

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

ÉMIGRATIONS

Du mercredi 11 au vendredi 13 mai 2005

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

5 MERCREDI 11 MAI - 20H**Iannis Xenakis** : *Linaia-Agon, Thallein***Béla Bartók** : *Sonate* pour 2 pianos et percussion**Edgard Varèse** : *Offrandes, Intégrales***12 JEUDI 12 MAI - 20H****Iannis Xenakis** : *Ata***Béla Bartók** : *Concerto pour alto***Edgard Varèse** : *Amériques***15 VENDREDI 13 MAI - 20H****Iannis Xenakis** : *Kottos, Dikhthas, Tétrás***Béla Bartók** : *Contrastes, Sonate n° 2* pour violon et piano**Symbolique des découvertes**

L'exil de Bartók aux États-Unis fut une lente mise à mort. Sans l'espoir, même lointain, d'un retour au pays, aucune terre d'accueil, fût-elle bienveillante et protectrice – ce qui fut loin d'être le cas – ne pouvait constituer pour lui le lieu d'une reconstruction. L'ultime traversée vers le Nouveau Monde, en 1940, fut accomplie non pas dans la perspective d'un avenir meilleur mais dans la conscience douloureuse de n'avoir d'autre solution que celle de quitter une Europe soumise à la barbarie nazie, à ce « régime de pillards et d'assassins » dans lequel il n'était plus possible de vivre libre. À 58 ans, Bartók connaissait le prix à payer : « *Cet adieu est dur, infiniment dur* », dira-t-il. Arraché à sa terre natale, aux territoires qui avaient nourri sa musique, il ne voulut accepter qu'un poste d'ethnomusicologue à la Columbia University, maintenant ainsi un lien ténu avec ses activités passées. En terre étrangère, l'énergie créatrice se tarit peu à peu, laissant à peine le temps à d'ultimes chefs-d'œuvre comme la *Sonate pour violon seul* de voir le jour.

S'il ne constitua en rien une telle déchirure, le départ de Varèse aux États-Unis, en 1915, s'était également décidé dans le contexte d'une Europe dévastée par la guerre, mais aussi avec ressentiment envers une France incapable d'offrir à ses artistes des possibilités de travail suffisamment dignes. L'Amérique, qui lui accordera la nationalité en 1927, allait ainsi représenter un lieu de renaissance, la terre de tous les possibles, de toutes les audaces, source d'une prodigieuse énergie créatrice dans tous les domaines. Le titre de la première composition de Varèse sur le nouveau continent, *Amériques*, dépasse l'évocation purement géographique, et se veut « *symbolique des découvertes - de nouveaux mondes sur terre, dans le ciel, ou dans l'esprit des hommes* ».

Mais c'est bien l'extraordinaire vitalité de cette civilisation de la vitesse, du bruit urbain, de la transformation permanente, incarnée notamment par New York, sa ville, qui nourrit en partie sa conception novatrice de la matière sonore. En 1935, l'élan créateur fut cependant arrêté pendant quinze ans par une crise personnelle profonde marquée, entre autres, par de nombreuses désillusions. Parmi elles, la plus douloureuse fut sans doute le constat d'un progrès technologique qui tardait à venir, même dans ce pays de la modernité, et qui rendait impossible la réalisation de ses projets visionnaires.

Lorsqu'il parvint en septembre 1947 à fuir la Grèce avec un faux passeport, alors qu'il était recherché par la police militaire, c'est aussi un pays déchiré par la guerre que Xenakis devait quitter, après avoir

tenté de le défendre au péril de sa vie, d'abord dans la résistance anti-nazie puis anti-anglaise. Émigré clandestin projetant de rejoindre l'Amérique, sa route s'arrêtera à Paris où, muni de son seul diplôme d'ingénieur, il rejoint l'atelier d'architecte de Le Corbusier. La terre d'exil, qui lui offrit en 1965 la nationalité française, devint le lieu de la transmutation, par ces fameux alliages Arts/Sciences, de son énergie combattante en une inaltérable soif de bâtir, et dans l'espace et dans le temps, des architectures solides et sonores tournées vers l'avenir. La terre d'origine, qu'il ne retrouvera qu'en 1974, après la chute du régime des colonels, restera cependant une source d'inspiration constante comme en témoignent les noms de maintes œuvres évoquant la Grèce antique.

Max Noubel

entracte

Mercredi 11 mai - 20h

Salle des concerts

Iannis Xenakis (1922-2001)

Linaia-Agon, pour cor, trombone et tuba
version assistée par ordinateur
11'

Béla Bartók (1881-1945)

Sonate pour deux pianos et percussion, Sz. 110
Assai lento – Allegro molto
Lento ma non troppo
Allegro non troppo
28'

Edgard Varèse (1883-1965)

Offrandes, pour soprano et ensemble
7'

Iannis Xenakis

Thallein, pour quatorze instrumentistes
17'

Edgard Varèse

Intégrales, pour onze instruments à vent et percussion
11'

Marie Devellereau, soprano

Jens McManama, cor

Benny Sluchin, trombone

Arnaud Boukhitine, tuba

Samuel Favre, percussion

Michel Cerutti, percussion

Dimitri Vassilakis, piano

Hidéki Nagano, piano

Ensemble intercontemporain

Baldur Brönnimann, direction

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h45

Iannis Xenakis
Linaia-Agon

Composition : 1972.
 Création : 26 avril 1972 à Londres,
 English Bach Festival.
 Dédicace : à Lina Lalandi.
 Effectif : cor, trombone, tuba
 et un arbitre.
 Éditeur : Salabert

D'après la légende, Linos, fameux musicien, provoque Apollon qui le foudroie. Ici, la légende est incarnée par un jeu musical entre deux adversaires : Linos = trombone, Apollon = cor et/ou tuba. Ce jeu donne une chance à Linos de s'en tirer, contrairement à la légende. Cette chance réelle est mathématiquement prévue par les matrices des décisions. Jeter le gant aux dieux n'est pas blasphémer mais les dépasser en se dépassant soi-même.

Iannis Xenakis

Écrite en 1972 pour cor, trombone et tuba, *Linaia-Agon* combine des parties entièrement écrites avec des parties improvisées. C'est la théorie mathématique des jeux, à l'aide de matrices des gains, qui dirige les choix des interprètes. La pièce contient une succession de cinq différentes parties :

1. Linos défie Apollon
 Entrée ; Apollon ; provocation de Linos ; Linos ; Apollon accepte le combat
2. Choix des combats
3. Combats et Interludes
 Suite des combats a, b, g d'après l'ordre obtenu dans le choix des combats, séparés éventuellement par des interludes
4. Suspens du destin
5. Chant de victoire et Requiem.

Les parties s'enchaînent sans arrêt. Les parties 1, 4 et 5 sont entièrement déterminées. Pour les parties 2 et 3, le jeu se déroule selon les matrices – les musiciens doivent choisir ce qu'ils vont jouer parmi quelques possibilités. Le combat musical se déroule selon les données contenues dans quatre tableaux carrés (matrices). Une ligne ou une colonne est une « tactique » et correspond à une partie musicale qui se trouve dans la partition. Les lignes et les colonnes sont indiquées par des lettres ou des symboles qui renvoient aux parties musicales correspondantes de la partition. Le combat musical se poursuit de la manière

suivante : Linos (le trombone) choisit des lignes (tactiques horizontales) tandis qu'Apollon (cor et/ou tuba) des colonnes (tactiques verticales). D'après leurs choix, les musiciens jouent les musiques correspondant à la lettre ou au symbole de la ligne ou de la colonne choisie. Ces choix, qui se succèdent sans interruption, sont déterminés par les valeurs numériques dans les matrices. Le but du jeu est de gagner le maximum de points.

Il est très difficile d'assurer à la fois le jeu instrumental et de surveiller les choix de l'adversaire sans une aide extérieure. L'« arbitre », prévu par le compositeur, est assuré ce soir par un système informatique qui affiche les tirages des séquences à jouer et compte les points pour déclarer le vainqueur (développement à l'Ircam, Représentations Musicales).

Benny Sluchin

Béla Bartók
*Sonate pour deux pianos
 et percussion*

Composition : 1937.
 Création 16 janvier 1938, Bâle, Suisse.
 Commande de la Société Internationale
 pour la nouvelle Musique de Bâle, à
 l'occasion de son dixième anniversaire
 avec Béla Bartók, Ditta Pásztory-Bartók
 (pianos), Fritz Schiesser,
 Philipp Rühlig (percussions).
 Éditeur : Boosey & Hawkes.

Sans doute la plus célèbre des œuvres de Béla Bartók, la *Sonate pour deux pianos et percussion* doit sa popularité à un effectif totalement atypique, mais qui s'avère le porteur idéal du matériau sonore de Bartók et de sa place dans la musique du XX^e siècle.

