falla, Poulenc, Stravinsky, Carter...

Alexis Descharmes

Alexis Descharmes, violoncelle

Sélectionné en 2008 par le magazine *Diapason* pour représenter le violoncelle français, avec une dizaine de collègues de sa génération, Alexis Descharmes est un ambassadeur actif de nombreux répertoires pour violoncelle. Né en 1977, formé au Conservatoire de Paris dans les classes de Michel Strauss et Philippe Muller, il est lauréat des concours Valentino Bucchi (1997) et Avant-Scènes (1999) et reçoit successivement le soutien de différentes fondations (Fondation Jean Brizard, Fonds Instrumental Français, Fondation Meyer, Mécénat Musical Société Générale et Fondation Natexis). Il a travaillé avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Alternance, l'Ensemble Court-circuit et collabore régulièrement avec l'IRCAM. Dédicataire d'une cinquantaine d'œuvres

contemporaines, concertantes ou solistes (Durieux, Fedele, Francesconi, Hervé, Hurel, Imai, Lanza, Levy, Mantovani, Matalon, Nillni, Pesson, Posadas, Reynolds, Saariaho, Schoeller, Solbiati, Stroppa...), Alexis Descharmes compte à son actif une vingtaine d'enregistrements discographiques, en solo ou avec les ensembles cités plus haut, avec lesquels il s'est produit dans de nombreux festivals dans une trentaine de pays. Depuis 2004 il a enregistré pour le label *æon*, notamment l'œuvre pour violoncelle de Kaija Saariaho (*ffff Télérama*, Coup de Cœur de l'Académie Charles Cros), l'œuvre pour violoncelle de Franz Liszt (*Diapason d'Or* de l'année 2007), et un disque Schubert, avec son fidèle partenaire Sébastien Vichard. En 2006 Alexis Descharmes a rejoint l'orchestre de l'Opéra national de Paris.

www.descharmes.com

Sébastien Vichard, piano et clavecin

Né en 1979, Sébastien Vichard étudie le piano et le piano-forte au Conservatoire de Paris, où il enseigne à son tour l'accompagnement et la musique de chambre depuis 2002. Dès les premières années de sa formation il s'est employé à multiplier les expériences et les rencontres autour de la musique, de la danse et de l'improvisation. Des personnalités telles que Mstislav Rostropovitch, Michel Portal (clarinette), Yves Robert (trombone jazz), Boris Charmatz (danse) ou Hélène Breschand (improvisation) ont jalonné son itinéraire. Depuis 2006 c'est au sein de l'Ensemble Intercontemporain et aux côtés des principaux compositeurs de notre temps qu'il diffuse les classiques du XX^e siècle et la musique d'aujourd'hui, se produisant en soliste au Royal Festival Hall de Londres, au Concertgebouw

d'Amsterdam, à la Berliner Festspiele, la Kölner Philharmonie, le Sugunami Kokaido à Tokyo et la Cité de la Musique à Paris. Sa discographie comprend des œuvres de Schubert, Liszt, Webern, Carter, Mantovani, Manoury, Schoeller.

Jean-Baptiste Leclère, buk

Né en 1985, Jean-Baptiste Leclère débute la percussion dans la classe de Daniel Sauvage puis travaille avec Michel Gastaud avant de rentrer en 2005 au Conservatoire de Paris dans la classe de Michel Cerutti, où il obtient son Diplôme de Formation Supérieure en 2008. En 2001, il est finaliste du concours international de timbales de la Percussive Arts Society. Son parcours lui permet de collaborer avec différentes formations comme l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre du Kirov (Valery Gergiev), l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Fa, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre National de Lille... Il se produit également en musique de chambre, avec des partenaires tels qu'Alexandre Paley, Laurent Verney, Fabien Wallerand ou Alexis Descharmes. Passionné de pédagogie, Jean Baptiste Leclère enseigne actuellement au conservatoire du XII^e arrondissement de Paris et anime des *master classes* de percussions d'orchestre comme à l'University of South Florida School of Music en janvier 2010. Jean Baptiste Leclère est depuis 2007 soliste dans l'orchestre de l'Opéra national de Paris.