L'utilisation du piano lui-même comme instrument à percussion se trouve à la base de l'esthétique pianistique de Bartók, ainsi qu'en témoignent des œuvres comme *Allegro barbaro* ou la *Sonate* de 1926. Quant aux percussions employées comme « groupe de timbres » à part entière, Bartók les avait expérimentées dans sa *Musique pour cordes, percussion et célesta*. Ici, l'effectif des percussions (nécessitant deux exécutants) consiste en trois timbales, un xylophone, deux caisses claires, une grosse caisse, des cymbales dont deux suspendues, un triangle et un tam-tam. La *Sonate* présente les trois mouvements usuels, le premier débutant par une introduction *assai lento* où un thème en reptation aux pianos naît d'un sourd grondement des timbales. Coupé à deux reprises par de soudains jaillissements de violence, il progresse en imitations, se chargeant d'harmonies, et culmine sur de puissants chocs

qui mènent au mouvement principal *Allegro molto*, inauguré par un motif en accords d'une saine et joyeuse sauvagerie. Les élans, sur fond de piétinements et de syncopes, s'éclaircissent à l'approche du second thème, dont la simplicité de discours est rehaussée par l'asymétrie d'un rythme « bulgare » (4+2+3). Un épisode animé sur la cellule noire/croche (élément structurel important du mouvement) sépare deux citations du thème. La partie du développement, débutant aux pianos avec des ponctuations régulières de timbales, donne lieu à une écriture serrée entre le thème de l'introduction et le premier thème de l'*allegro*, et entraîne une mobilisation de toutes les forces en présence. Désormais, le mouvement restera partagé entre la puissance et les moments d'abstraction, et s'achèvera sur son thème principal.

Le *Lento* central, de forme ABA' assez traditionnelle dans son principe, débute d'une manière assez comparable au premier mouvement, faisant naître des sons tamisés de la percussion un motif dépouillé, dont la fascination auditive tient à sa pureté de structure autant qu'à sa lente progression. Celle-ci est coupée par un signal angoissant de six notes, qui lance l'épisode central, dont il sera un élément constitutif obsessionnel. De roulements de gammes en demi-teintes, la mélodie première resurgit, retrouvant son discours chargé de sous-entendus. En vertu d'une logique du rapport de forces autant que d'un clin d'œil à la tradition, c'est le motif rythmique du mouvement qui conclut. Le final, *Allegro non troppo*, est de style « folklorique » avec l'allégresse d'un thème sur la gamme bartokienne (*do, ré, mi, fa* dièse, *sol, la, si* bémol), à l'antécédent et au conséquent en miroir. La part ornementale du matériau est ici importante, contribuant à l'animation d'un divertissement dont le langage est considérablement plus tonal que celui des deux mouvements précédents, clarté de teintes qui n'exclut pas quelques moments de tumulte conflictuel. La *coda* est celle d'une fête qui s'éloigne ; après un accord d'*ut* majeur, les sons allégés de la caisse claire laissent s'estomper les ultimes pulsations.

André Lischke

Edgard Varèse Offrandes

Composition : 1922.
Création : le 23 avril 1922 à New York
par Nina Koshetz sous la direction de
Carlos Salzedo lors d'un concert de
l'International Composers' Guild.
Effectif : soprano, flûte, flûte piccolo,
hautbois, clarinette, basson, cor,
trompette, trombone,
7 percussions, harpe, 2 violons, alto,
violoncelle, contrebasse.
Éditeur : Ricordi.
La Chanson de là-haut est dédiée
« à Louise » (la femme du
compositeur) et *La Croix du Sud* à
« Carlos Salzedo » (harpiste et
compositeur américain).

« *Un tout petit bout d'œuvre, quelque chose de purement intime* » : ainsi Varèse a-t-il lui-même qualifié ces *Offrandes*, qui s'appuient sur les versions françaises de textes de poètes chilien et mexicain. C'est en tout cas l'une de ses œuvres les plus intimistes, où le style vocal présente une indéniable filiation avec la prosodie debussyste. La première *Offrande* fait fusionner la partie vocale avec une partie orchestrale transparente faite de sons répétés, reprise avec une intensité différente par d'autres timbres instrumentaux, de trames fluides ininterrompues, de lignes mélodiques entrelacées, de *glissandi* enveloppants de harpe. Un motif de cinq sons, typiquement varésien, s'y détache au début, énoncé par la trompette avec sourdine. La facture instrumentale de la seconde *Offrande*, beaucoup plus dense, massive et contrastée, utilise les ressources timbriques des percussions dans un sentiment de monotonie et de somnolence. Les superpositions inhabituelles des percussions annoncent les explorations sonores de *Ionisation* (1929-1931), exclusivement composée pour instruments à percussion.

D'après *Ivanka Stoianova*

Chanson de là-haut

La Seine dort sous l'ombre de ses ponts.
Je vois tourner la terre
Et je sonne mon clairon
Vers toutes les mers.
Sur le chemin de ton parfum
Toutes les abeilles et les paroles s'en
[vont,
Reine de l'Aube des Pôles,
Rose des Vents que fane l'Automne !
Dans ma tête un oiseau chante toute
[l'année.

Vincente Huidobro

La Croix du Sud

Les femmes aux gestes de madrépore
Ont des poils et des lèvres rouge
[d'orchidée.
Les singes du Pôle sont albinos,
Ambre et neige, et sautent
Vêtus d'aurore boréale.
Dans le Ciel il y a une affiche,
D'Oléomargarine.
Voici l'arbre de la quinine
Et la Vierge des douleurs.
Le Zodiaque tourne dans la nuit
[de fièvre jaune
La pluie enferme tout le Tropique
Dans une cage de cristal.
C'est l'heure d'enjamber
Le crépuscule
Comme un zèbre vers l'Île de jadis
Où se réveillent les femmes
[assassinées.

José Juan Tablada

Poèmes reproduits avec l'autorisation des Éditions Ricordi.

Iannis Xenakis *Thallein*

Composition : 1984.
Commande : London Sinfonietta.
Création : le 14 février 1984 par le
London Sinfonietta, sous la direction de
Elgar Howarth.
Dédicace : à Michaël Vyner et au
London Sinfonietta.
Effectif : flûte / flûte piccolo, hautbois,
clarinette, basson, cor, trompette en *ut*
jouant aussi trompette piccolo,
trombone, 2 percussions, piano,
2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.
Éditeur : Salabert.

Le titre grec de la pièce signifie « bourgeonner » et fait référence à un phénomène naturel : la croissance, l'éclosion lente d'une vie organique.

Un petit orchestre (quatorze instrumentistes) réunit toutes les possibilités sonores d'un grand orchestre en évitant les effets de fusion : chaque instrument ne s'y trouve qu'une seule fois (quatre bois, trois cuivres, un riche éventail de percussions [un musicien], piano et quintette à cordes). Les instruments sont censés éviter tout vibrato ; pour le compositeur, cette exigence prend l'allure d'une profession de foi : « *Le vibrato est proscri* ! », déclare-t-il sur la première page de la partition. L'aspect humain ou tout simplement vital du souffle se trouve ainsi supprimé en faveur d'un débit sonore plus anonyme.

Le mouvement que l'auditeur sent émaner de cette pièce ressemble à la fois au changement lent des plantes avec ses transitions presque imperceptibles et aux secousses violentes qui rappellent des phénomènes comme le vent ou les séismes et non pas des mouvements d'origine volontaire. Très souvent, les instruments décrivent des *glissandi* aux contours imprécis ; l'utilisation des quarts de ton est un moyen supplémentaire de supprimer toute référence à un univers de douze sons identifiables. Même les « accords » et les *clusters* sont disposés de telle manière qu'ils ne se constituent pas en points de repère, mais disparaissent derrière un voile de trémolos.

Les instruments à cordes, qui traditionnellement passent pour être les plus « humains », sont soumis à un régime rythmique extrêmement complexe qui donne l'effet d'une froideur discrète et d'une virtuosité presque machinale. *Thallein* bourgeonne sans métrique et sans figures rythmiques reconnaissables. Une lente pulsation (noire à 60) se dégage de la battue du chef qui indique aux instrumentistes les points de repère ou, si l'on veut, le plus petit dénominateur temporel commun.

L'idée générale de cette pièce se caractérise par une exclusion de tout geste de rhétorique musicale. Cette musique ne veut pas nous persuader, peut-être même pas nous parler. Située au-delà de la chaleur du monde humain, elle ne se réclame pourtant pas du surhumain.

La pureté de son style appelle à une purification de l'esprit. Le sens que nous cherchons ne se trouvera pas dans ce que nous croyons déjà avoir compris.