Sébastien Vichard & Jean-Baptiste Leclère

Klaus Huber

Complete Cello Works

Like most major figures of postwar music, Klaus Huber has not managed to escape his share of pigeonholing. The less the music and man are known, the simpler it is to create a one-dimensional figure replete with the usual dutifully approbatory stylistic and moral clichés; conversely, though, for those of us fortunate enough to have access to a wider spectrum of his compositional and critical engagement, the full intensity, openness and (dare I say it?) complexity of his historical position is readily apparent. Unlike many of his generation, Huber, although never denying his roots in both mediaeval and serial composition practice, has avoided being pinned down to a marketable set of stylistic fingerprints, each work being both a highly individual response to a clearly focused and technically well-honed set of issues and precise reconsideration of the relationship of contemporary music languages to the real imperfect world in which they are embedded.

Common to all his works is abundant evidence of a superior - indeed, masterful - command of instrumental and textual resources, a deep, natural introversion of expression (sometimes all the more poignant and striking when deliberately projected outward in works of more public dimensions) and a control of musical time second to none. His is a humanistic musical art, in the double sense of fidelity to traditional concepts of craftsmanship and

the unremitting demands he (justifiably) makes on music as the ultimate visionary vehicle for ideals of a high ethical endeavour. At the same time, Huber remains all other than a reclusive late-modern mystic: unlike Adorno, he does not accept the agnostic view that the integral autonomy of the advanced art work is the necessary and sufficient guarantor of its authenticity. On the contrary, his Christian beliefs impel him to address directly what he sees as art's utopian dual mission, to move the listener to concrete social reflection and embody a hope-filled vision of the just life.

As with the credo, so with the man, as attested by the experience of successive generations of younger composers who, like myself, have witnessed the power of Huber's pedagogical gifts at first hand, and can thus confirm his complete openness to, and critical tolerance of, a wide diversity of aesthetic positions, cultural backgrounds and envisaged goals. It is to be hoped that Huber's unique combination of apparent fragility of expression and unremitting strength of purpose will continue to affect the minds and hearts of those willing to expose themselves to this music in the ample spirit in which it was written.

Brian Ferneyhough

Ein Hauch von Unzeit (1972)

Lament on the loss of musical reflection

Composed in 1972 for Aurèle Nicolet, *Ein Hauch von Unzeit* (A Breath of Timelessness) bears the subtitle 'Lament on the loss of musical reflection – a few madrigals for solo flute or flute with any of several instruments'. The original work for flute has had a fertile destiny since, from the moment of its first performance, it was open to transcription for any instrument capable of adapting its idiomatisms, and so it is that more than ten versions, for diverse instruments, are currently in print. The one for cello, carried out in 1989 by Michaël Bach, is Number VIII, and it was starting from this version that I envisaged developing a version for cello taking the form of a four-part canon, as authorised by the composer's version called Number III, 'for two to seven instruments in canon'. Thus it is four cellos (in rerecording) that state this lament, directly inspired by the passacaglia from Purcell's *Dido and Aeneas*, before it progressively breaks up to the point of total extinction.

Transpositio ad infinitum (1976) für ein virtuosos Solo-Violoncello

In 1976, on the occasion of the 70th birthday of Swiss conductor and arts patron Paul Sacher, Mstislav Rostropovich was responsible for a historic commission in the history of the cello. Twelve composers from Sacher's entourage were each asked to write a piece for solo cello, using as the basic musical material the series resulting from the letters of Sacher's name: Es A C H E R(e) = E flat, A, C, B, E, D. The twelve composers were Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Wolfgang Fortner, Alberto

Ginastera, Cristóbal Halffter, Hans-Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber and Witold Lutoslawski. Klaus Huber's piece (which was never played in its entirety by Rostropovich) is one of the most developed in this homage.

'Since the mid-Seventies, the idea of producing a "structural semantic" continuously preoccupied me, so I found a process allowing for multiplying the pitches drawn from the name Sacher by using relatively sophisticated spiral transposition methods capable, in principle, of being continued infinitely (Transpositio ad infinitum). Having attained a "capital" of 1,111 pitches, I stopped. I divided this total into eight nearly identical series, starting from which I composed eight sequences...' Klaus Huber, *Écrits*, Éditions Contrechamps, Genève, 1991, page 147.

Like Escher's work on the recurring filling of a plane, Huber's work in this piece stems from the merging of elements that modifies its perception: by the overlapping of different transpositions of the serial fragments, Sacher's name disappears almost totally.