Klaus Stichweh

Edgard Varèse *Intégrales*

Composition : 1925.
Création : le 1^{er} mars 1925 à New York
à l'Eolian Hall sous la direction de
Leopold Stokowski.
Effectif : 2 flûtes piccolo, hautbois,
2 clarinettes, cor, trompette en *ré*,
trompette en *ut*, trombone ténor-basse,
trombone basse, trombone
contrebasse, 4 percussions.
Éditeur : Ricordi.

Les *Intégrales* furent conçues pour une projection spatiale. Je les construisis pour certains moyens acoustiques qui n'existaient pas encore, mais qui, je le savais, pouvaient être réalisés et seraient utilisés tôt ou tard... Tandis que dans notre système musical nous répartissons des quantités dont les valeurs sont fixes, dans la réalisation que je souhaitais les valeurs auraient continuellement changé en relation avec une constante. En d'autres termes, cela aurait été comme une série de variations où les changements auraient résulté de légères altérations de la forme d'une fonction ou de la transposition d'une fonction à l'autre. Pour mieux me faire comprendre – car l'œil est plus rapide et plus discipliné que l'oreille –, transférons cette conception dans le domaine visuel et regardons la projection changeante d'une figure géométrique sur un plan, avec la figure et le plan qui, tous deux, se meuvent dans l'espace, mais chacun avec ses propres vitesses, changeantes et variées, de translation et de rotation. La forme instantanée de la projection est alors déterminée par l'orientation relative entre la figure et le plan ; mais en permettant à la figure et au plan d'avoir leurs propres mouvements, on est capable de présenter, avec la projection, une image hautement complexe et apparemment imprévisible. De plus, ces qualités peuvent être augmentées ultérieurement, en laissant la forme de la figure géométrique varier aussi bien que ses vitesses. [...] Par « projection », j'entends la sensation qui nous est donnée par certains blocs de sons, je pourrais dire « rayons de son », si proche est cette sensation de celle produite par les rayons de lumière qu'émettrait une puissante torche d'exploration. Pour l'oreille comme pour l'œil, ce phénomène donne un sentiment de prolongation, de voyage dans l'espace.

Edgard Varèse

Jeudi 12 mai - 20h

Salle des concerts

Iannis Xenakis (1922-2001)*Ata* pour 89 musiciens

16'

Béla Bartók (1881-1945)*Concerto pour alto et orchestre*

Allegro moderato

Adagio religioso – Allegretto

Allegro vivace

20'

entracte

Edgard Varèse (1883-1965)*Amériques*

23'

Tabea Zimmermann, alto**Orchestre national de Lyon****Stephen Sloane**, direction**Durée totale du concert (entracte compris) : 1h30****Iannis Xenakis***Ata*

Composition : 1987 ;
 création : 3 mai 1988, Radio de Baden-
 Baden, Orchestre symphonique du
 Südwestfunk Baden-Baden,
 direction Michael Gielen.
 dédicace : à Joseph Häusler
 et à Luis Pereira Leal ;
 Éditeur : Salabert.

Ata est « l'orthographe en dialecte dorien de Atees, folie des humains qui se rendent prisonniers d'eux-mêmes ». Cette pièce pour grand orchestre d'une puissance sonore fracassante constamment renouvelée – la majeure partie de l'œuvre est jouée *fortissimo* – est constituée de séquences juxtaposées faisant se succéder des types d'écriture contrastés : antiphonie entre cordes, bois et cuivres, homorythmie ou polyrythmie sur des agrégats de grande densité, tissage de trames instrumentales jouées de façon rythmiquement aléatoire... Cette variété d'épisodes enchaînés quasiment sans rupture maintient une tension constante. Selon Xenakis, elle correspond à « une sorte de dérangement des sens » qui saisit l'auditeur dès les premiers bourdonnements des cordes pour ne plus le lâcher jusqu'aux ultimes *glissandi*.

Béla Bartók*Concerto pour alto*

Commande : William Primrose ;
 composition (inachevée) : 1945,
 réalisation posthume d'après les
 esquisses du compositeur par Tibor
 Serly ; création : Minneapolis,
 2 décembre 1949, William Primrose
 (alto), direction Antal Dorati.
 Éditeur : Boosey & Hawkes.

À peine dix-huit jours avant de mourir, Bartók écrivit à l'altiste William Primrose qu'il avait en tête la totalité du concerto qu'il lui avait commandé. Il ne lui restait plus qu'à se plier au « *travail mécanique* » de la rédaction de la partition. Il n'eut hélas pas le temps de terminer cette tâche. C'est à Tibor Serly, collègue et ami hongrois de Bartók, qu'il revint de réaliser une partition complète à partir des feuilles manuscrites non numérotées laissées par le compositeur. Si la partie d'alto était presque entière, l'accompagnement était très inégalement rempli. Il figurait dans une version pour piano parfois élargie à trois ou quatre portées pour plus de lisibilité contrapuntique. L'instrumentation n'y apparaissait que de temps en temps. De plus, il y avait très peu d'indications de phrasé et aucune indication de tempo. Même s'il restera toujours un doute sur ce qu'aurait réellement écrit Bartók, le travail de Serly, corrigé depuis par des éditions critiques, a permis de donner vie à une œuvre intense et profonde où le soliste doit affronter une partie instrumentale remarquablement écrite pour l'alto mais d'une extrême difficulté technique.

Le premier mouvement de ce *Concerto pour alto* repose sur un seul thème dont l'agencement intervallique complexe traduit un sentiment douloureux. Le mouvement lent, mélancolique et rêveur, constitue un moment de calme avant un finale plein d'entrain où s'exprime pleinement l'attachement de Bartók à la musique populaire, dont les thèmes ici sont plus proches du folklore roumain que du folklore hongrois.

Edgard Varèse *Amériques*

Composition : 1920-21 ; révision 1929 ;
création : Philadelphie, 9 avril 1926,
direction Leopold Stokowski (première
version) ; Paris, 30 mai 1929, direction
Gaston Poulet (version définitive) ;
dédicace : « Aux amis inconnus du
printemps 1921 ». Éditeur : Ricordi.

Principalement composé entre 1920 et 1921, *Amériques* put voir le jour grâce au soutien financier de deux donateurs anonymes (ces « amis inconnus » à qui l'œuvre sera dédiée), qui permit à Varèse de sortir momentanément d'une situation matérielle difficile et d'enfin se concentrer sur sa création. Une telle générosité est d'autant plus surprenante que Varèse n'avait encore rien composé sur le sol américain depuis son arrivée fin décembre 1915 et n'avait rien conservé de ses œuvres antérieures. Seule œuvre pour effectif symphonique avec *Arcana*, *Amériques* est encore marqué par l'influence de Debussy et de Stravinski. Le solo de flûte en *sol* qui ouvre l'œuvre se souvient du début du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, et les coloris orchestraux de certains passages lents et mystérieux de la partie centrale héritent de la science des timbres de son compatriote. Les nombreux ostinatos qui traversent la partition, les effets de masse, l'énergie rythmique ou encore la juxtaposition de séquences différentes, s'inspirent indubitablement du *Sacre du printemps*. Mais ce premier opus ne révèle pas moins l'empreinte musicale très personnelle de Varèse. Avec des moyens orchestraux considérables – la première version nécessitait cent quarante-cinq musiciens et durait plus de trente-cinq minutes –, Varèse invente un univers sonore qui semble avoir capté toute l'énergie sauvage et brute de la modernité civilisée transmuée en de nouveaux alliages sonores. Ceux-ci seront projetés dans l'espace acoustique avec une force, une tension et une rapidité croissantes au cours de la dernière et paroxysmique partie de l'œuvre. Comme dans la plupart des œuvres qui suivront, les percussions occupent une place importante avec jusqu'à neuf exécutants, jouant d'une quarantaine d'instruments dont une sirène que l'on retrouvera dans *Hyperprism* et *Ionisation*. Si l'univers sonore d'*Amériques* est bien en prise avec l'environnement urbain de New York, « sa ville », l'œuvre n'en est pas pour autant descriptive, ni évocatrice. Varèse lui-même précisera : « *Je ne considérais pas le titre Amériques comme purement géographique, mais comme symbolique des découvertes de nouveaux mondes sur la terre, dans le ciel ou dans l'esprit des hommes.* »

Max Noubel

Vendredi 13 mai - 20h

entracte

Vendredi 13 mai - 20h
Amphithéâtre

Iannis Xenakis (1922-2001)

Kottos pour violoncelle
8'

Dikhthas pour piano et violon, Sz. 111
12'

Béla Bartók (1881-1945)

Contrastes pour clarinette, violon et piano
Verbunkos (Danse de recrutement)
Pihenő (Repos)
Sebes (Vif)
16'

Béla Bartók

Sonate n° 2 pour violon et piano, Sz. 76
Molto moderato
Allegretto
20'

Iannis Xenakis

Tétrás pour quatuor à cordes
16'

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Alain Damiens, clarinette

Michael Wendeborg, piano

Jeanne-Marie Conquer, violon

Hae-Sun Kang, violon

Ashot Sarkissjan, violon

Odile Auboin, alto

Éric-Maria Couturier, violoncelle

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h45

Iannis Xenakis *Kottos*

Composition : 1977.
Commande : Fondation Calouste Gulbenkian et Rencontres Internationales d'Art Contemporain de La Rochelle, à l'occasion du concours Rostropovitch 1977.
Création : juillet 1977 à La Rochelle par Pierre Strauch.
Effectif : violoncelle seul.
Éditeur : Salabert.