(transposition à la quarte inférieure) (transposition au demi-ton)

(renversement à la quarte augmentée) (renversement original)

Eight rhythmic speeds for a single tempo

Tempo: *As fast as possible*, which also means that a single tempo must be chosen and maintained for the eight main sections so that the proportional

rhythmic relations be perceived, as clearly as possible, as fluctuations: 4=5=6=7=8=9=10=11. The performer has the freedom to choose his tempo in keeping with his capacities and taking into account the fastest, most difficult sections. By enumerating the notes within each rhythmic group, one discovers the exclusive use of prime numbers (3, 5, 7, 11, 13, 19, 23). Each of these groups is also characterised by a distinctive playing style. Attentive to contrasts, Klaus Huber achieves a near-exhaustive sweep of the instrument's sound possibilities in the space of a few minutes (*arco*, *col legno*, *pizzicato*, playing methods, from *tasto* to *ponticello*, and from *ppp* to *ff*).

'With all that, I was bothered by the fact that, owing to the compositional processes used, my *Homage to Paul Sacher* excluded the most private aspect of my relations with this great patron of the arts. So, starting from the letters of the name "Paul", I combine a poetic set of themes of six fragments (*interludes*), which bring to the fore a lyrical element (*P/L*) or a particular timbre (*A/U*) and are consequently more personalised and composed with greater freedom...' Klaus Huber, *Écrits*, Éditions Contrechamps, Genève, 1991, page 147.

P Piano dolce con espressione

A (A¹) Aliquote

U (U¹) Untertöne (*harmoniques inférieures*)

L Lento, molto espressivo

Lazarus (1978)

Brosamen für Violoncello und Klavier

Dedicated to cellist Walter Glimmer, these 'Crumbs for cello and piano' were inspired by a text by Ernesto Cardenal, a Nicaraguan poet who occupies an essential place in numerous scores by Klaus Huber. This one attempts to break with the

traditional balance of the strings/keyboard duo and to give it concrete form in a new way by reducing it to a 'poor', 'non-noble' material (distorted, *bruiteux* playing methods) and a miniaturised form where the sweetest, gentlest poetry develops within the limits of the audible. 'This is the story of poor Lazarus, covered with wounds that are licked by dogs and who eats the crumbs of the rich so as not to starve to death. In my music, this idea is expressed by giving up opulence and "beautiful sound" (which, even today, so often sounds out of tune). In the second part, equally short, the musicians again find themselves in a new sound, creating a gentle atmosphere, a sound that, taken up again in full light, now contains only fragments, memories and allusions to the rawboned existence of the first piece.' The second part of these 'crumbs' is somewhat reminiscent of the harmonic language of another of Klaus Huber's contemporaries: Japanese composer Toru Takemitsu.

Rauhe Pinselspitze (1992) für cello and buk

Composed in 1992 on the occasion of the 75th birthday of Korean composer Isang Yun, *Rauhe Pinselspitze* (The Hard Tip of the Paintbrush) was written for two traditional Korean instruments, the *kayagum* (a plucked 12-string instrument) and the *buk* (a two-skinned drum). Klaus Huber has long been familiar with these Korean instruments from having shared his life with Korean Younghui Pagh-Paan, she too a composer. There are two other versions of this piece: one for solo cello (in *pizzicato*) and the other for cello and *buk*, which we have recorded for this disc. The modal scale

used is a division of the octave into thirds of tones, corresponding to the original tuning of the *kayagum*. The use of thirds and sixths of tones, which are to be found again in *...ruhe sanft...* (composed the same year) has become commonplace with Klaus Huber since the mid-Eighties.

**...ruhe sanft... (in memoriam John Cage) (1992)
for four cellos and voice**

Written in 1992 in memory of John Cage, who had died a few months earlier, *...ruhe sanft...* (...gentle tranquility...) is a strange piece in which the principal element is a vocal web, its rhythm provided by precisely measured breathing and punctuated by a few calls thrown out to a John Cage stemming from a dream world. The four cello parts, here the product of re-recording (as the composer himself invites the musician), spell out an abstract, dreamlike music whose strangeness comes in particular from intervals of thirds and sixths of tones resulting from *scordatura* and the compass unique to each instrument.