« *Kottos est l'un des géants aux cent bras que Zeus combattit et vainquit : allusion à la fureur et à la virtuosité nécessaires à l'interprétation de cette pièce.* » Iannis Xenakis

Il s'agit là de la deuxième pièce pour violoncelle seul du compositeur, après *Nomos Alpha* de 1966. Comme à l'accoutumée, Xenakis indique pour l'interprétation un certain nombre de règles, parmi lesquelles on retiendra : « *pas de sons jolis mais âpres, pleins de bruit....* ».

On trouve ici une exploitation assez poussée du son « bridge », obtenu en écrasant les cordes près du chevalet, ce qui provoque une sorte de grincement irrégulier où il est impossible de reconnaître une quelconque hauteur de son. Cette œuvre, d'une très grande difficulté d'exécution, tente de dépasser les limites de l'écriture pour cet instrument par les *glissandi*, la tessiture extrême, les quarts de ton, les micro-intervalles, les polyrythmies. Comme dans *Dikhthas*, on retrouve cette atmosphère assez rageuse, exprimée par un discours d'un seul tenant, jouant sur la violence.

Cécile Gilly

Iannis Xenakis *Dikhthas*

Composition : 1979.
Commande : Ville de Bonn, Festival Beethoven 1980.
Création : 4 juin 1980 à Bonn, 30^e Festival Beethoven, par Salvatore Accardo, violon et Bruno Canino, piano.
Dédicace : à Hans-Jürgen Nagel, conseiller culturel de la Ville de Bonn.
Effectif : violon, piano.
Éditeur : Salabert.

« *Cette œuvre est comme un personnage à deux natures, elle est "duale" (dikhthas), car les natures se contredisent, quoique parfois elles se fondent en rythme et harmonie. Cette confrontation est réalisée dans un flux dynamique variable qui exploite des traits spécifiques aux deux instruments.* » Iannis Xenakis

Cette pièce se présente en quatre sections enchaînées mais nettement différenciées.

La première partie évolue dans une atmosphère très virtuose, exprimée par des lignes mouvantes. La seconde, plus calme, s'ouvre autour de la note pivot *ré*. On y retrouve un effet utilisé dans *Nomos Alpha* pour violoncelle : un battement provenant de deux hauteurs très proches. L'atmosphère évolue ensuite dans une très grande complexité due à la polyrythmie. La troisième partie exploite les *glissandi* du violon, accompagnés par un piano intervenant de façon sporadique. La dernière section s'ouvre par une cadence de piano très virtuose, puis le duo reprend dans une sorte de mouvement perpétuel.

Cette œuvre évolue dans un discours basé le plus souvent sur des lignes conjointes, se déroulant à différentes vitesses, dans une polyrythmie très complexe allant jusqu'à quatre couches superposées.

Cécile Gilly

Béla Bartók *Contrastes*

Composition : 1938.
Commande : Benny Goodman.
Création : 9 janvier 1939 à New York, par Benny Goodman, clarinette, Joseph Szigeti, violon et Béla Bartók, piano.
Effectif : clarinette en si bémol/clarinette en *la*, violon et piano.
Éditeur : Boosey & Hawkes.

C'est à la demande du clarinettiste et chef d'orchestre de jazz Benny Goodman que Béla Bartók composa en 1938, soit peu avant son installation définitive aux États-Unis, ses *Contrastes* pour clarinette, violon et piano. La création fut assurée par le commanditaire, le compositeur au piano et son compatriote et ami Joseph Szigeti au violon. Bartók lui avait déjà dédié dix ans auparavant sa *Première Rhapsodie*. Les trois « créateurs » ont enregistré l'œuvre l'année suivante.

Il n'est pas étonnant que Benny Goodman, dont on sait qu'il se sentait autant à l'aise dans l'univers du jazz que dans celui des répertoires classique et contemporain (il a enregistré par exemple le *Concerto* pour clarinette de Mozart), ait été attiré par la musique de Bartók et son travail de synthèse entre une écriture modale inspirée de la musique populaire d'Europe de l'Est et la notion de forme, héritée de la tradition classique.

Contrastes, dont le titre fait certainement allusion à l'hétérogénéité de la formation, d'ailleurs soigneusement accusée par le compositeur, réunit deux instruments qu'il connaît à la perfection – le piano et le violon – et la clarinette (qu'il n'a jamais utilisée en soliste), donnant une œuvre détendue, pour le plaisir, comme en témoignent les cadences pour la clarinette et le violon, et caractérisée par un esprit de liberté formelle.

Le premier mouvement (« Danse de recrutement ») est construit autour d'un thème souple de la clarinette, se déroulant sur un accompagnement en accords *pizzicato* plein d'humour du violon, basé sur un mode que Bartók apprécie particulièrement et qui porte d'ailleurs son nom en Hongrie (*do ré mi fa sol la si* bémol). On le retrouve par exemple pour le thème du xylophone ouvrant le final de la *Sonate pour deux pianos et percussion* (1937).

Une partie centrale plus rythmique précède un développement sur le thème initial laissant place à une cadence de la clarinette que conclut un rappel du début du mouvement.

Le second mouvement (« Repos ») est une sorte d’austère choral en mouvements contraires au violon et à la clarinette (en *la* pour ce mouvement), ponctué de roulements graves du piano. Une seconde section est basée sur des trilles à la clarinette seule, puis en imitation avec le piano. Le choral est repris pour finir par le piano sur des *pizzicati* du violon et de longues tenues de la clarinette. Le troisième mouvement (« Vif ») est introduit par de grinçantes doubles cordes à vide d’un violon « mal » accordé, sur lesquelles s’élance la clarinette pour un vif thème modal bientôt repris par le violon, cette fois en accord usuel, sur un accompagnement rythmé du piano. Le violon propose alors un second thème, noté « *grazioso* », retrouvant le « mode Bartók » que les trois instruments développent en un jeu très serré d’imitations. Une section plus mystérieuse, au rythme déhanché de 8 + 5, précède une conclusion enlevée qu’interrompt un instant une cadence du violon.

J.-M. Lonchampt

Béla Bartók

*Sonate n° 2
pour violon et piano*

Composition : 1922.
Création : 7 mai 1923 à Londres
par Jelly d’Arányi, violon,
et Béla Bartók, piano.
Dédicace : à Jelly d’Arányi.
Effectif : violon, piano.
Éditeur : Universal Edition.

Écrites entre octobre 1921 et novembre 1922 pour la violoniste Jelly d’Arányi (à qui elles sont dédiées), les deux *Sonates pour violon et piano* occupent une place singulière dans l’œuvre de Bartók. S’inscrivant dans sa période de pleine maturité, au début de la Première Guerre mondiale, inaugurée par le ballet *Le Mandarin merveilleux* (1918-1919), ces sonates cherchent en effet à concilier une écriture résolument « moderne », qui témoigne de l’influence momentanée de la musique d’Arnold Schönberg que Bartók découvrit vers 1910, avec la transposition savante des chants et danses paysans qu’il avait lui-même recueillis depuis plus de quinze ans. C’est en songeant notamment à ces deux sonates – et peut-être à la seconde plus particulièrement, qu’il préféra toujours et qu’en 1940

il enregistra à New York, avec Joseph Szigeti – que Bartók indique en 1928 « *avoir approché une certaine catégorie de musique à douze sons* ». De fait, la *Seconde Sonate* déroule une écriture dense et une harmonie volontiers complexe et tendue, dans le cadre de la tonalité élargie (le ton de *do* majeur restant le pôle tonal de l’œuvre). Alimentée par un usage régulier de la polytonalité (utilisation simultanée de plusieurs tonalités) et par un recours à d’autres échelles (gammes par tons, modes pentatoniques notamment), la complexité de l’harmonie résulte aussi d’un goût marqué pour les dissonances crues, dont témoigne par exemple l’emploi fréquent de grappes de sons qui tiennent plus du *cluster* que de l’accord. Ce modernisme presque agressif est toutefois assoupli par l’influence de la musique paysanne, qui confère à l’œuvre une inspiration fondamentalement rhapsodique et qui lui donne un ton général de liberté et de fantaisie.

D’une grande sévérité, le premier mouvement s’ouvre sur un thème populaire roumain, qui reviendra deux fois (au milieu du mouvement, puis à la fin) et donne au mouvement une allure de rondo (alternance refrain/couplet). Marqué par une perpétuelle instabilité de tempo (succession constante d’accélération et de ralentissements), il crée un climat incertain qui s’anime progressivement avant d’être interrompu par une conclusion plus proche de la suspension que du point final.

Emmanuel Hondré

Iannis Xenakis

Tétrás

Composition : 1983.
Commande : Fondation Calouste
Gulbenkian pour le quatuor Arditti.
Création : 8 juin 1983 à Lisbonne
par le Quatuor Arditti.
Effectif : quatuor à cordes.
Éditeur : Salabert.

Tétrás est une œuvre à part, une expérience unique autant pour les interprètes qui ont la redoutable tâche de l’exécuter – l’œuvre nécessite une virtuosité à toute épreuve – que pour l’auditeur qui a la chance de pouvoir l’entendre en concert. *Tétrás* signifie quatre en grec, mais l’œuvre pourrait être surnommée « *teras* » (du grec *teras*, *teratos* : monstre) tant elle échappe en tout point à la « normalité ». Vingt ans après sa création, elle continue de mettre à mal nos habitudes d’écoute, notre approche d’un genre sur lequel l’honnête mélomane que nous aspirons à

être a projeté, au fil des siècles et des chefs-d'œuvre, son idéal de la musique savante. Si, après les quatuors de Bartók, des œuvres comme le *Quatuor n° 2* de Ligeti ou encore les quatuors à cordes de Lachenmann ont fait considérablement évoluer le genre, ne serait-ce que sur le plan de la conception des rôles instrumentaux et de la sonorité, elles ont gardé et développé, chacune à sa manière, un rapport à l'auditeur fondé sur l'exigence d'une écoute attentive, « minutieuse », intime, indispensable pour pénétrer au cœur de la pensée musicale. *Tétràs* procède d'une attitude inverse qui consiste à aller au-devant de l'auditeur, à s'emparer de son attention et à la conduire sans relâche à travers les déferlements sonores qui constituent une force de conviction à laquelle il est difficile de résister. En ce sens, il se situe dans la filiation de certains mouvements des quatuors de Bartók portés, dans une puissance sonore jusqu'alors inouïe, par l'irrépressible force dynamique de la musique populaire hongroise. Mis à part quelques rares moments d'apaisement, *Tétràs* n'est que pure énergie électrisante particulièrement communicative, déferlement d'une force vitale sans retenue, sans pudeur. Sauvage, indomptable, *Tétràs* impose son diktat sonore, sa frénésie à se poursuivre jusqu'à son propre épuisement, jusqu'au silence. Lequel laisse l'auditeur dans l'hébétude de l'abandon, abandon d'un monde animalier imaginaire grouillant d'activités bruyantes et apparemment anarchiques où se mêlent grognements, grincements, piailllements et toute une foule d'autres manifestations sonores. L'écriture du quatuor repose sur une absence de sophistication, de travail du menu détail, de signification latente. Tout y est dit, révélé dans la brutale urgence de l'instant.

La forme de *Tétràs*, comme souvent chez Xenakis, se caractérise par un enchaînement de parties clairement perceptibles dès la première écoute. Elle peut se diviser en neuf sections distinctes mais « contaminées » par des éléments récurrents issus d'autres parties. La première section est principalement constituée à partir de *glissandi*, le *glissando* étant un geste musical, une « signature » qui, dans bien des œuvres de Xenakis, constitue l'élément de

base de la musique. Cette section débute par une ondulation sonore du premier violon, sorte de bourdonnement nerveux relayé par l'alto en doubles cordes. La seconde section est envahie par des bruits (différents *pizzicati*, effets de percussions ou grincements de l'archet sur le chevalet) tandis que l'arrière-plan est constitué de notes tenues suraiguës jouées en harmoniques. La troisième section ramène les *glissandi* devenus des sirènes aiguës puis, lorsque la texture se densifie, un foisonnement sonore ressemblant à des cris d'oiseaux. À la quatrième section essentiellement pointilliste succède une section homorythmique au cours de laquelle les instruments enchaînent obstinément des « gammes » montantes et descendantes que l'on peut entendre comme des *glissandi* passés au travers d'un crible. La sixième section fait entendre à nouveau des *glissandi* mais joués sur le chevalet. La septième section laisse place à un duo entre le premier violon et l'alto, auquel viendra se joindre par la suite le violoncelle. La huitième section entraîne les quatre instruments dans un déchaînement de forces conjuguées fondées sur des polyrythmes complexes. La dernière section est une coda où des trémolos serrés électrisent la matière sonore avant de laisser l'œuvre se terminer dans un climat de douceur et de calme inattendu. Si les multiples écoutes n'altèrent pas l'intérêt de cette musique, c'est qu'elle ne se limite pas à réveiller des émotions primaires mais en appelle bien à l'intelligence de l'auditeur. Sous l'apparente simplicité se cache un très grand sens des proportions, une totale maîtrise des ruptures et des continuités, un contrôle savant du désordre qui contribuent à en faire une œuvre exceptionnelle.

Max Noubel

Concert du 11 mai - 10h

Biographies des compositeurs

Edgard Varèse

Né en 1883 à Paris, de père italien et de mère française, Edgard Varèse vit à Turin jusqu'à vingt ans et commence des études musicales. En 1903, il se rend à Paris, où il achève ses études avec d'Indy, Roussel et Widor. Très tôt, il écrit ses premières compositions. Il part alors pour Berlin, se fait apprécier de Busoni et Debussy. En 1914, il quitte l'Europe pour les États-Unis : c'est là que mûrit en lui la décision de se séparer de sa production antérieure en la détruisant, et qu'il entame un nouvel itinéraire de compositeur-chercheur absolument radical. Tout en se consacrant à la direction d'orchestre (fondation du New Symphony Orchestra, en 1919), à la diffusion, comme organisateur et promoteur de la musique contemporaine, Varèse met la main à une série de compositions qui l'imposeront très rapidement comme l'un des représentants de la « nouvelle musique ». Pendant ces années d'intense activité, Varèse constitue entre autres, avec Chavez et Cowell, la Pan American Association of Composers. Entre 1928 et 1933, il est de nouveau en France, où il avait toujours maintenu des liens avec les milieux musicaux, reprend contact avec de vieux amis tels que Picasso et Cocteau, et noue de nouvelles amitiés (Jolivet, Villa-Lobos). En 1934 commence pour lui une longue période de crise due à son insatisfaction créatrice et marquée par une errance agitée dans le centre et l'ouest des États-Unis – où il tente également sa chance, mais sans succès, comme compositeur de musique de films –, fondant de nouvelles institutions musicales

et s'établissant tour à tour à Santa Fé, San Francisco et Los Angeles, avant de retourner à New York en 1941. Sa production stagne ; il se consacre à différentes recherches, sans parvenir toutefois à les catalyser en œuvres musicales : entre 1934, date de la composition d'*Ecuatorial* et 1950, il n'écrit presque rien, si l'on excepte le délicat *Densité 21,5* pour flûte, la brève *Étude pour espace* pour chœur, deux pianos et percussion exécutée une seule fois et restée inédite, ainsi qu'une *Dance for Burgess*. Les quinze dernières années de sa vie sont en revanche caractérisées par une vigoureuse reprise de son essor créatif, avec des chefs-d'œuvre comme *Déserts* et *Nocturnal*, et par la reconnaissance de son œuvre sur le plan international. Il s'intéresse à l'activité des jeunes musiciens qui participent aux Cours d'été de Darmstadt, où il enseigne, reçoit des commandes prestigieuses (entre autres, de la part de Le Corbusier, celle du *Poème électronique* destiné au pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958) et des distinctions honorifiques de plusieurs états. Varèse s'éteint le 6 novembre 1965 à l'hôpital du New York University Medical Center, sans avoir réussi à réaliser son dernier projet : celui de mettre en musique le texte d'Henri Michaux, *Dans la nuit*.