**Partita (1954)
for cello and harpsichord**

It is more for documentary interest that this youthful score appears in our programme. Even though the young Klaus Huber, fresh out of the classes of Willy Burkhard and Boris Blacher, unquestionably masters the science of writing, his *Partita* is only remotely related to his later, more personal music (based on introspection and inner listening, like Luigi Nono), for which the composer would win acclaim in the late Sixties. The six distinct, contrasting movements, on the Baroque model (freed of its dance titles), are somewhat reminiscent

of the language of Hindemith, as regards the cello part. As for the use of the harpsichord, it fits into the neo-Baroque trend that developed in the first half of the 20th century—in particular, the building of new instruments (the first Pleyel harpsichord was made for Wanda Landowska in 1912)—and which attracted Falla, Poulenc, Stravinsky, Carter, et al.

Alexis Descharmes

Translated by John Tyler Tuttle

Alexis Descharmes, cello

Chosen in 2008 by *Diapason* magazine to represent the French cello along with about ten colleagues of his generation, Alexis Descharmes is an active ambassador of numerous cello repertoires. Born in 1977 and trained at the Paris Conservatoire (classes of Michel Strauss and Philippe Muller), he was the winner of the Valentino Bucchi (1997) and *Avant-Scènes* (1999) competitions and received support successively from different foundations (Fondation Jean Brizard, Fonds Instrumental Français, Fondation Meyer, Mécénat Musical Société Générale and Fondation Natexis). He has worked with the Ensemble Intercontemporain, Ensemble Alternance and Ensemble Court-circuit and collaborates regularly with IRCAM. Dedicatée of some fifty contemporary works, concertante and solo alike (Durieux, Fedele, Francesconi, Hervé, Hurel, Imai, Lanza, Levy, Mantovani, Matalon, Nillni, Pesson, Posadas, Reynolds, Saariaho, Schoeller, Solbiati, Stroppa...), Alexis Descharmes's discography consists of some twenty recordings, in solo or with the aforementioned ensembles with

which he has appeared at numerous festivals in some thirty countries. Since 2004 he records for the *æon* label, which has released the works for cello by Kaija Saariaho (*'ffff'* from *Télérama*, 'Favourite' of the Académie Charles Cros) and Franz Liszt (*Diapason d'Or* of the Year, 2007) and a Schubert anthology with his faithful partner Sébastien Vichard. Alexis Descharmes joined the Orchestra of the Paris National Opera in 2006.

www.descharmes.com

Sébastien Vichard, piano and harpsichord

Born in 1979, Sébastien Vichard studied piano and pianoforte at the Paris Conservatoire where he has, in turn, taught accompaniment and chamber music since 2002. From the earliest years of his training, he has striven to multiply experiences and encounters between music, dance and improvisation, and his itinerary has been punctuated by such as personalities as Mstislav Rostropovich, Michel Portal (clarinet), Yves Robert (jazz trombone), Boris Charmatz (dance) and Héléne Breschand (improvisation). Since 2006, with the Ensemble Intercontemporain and alongside leading composers of our time, he disseminates the classics of the 20th century and music of today, appearing as soloist at Royal Festival Hall in London, the Concertgebouw in Amsterdam, *Berliner Festspiele*, Kölner Philharmonie, Suginami Kokaido in Tokyo and Cité de la Musique in Paris. His discography includes works by Schubert, Liszt, Webern, Carter, Mantovani, Manoury and Schoeller.

Jean-Baptiste Leclère, buk

Born in 1985, Jean-Baptiste Leclère began studying percussion in Daniel Sauvage's class then worked with Michel Gastaud before enrolling at the Paris Conservatoire in 2005, in Michel Cerutti's class, earning his degree in 2008. In 2001, he was a finalist in the Percussive Arts Society's international timpani competition. His career has afforded him the opportunity to collaborate with various ensembles including the Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de France, Orchestre de Paris, Orchestra of the Kirov Theatre (Valery Gergiev), Ensemble Intercontemporain, Ensemble Fa, Orchestre National de Lyon, Orchestre National de Lille... He also appears in chamber music with partners such as Alexandre Paley, Laurent Verney, Fabien Wallerand and Alexis Descharmes. Very keen on teaching, Jean-Baptiste Leclère currently teaches at the Conservatory of the 13th *arrondissement* in Paris and gives master classes in orchestral percussion (University of South Florida School of Music, January 2010). He has been a soloist with the Orchestra of the Paris National Opera since 2007.

Violoncelles / Cellos

Alexis Descharmes joue avec un archet de Christophe Schäffer (1995), sur un violoncelle de Claude Pierray (Paris 1714) monté avec des cordes D'Addario (jeu Kaplan). Pour la pièce avec buk, il utilise son violoncelle moderne de Friedrich Alber (1998).