Béla Bartók

Né en 1881 à Nagyszentmiklos, Béla Bartók entreprend des études de musique à l'Académie Royale de Budapest auprès de Istvan Thoman (piano) et Janos Koessler (composition). Parallèlement à son activité de compositeur, il commence à enquêter de manière systématique sur le folklore hongrois avec son ami Zoltan Kodaly (1905-1906), posant ainsi les fondements de

l'ethnomusicologie. Il y découvre, outre l'échelle pentatonique, des combinaisons polyrythmiques non symétriques qu'il utilise dans ses premières œuvres pour piano comme dans les *Six Danses bulgares* de *Mikrokosmos*. Ce recueil de pièces se veut une méthode d'initiation pour débutants aux combinaisons tonales et rythmiques inhabituelles, et s'inscrit dans un projet éducatif auquel Bartók tenait beaucoup. Cet aspect de sa recherche, ainsi que ses études analytiques des mélodies populaires, constituait pour lui le pan le plus important de sa carrière et sa véritable contribution à la musique. Peu avant 1914, il donne de nombreuses pièces, dont *Allegro barbaro* pour piano (1911), dont les rythmes martelés et les contours émaciés, l'équilibre de l'élément magyar et de la nouvelle grammaire, marquent l'avènement d'un style neuf. Il poursuit sa lancée avec un opéra, *Le Château de Barbe-Bleue* (1914-1917), puis avec le ballet *Le Mandarin merveilleux* (1918-1919), où se révèle l'influence du *Sacre du printemps*. Il continue à composer (concertos pour piano, sonates pour violon et piano, quatuors à cordes...) et à donner de nombreux concerts à travers le monde. Il effectue une grande tournée aux États-Unis en 1927-1928, joue en Union Soviétique en 1929, reçoit en 1930 la Légion d'honneur et donne des concerts en Suisse, en Espagne et en Autriche. Il démissionne en 1934 de son poste à l'Académie de Budapest mais poursuit ses recherches en vue d'un *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, travail de recensement des musiques folkloriques, jusqu'à ce que la montée du nazisme et la déclaration de guerre en Europe le poussent à s'expatrier aux États-Unis, où il demeure jusqu'à sa mort, survenue des suites

d'une leucémie, le 26 septembre 1945. Bartók est nommé Dr. Phil. Honoris causa à la Columbia University, il y poursuit ses recherches sur le chant populaire en tant qu'assistant invité. Modeste durant son existence, le succès de sa musique ne tarda pas après sa mort, de même que les honneurs officiels de la part de son pays d'origine. On compte aujourd'hui en Hongrie (où repose sa dépouille, transférée des États-Unis en 1988) de nombreux lieux de mémoire dédiés au compositeur.

Iannis Xenakis

Compositeur, architecte, ingénieur civil, Iannis Xenakis est né le 29 mai à Braïla (Roumanie). Résistant de la Seconde Guerre mondiale, il est condamné à mort ; réfugié politique en France depuis 1947, il acquiert la nationalité française en 1965. Iannis Xenakis se forme à l'Institut Polytechnique d'Athènes. Il fait ses études de composition musicale à Gravesano avec Hermann Scherchen et au CNSM de Paris avec Olivier Messiaen. De 1947 à 1960, il collabore avec Le Corbusier comme ingénieur et architecte. Xenakis est l'inventeur des concepts de masses musicales, de musique stochastique et de musique symbolique par l'introduction du calcul des probabilités et de la théorie des ensembles dans la composition des musiques instrumentales, électro-acoustiques et par ordinateur. Il élabore plusieurs techniques compositionnelles constituant la « *lingua franca* » de l'avant-garde. Ses réalisations architecturales comprennent entre autres le Pavillon Philips (Exposition Universelle de Bruxelles, 1958) ou le Couvent de La Tourette (1955). Il a composé des *Polytopes* – spectacles sons et lumières – pour le Pavillon

français (Exposition de Montréal, 1967), pour le spectacle *Persepolis* (montagne et ruines de Persepolis, Iran, 1971), pour le Polytope de Cluny (Paris, 1972), pour le *Polytope* de Mycènes (ruines de Mycènes, Grèce, 1978), pour le *Diatope* (Inauguration du Centre Georges Pompidou, Paris, 1978). En 1965, il fonde le Centre d'Études de Mathématiques et Automatique Musicales (CEMAMu) à Paris, dont il est président. De 1967 à 1972, il est Associate Music Professor de l'Indiana University, Bloomington, et fondateur du Center for Mathematical and Automated Music (CMAM), à l'Indiana University. En 1970, il est nommé chercheur du Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), en 1975 Gresham Professor of Music à la City University London. De 1972 à 1989, il est professeur à l'Université de Paris I-Sorbonne. Iannis Xenakis est décédé à Paris le 4 février 2001.

Biographies des interprètes

Baldur Brönnimann

Après des études à l'Académie de musique de Bâle, Baldur Brönnimann a enseigné au Royal Northern College de Manchester, où il a travaillé notamment avec Kent Nagano et Sir Edward Downes. Il y retourne régulièrement en tant que professeur associé en direction d'orchestre. La saison 2004-2005 l'a vu se produire dans divers concerts à la tête du BBC Symphony Orchestra et du BBC Philharmonic, de l'Orchestre national de Lyon, ainsi que de l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm dans le cadre de leur festival de Nouvelle Musique. Il dirige également l'Orchestre de la Radio flamande avec deux programmes, le Sudwestdeutsche Philharmonie

de Constance pour une tournée européenne et l'Ensemble intercontemporain pour un concert parisien. Il se rend ensuite au Canada pour diriger le Manitoba Chamber Orchestra. En 2003-2004, Baldur Brönnimann a poursuivi sa longue collaboration avec le Hallé Orchestra et le Northern Sinfonia, dont il avait été Jeune Chef associé, en dirigeant ces deux formations à l'occasion d'une série de concerts. Il a fait ses débuts aux Pays-Bas avec le Het Residentie Orkest à La Haye aux côtés de Truls Mørk et a dirigé l'Orchestre de Bretagne. Il a aussi débuté avec l'Ensemble Modern à Cologne en dirigeant deux concerts, dont le *Prometeo* de Luigi Nono avec Ingo Metzmacher, a interprété un programme de musique hongroise contemporaine avec le BBC Scottish Symphony et le BBC Philharmonia Orchestra dans le cadre de la série Musiques d'Aujourd'hui et a retrouvé le pupitre du Bournemouth Symphony Orchestra. Ces dernières années, Baldur Brönnimann a dirigé le Hallé Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic, l'Orchestre de chambre de Lausanne, l'Orchestre symphonique de la Radio de Sarrebruck et l'Orchestre symphonique d'Islande. En tant que Jeune Chef associé du Northern Sinfonia, Baldur Brönnimann a collaboré avec des solistes de renommée internationale, parmi lesquels Evelyn Glennie et Tasmin Little ; il a créé plusieurs œuvres de grands compositeurs britanniques et a participé à d'importantes manifestations comme le Festival de musique contemporaine d'Huddersfield et le Festival international de Bath.

Marie Devellereau

À vingt-huit ans, Marie Devellereau avait déjà chanté à plusieurs reprises sous la direction de Seiji Ozawa qui, après l'avoir auditionnée à Tanglewood, l'a choisie pour le rôle de Sœur Constance dans *Dialogue des Carmélites* à l'Opéra de Paris. Elle excelle à l'opéra comme en récital. On a pu l'entendre dans les rôles de Thérèse (*Les Mamelles de Tirésias*), Cunégonde (*Candide*), Jemmy (*Guillaume Tell*), Lakmé (rôle-titre), Servilia (*La Clémence de Titus*), Lisa (*La Somnambule*), la 1^{re} Nièce (*Peter Grimes*), Eurydice (*Orphée aux Enfers*), la voix du ciel (*Don Carlo*), Susanna (*Le Nozze di Figaro*), 1^{re} fille fleur (*Parsifal*), etc. Parmi les scènes où elle s'est produite, citons l'Opéra de San Francisco, l'Opéra d'Avignon, les Chorégies d'Orange, le Grand Théâtre de Genève, l'Opéra de Wallonie, l'Opéra National de Lyon, le Théâtre des Champs-Élysées, le Concertgebouw, et l'Opéra National de Paris où elle s'est produite dans *Parsifal*, *Peter Grimes*, *Don Carlo*, et *Der Rosenkavalier* en 2002 pour ses débuts dans le rôle de Sophie. Parmi les chefs qui l'ont dirigée, citons, outre Seiji Ozawa, Christoph von Dohnanyi, James Conlon, Armin Jordan, Michel Plasson, Marc Minkowski, Franz Brüggen, Frédéric Chaslin, Eliahu Inbal. Elle apparaît en récital aux côtés de pianistes tels que Jean-Louis Steuermann, Claire-Marie Le Guay, Billy Eidi, Philippe Cassard, Kun-Woo Paik, Cédric Tiberghien, Alexandre Tharaud, François-René Duchâble. En 2001, elle arrive en finale du Concours Domingo et remporte la même année le Prix de la Critique. Début 2004, on a entendu Marie Devellereau dans le rôle de Dirce dans *Médée* de Cherubini à

l'Opéra de Metz, rôle qu'elle a repris aux Arènes de Nîmes avec l'Orchestre Philharmonique de Montpellier. Elle a participé au spectacle « Viva l'opéra » à l'Opéra Comique en mars. En avril, elle s'est produite au Grand Théâtre de Genève dans une nouvelle production de *Parsifal* sous la baguette d'Armin Jordan et avec l'Orchestre de la Suisse Romande, ainsi qu'au Gran Teatro di Roma dans le *Don Carlo* de Visconti. En mai 2004, elle s'est illustrée dans un concert lyrique en compagnie de l'Orchestre national de Lille. Elle a fait un retour remarqué sur la scène parisienne en novembre 2004 dans *Le Serment* d'Alexandre Tansman, un opéra en version de concert avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, où elle interprétait le premier et très virtuose rôle de la Comtesse. Dans le cadre du Festival d'Art Sacré (décembre 2004), elle est apparue aux côtés de l'Orchestre Poitou-Charentes dans les *Illuminations* de Britten, dirigées par Jean-François Heisser, ainsi que l'Orchestre Colonne dans le *Gloria* de Poulenc.