Alexis Descharmes uses a bow by Christophe Schäffer (1995) on a cello by Claude Pierray (Paris, 1714) with D'Addario Kaplan strings. For the piece with buk, he plays his modern cello by Friedrich Alber (1998).

Piano

Sébastien Vichard joue sur un piano STEINWAY de concert (modèle D) aimablement prêté par l'Opéra national de Paris.

Sébastien Vichard plays a Steinway model D concert grand kindly lent by the Paris National Opera.

Clavecin / Harpsichord

Le clavecin utilisé dans *Partita* est un instrument utilisant des pédales pour la registration, conçu par le facteur allemand SPERHACK. Ces clavecins historiques, qui connurent leurs heures de gloire pendant la première moitié du XX^e siècle, ne sont plus fabriqués de nos jours. L'instrument est de l'époque de la pièce et nous a été aimablement prêté par l'Opéra national de Paris.

The harpsichord in the Partita is an instrument using pedals for the registration, designed by the German maker Sperhack. These historic harpsichords, which had their hour of glory during the first half of the 20th century, are no longer built. This instrument, contemporary with the piece, was kindly lent by the Paris National Opera.

Buk

Le buk (tambour traditionnel coréen) sur lequel Jean-Baptiste Leclère joue la pièce intitulée *Rauhe Pinselspitze* nous a été aimablement prêté par l'association *Paris Pougmpoulpai Olsou*, qui a pour but de promouvoir l'art traditionnel populaire coréen «Pougmpoul» en France et de perpétuer cet héritage culturel à l'occasion d'ateliers et de concerts. www.olsouparis.org

The buk (traditional Korean drum) on which Jean-Baptiste Leclère plays the piece entitled Rauhe Pinselspitze was kindly lent by the Paris Pougmpoulpai Olsou association whose aim is to promote Pougmpoul, the art traditional Koreanfolk art in France and perpetuate this cultural heritage through workshops and concerts. www.olsouparis.org

Remerciements / Special thanks

Merci à Gérard Mortier pour l'indéfectible soutien qu'il a apporté aux projets des musiciens de l'Opéra national de Paris pendant toute la durée de son mandat.

Thanks to Gérard Mortier for the unfailing support he had brought to projects of musicians of the Paris National Opera throughout his entire mandate.

Alexis Descharmes

**Franz Liszt**

L'œuvre pour violoncelle

Alexis Descharmes

Sébastien Vichard

**Franz Schubert**

Lieder pour violoncelle et piano

Alexis Descharmes

Sébastien Vichard

**Kaija Saariaho**

L'œuvre pour violoncelle

Alexis Descharmes

Diapason d'Or de l'année 2007

Coup de cœur de l'Académie Charles-Cros

ffff Télérama

- 3 - «TRANSPOSITIO AD INFINITUM»

IV

(d)

V

(c)

Klaus Huber *Transpositio ad infinitum* (partition manuscrite, p. 3)

Klaus Huber

L'œuvre pour violoncelle · Complete Cello Works

- | | | |
|------|---|-------|
| 1 | Ein Hauch von Unzeit VIII (1972)
version pour quatre violoncelles * | 19'47 |
| 2 | Transpositio ad infinitum (1976)
pour violoncelle seul | 11'45 |
| 3-4 | Lazarus (1978)
pour violoncelle et piano | 6'04 |
| 5 | Rauhe Pinselspitze (1992)
pour violoncelle et percussions coréennes * | 2'31 |
| 6 | ...ruhe sanft... (1992)
in memoriam John Cage
pour quatre violoncelles et voix * | 8'11 |
| 7-12 | Partita (1954)
pour violoncelle et clavecin * | 12'35 |

* Premier enregistrement mondial

Alexis Descharmes, violoncelle
Sébastien Vichard, piano & clavecin
Jean-Baptiste Leclère, buk

Direction artistique/Artistic supervision, prise de son/sound recording, montage/editing : Arnaud Moral.

Enregistrement/Recording : 24-26/08/2009, Salle Liebermann, Opéra de Paris.

Direction artistique æon/æon artistic supervision : Damien Pousset. Production/Producer : Kaisa Pousset.
æon 56, rue Traversière, F-75012 Paris. © 2010 Imprimé en Autriche.



www.aeon.fr