Jens McManama

Né en 1956 à Portland (Oregon), Jens McManama donne son premier concert soliste à 13 ans avec l'Orchestre de Seattle. Après des études à Cleveland avec le corniste Myron Bloom, il devient cor solo à la Scala de Milan en 1974 sous la direction de Claudio Abbado. Soliste à l'Ensemble intercontemporain depuis 1979, Jens McManama a créé à Baden-Baden, en 1988, la version pour cor de *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen. Il participe aussi aux différentes créations en formation de musique de chambre comme *Bagatelles*, de Jean-Baptiste Devillers, pour cor et piano.

Depuis 1982, il est membre du Quintette à vent Nielsen. Il a participé à de nombreux stages de formation pour jeunes musiciens, notamment au Conservatoire américain de Fontainebleau et à Saint-Céré. Il donne des master-classes sur le répertoire contemporain aux États-Unis et en France et il est professeur de musique de chambre depuis 1994 au Conservatoire de Paris.

Benny Sluchin

Il effectue ses études musicales au Conservatoire de Tel Aviv, sa ville natale, et à l'Académie de musique de Jérusalem. Parallèlement aux cours de trombone, il étudie les mathématiques et la philosophie à l'Université de Tel Aviv et obtient un « Master of Science » avec mention. Il joue d'abord à l'Orchestre Philharmonique d'Israël pendant deux ans avant d'occuper, pendant quatre ans, le poste de co-soliste à l'Orchestre Symphonique de Jérusalem (Orchestre de la Radio). Une bourse du gouvernement allemand le mène à Cologne où il travaille avec Vinko Globokar et obtient son diplôme d'artiste avec mention. Depuis 1976, il fait partie de l'Ensemble intercontemporain, y joue les œuvres les plus représentatives du répertoire contemporain et participe à de nombreuses créations de pièces solistes (Iannis Xenakis, Vinko Globokar, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, Frédéric Martin, Elliott Carter, Luca Francesconi, Marco Stroppa, James Wood...). Parallèlement, il prend part aux recherches acoustiques de l'Ircam (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) et achève une thèse de Doctorat en mathématiques. Il est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages

pédagogiques, notamment *Contemporary Trombone Excerpts et Jeu et chant simultanés sur les cuivres* (Éditions Musicales Européennes), pour lesquels il a reçu le prix de la Sacem 1996 de la réalisation pédagogique. En 2001, il publie avec Raymond Lapie *Le Trombone à travers les âges* (Buchet Chastel). Professeur au Conservatoire de Levallois et enseignant au Conservatoire de Paris (Notation musicale assistée par ordinateur), Benny Sluchin donne des master classes et des conférences dans le monde entier. Parmi ses enregistrements : *Le Trombone Contemporain*, French Bel canto Trombone (Musidisc), *Keren* de Iannis Xenakis (Erato), *Sequenza V* de Luciano Berio (DGG).

Arnaud Boukhitine

Né en 1977 à Saint-Vallier (Saône et Loire), Arnaud Boukhitine commence le tuba à l'âge de 12 ans. Après ses débuts à l'École municipale de musique de Montceau-les-mines, il étudie au Conservatoire National de Région de Dijon, dans la classe de tuba de François Poullot, puis au CNSM de Lyon, dans la classe de tuba de Melvin Culbertson et dans la classe d'écriture de Loïc Mallié. Il obtient en juin 1999 le Diplôme national d'études supérieures de tuba, mention Très bien à l'unanimité avec les félicitations du jury, et en juin 2000 le Diplôme national d'études supérieures d'écriture avec la mention très bien. En 1996 et 1997, il participe à plusieurs concours internationaux et obtient successivement un 2^e Prix au concours international de Markneukirchen (Allemagne), un 2^e Prix au concours Verso il Millennio (Italie) et un 1^{er} Prix aux concours Prestige des cuivres à Guebwiller (France). En 1999 il remporte le prix Pierre Salvi lors

du concours organisé par le Festival Musical d'Automne des Jeunes Interprètes (Val d'Oise) et en 2001, un 3^e Prix au concours international de Lieksa (Finlande). Entre 1995 et 1997, il est membre de l'Orchestre Français des Jeunes dirigé par Marek Janowski. Depuis, il travaille régulièrement en collaboration avec de grands orchestres symphoniques. Titulaire du Diplôme d'État et du Certificat d'Aptitude, il enseigne depuis 1997 au Conservatoire national de région de Dijon et depuis 2001 à celui de Boulogne-Billancourt. Également professeur assistant au CNSM de Lyon, il est membre du quintette de cuivres Turbulences. Arnaud Boukhitine entre à l'Ensemble intercontemporain en avril 2002.

Samuel Favre

Né en 1979 à Lyon, Samuel Favre commence la percussion à l'âge de 8 ans dans la classe d'Alain Londeix au Conservatoire national de région de Lyon, où il obtient en 1996 une médaille d'or. La même année, il entre au CNSM de Lyon dans la classe de Georges Van Gucht, puis de Jean Geoffroy, où il obtient en juin 2000 un DNESM mention très bien à l'unanimité avec les félicitations du jury. Parallèlement à ses études, il a été stagiaire de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence ainsi que du Centre Acanthes, et a effectué des prestations au sein de l'Orchestre national de Lyon et de l'Orchestre du Capitole de Toulouse qui lui a accordé une bourse en 1999. Il privilégie le travail avec les compositeurs contemporains en collaborant activement à l'Atelier Instrumental du XX^e siècle rattaché au CNSM de Lyon, sous la direction de Fabrice Pierre, et à l'Ensemble Transparences, dirigé par Sylvain Blassel, avec

qui il a enregistré un disque consacré à Jacques Lenot (*Charmes* chez Etoile Productions). Depuis octobre 2000, Samuel Favre est membre de la compagnie ARCOSM, avec laquelle il explore les interactions Musique-Danse. Samuel Favre est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis avril 2001.

Michel Cerutti

Premier Prix de piano et de musique de chambre au Conservatoire national de région de Metz, Michel Cerutti choisit la percussion et obtient un Premier Prix du Conservatoire de Paris. Il travaille avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'Opéra de Rouen avant d'entrer, en 1976, à l'Ensemble intercontemporain. Michel Cerutti est régulièrement invité à se produire en soliste au cymbalum, notamment dans les œuvres de György Kurtág, Igor Stravinski, et dans *Éclat/Multiples* et *Répons* de Pierre Boulez. En tant que soliste, il a en particulier participé à la création d'œuvres de Philippe Schöeller (*Cosmos*), de Michael Jarrell (*Rhizomes*) et il a été l'interprète de la création française de *Triangel*, de Peter Eötvös, pour percussion et 27 musiciens, lors du festival Musica de Strasbourg 2001. Il enseigne au Conservatoire de Paris et dispense également des master-classes au centre Acanthes, à New York et au Canada. Michel Cerutti participe à l'encadrement de l'orchestre des jeunes Gustav Mahler, dirigé par Claudio Abbado et, en 1999, il a dirigé *Festin*, une œuvre pour orchestre de percussions de Yan Maresz composée à l'occasion de l'Académie Européenne de Musique d'Aix-en-Provence.

Dimitri Vassilakis

Né en 1967, il commence ses études musicales à l'âge de 7 ans

à Athènes, sa ville natale, et les poursuit au Conservatoire de Paris, auprès de Gérard Frémy. Il obtient un Premier Prix de piano à l'unanimité, ainsi que des prix de musique de chambre et d'accompagnement. Il a également suivi les conseils de György Sebok et Monique Deschaussées.

Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe (Festival de Salzbourg, Mai Florentin), Afrique du Nord, Extrême-Orient, Amérique. Il entre à l'Ensemble intercontemporain en 1992. Son répertoire comprend entre autres, le *Concerto pour piano* de György Ligeti, *Oiseaux exotiques* et *Un vitrail et des oiseaux* d'Olivier Messiaen, la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez, *Eonta*, pour piano et cuivres et *Evryali* de Iannis Xenakis, *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen, *Petrouchka* d'Igor Stravinski. Il crée *Incises* de Pierre Boulez en 1995 et participe à l'enregistrement de *Répons* et de *sur Incises* de Pierre Boulez pour Deutsche Grammophon. Il a également enregistré *Dos Formas del tiempo* de Martin Matalon et, du même compositeur, *Le Scorpion*, qui a obtenu en 2004 le Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros dans la catégorie Musique contemporaine.

Hidékí Nagano, piano
Né en 1968 au Japon, Hidékí Nagano commence ses études de piano dès l'âge de 5 ans et, à 15 ans, remporte le Premier Prix du concours national des Étudiants. Après ses études au Lycée supérieur annexe de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo, il entre en 1988 au Conservatoire de Paris, où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Il obtient le

Premier Prix d'accompagnement vocal en 1990, le Premier Prix de piano à l'unanimité en 1991 et le Premier Prix de musique de chambre en 1992.

Lauréat du Concours international de Montréal et du Concours international de piano du XX^e siècle, il reçoit les prix Idemitsu et Muramatsu ainsi que le Prix de la Société Frédéric Chopin du Japon. Membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1996, il se produit en soliste au Japon et en Europe et a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre symphonique de la NHK sous la direction de Charles Dutoit. Sa discographie soliste comprend des œuvres de Boulez, Messiaen, Murail, Dutilleux (Fontec) ; Antheil (Pianovox) ; Messiaen, Prokofiev, Murail et Ravel (Denon).

Ensemble intercontemporain

Formé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble intercontemporain réunit trente et un solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui.

Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Au côté des compositeurs, ils collaborent activement à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, théâtre, cinéma, danse et vidéo. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Les concerts pour le jeune public, les ateliers de création pour les élèves des collèges et lycées, ainsi que les activités

de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs, traduisent un engagement profond, reconnu en France et à l'étranger, au service de la transmission et de l'éducation musicale.

Depuis 1995, l'Ensemble est en résidence à la Cité de la musique à Paris. Il donne environ soixante-dix concerts par an à Paris, en région et à l'étranger, et est régulièrement invité par les plus grands festivals internationaux. Il a pour principal chef invité Jonathan Nott.

Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit le soutien de la Ville de Paris. Il bénéficie également de la participation du Fonds d'Action Sacem, pour le développement de ses opérations pédagogiques.

Flûte

Emmanuelle Ophèle

Hautbois

László Hadady
Didier Pateau

Clarinette

Alain Damiens

Basson

Paul Riveaux

Cors

Jens McManama
Jean-Christophe Vervoitte

Trompettes

Jean-Jacques Gaudon
Antoine Curé

Trombones

Benny Sluchin
Jérôme Naulais

Percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti
Samuel Favre

Piano

Dimitri Vassilakis

Harpe

Frédérique Cambreling

Violons

Hae-Sun Kang
Jeanne-Marie Conquer

Alto

Christophe Desjardins

Violoncelle

Éric-Maria Couturier

Contrebasse

Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

Flûte

Anne-Cécile Cunio

Clarinette

Mathieu Steffanus

Percussions

Gianny Pizzolatto
Abel Billard
Johannes Fischer
Laurent Fraiche

Concert du 12 mai - 20h

Stephen Sloane

Né à Los Angeles en 1958, Stephen Sloane a étudié l'alto, la musicologie et la direction d'orchestre à l'Université de Californie UCLA. Il a ensuite approfondi cette dernière discipline avec Eugène Ormandy, Franco Ferrara et Gary Bertini. En 1981, il est parti vivre en Israël, où il a commencé à travailler avec de nombreux orchestres et de nombreuses compagnies d'opéra. En 1988, il a été nommé Chef Principal Résident de l'Opéra de Francfort – poste qu'il a occupé jusqu'en 1992. De 1992 à 1994, il a également été Directeur de la Musique de la compagnie Long Beach Opera, et depuis 1990, il se produit régulièrement à l'Opéra

de New York en tant que chef invité.

Stephen Sloane est actuellement Directeur Général de la Musique à Bochum (Allemagne). Avec l'Orchestre Symphonique de la ville, il a monté des cycles de concerts originaux comme *Monteverdi rencontre Maderna*, *Le Paris de Jean Cocteau*, *Trans-Atlantik* (une exploration des relations musicales entre l'Allemagne et les États-Unis), *Révolution 1848-1918-1968*, et *Assimilation : l'identité juive en musique*. Son travail a été récompensé par le prestigieux Prix des Éditeurs Allemands de Musique. Pendant la saison 2003-2004, l'Orchestre a inauguré un projet intitulé *Un compositeur en résidence* avec Heiner Goebbels ; il devrait bientôt poursuivre l'expérience avec Sofia Gubaidulina et John Corigliano. Depuis 2002, Stephen Sloane est Directeur de la Musique de l'American Composers Orchestra, avec qui il a créé plusieurs œuvres contemporaines au Carnegie Hall de New York. Il dirige aussi fréquemment des orchestres comme le Symphonique de San Francisco, l'Orchestre Philharmonia de Londres, le Symphonique de Birmingham, le Philharmonique d'Israël, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre du Théâtre San Carlo de Naples, l'Orchestre Symphonique de Berlin, l'Orchestre de la Radio de Cologne, l'Orchestre de la Radio de Munich et le Symphonique de Bamberg. Dans le domaine de l'opéra, Stephen Sloane a su concilier un intérêt sincère pour les grands classiques et sa passion pour le nouveau répertoire. De 1996 à 2000, il a été Directeur de la Musique du Festival de Spoleto, en Caroline du Sud. De 1999 à 2003, il a exercé les mêmes fonctions au sein d'Opera North, à Leeds – pendant cette période, la compagnie a reçu plusieurs

distinctions, et a été nommée à trois reprises au National Theater Awards.

En 2004, Stephen Sloane a dirigé une nouvelle production de *La Petite Renarde rusée* de Janacek à l'Opéra de Berlin et enregistré des œuvres de Chostakovitch avec l'Orchestre de la Radio de Berlin. Il a également créé une œuvre pour orchestre de Heiner Goebbels, et fait ses débuts avec le Metropolitan de Tokyo et l'Orchestre de la Radio de Francfort.

Tabea Zimmermann

Tabea Zimmermann a étudié avec Ulrich Koch puis avec Sándor Végh. Elle a remporté les premiers Prix des Concours internationaux de Genève (1982), Paris (1983) – où elle reçut l'alto Vatelot qu'elle joue aujourd'hui – et Budapest (1984), et s'est fait un nom sur la scène internationale comme soliste et chambriste. Outre le répertoire classique de l'alto, Tabea Zimmermann affectionne tout particulièrement la musique contemporaine. György Ligeti lui dédie une sonate qu'elle a donnée en première mondiale au printemps 1994 et à Paris en création française pour le Festival d'Automne en novembre de la même année.

En 2002, elle donne trois pièces en création mondiale : *Recitanto* pour alto et orchestre de Heinz Holliger, le *Concerto pour alto* de Sally Beamish et *Tenebrae* de Matthias Pintscher. Elle s'est produite dans de très nombreux festivals et dans toutes les grandes séries en Europe, Amérique, Japon et Israël. Elle a travaillé avec de nombreux orchestres sous la baguette de chefs de renom. Depuis 1999, elle est régulièrement invitée en France par l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre de Paris et la Cité de la musique. Ses partenaires favoris sont Christian Tetzlaff, Pamela

Franck, Steven Isserlis, Christian Ivaldi, Hartmut Höll, Pierre-Laurent Aimard et Heinz Holliger. Tabea Zimmermann a reçu plusieurs distinctions telles que le Frankfurter Musikpreis et le prix international de l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne. Elle a enregistré pour EMI, Deutsche Grammophon, Philips et Teldec.

Orchestre national de Lyon

Héritier de la Société des Grands Concerts de Lyon, fondée en 1905, l'Orchestre national de Lyon s'enorgueillit d'un passé prestigieux auquel ont contribué André Cluytens, Charles Munch, Paul Paray et Pierre Monteux. En 1969, à l'initiative de la municipalité de Lyon et dans le cadre de la fondation des orchestres régionaux par Marcel Landowski, il devient un orchestre permanent de cent deux musiciens, sous le nom d'Orchestre philharmonique Rhône-Alpes, avec comme premier directeur musical Louis Frémaux (1969-1971). Dès lors, il est administré et soutenu financièrement par la Ville de Lyon, qui l'a doté en 1975 d'une salle de concert, l'Auditorium ; cette salle, l'une des plus vastes de France avec ses deux mille cent places, jouit depuis sa rénovation totale d'une acoustique remarquable. Depuis la création de l'Orchestre de l'Opéra de Lyon en 1983, l'Orchestre se consacre, sous la nouvelle appellation d'Orchestre national de Lyon, au répertoire symphonique. Succédant à Louis Frémaux en 1971, Serge Baudo reste à la tête de l'Orchestre jusqu'en 1986 et en fait une phalange reconnue bien au-delà de sa région d'origine. Sous l'impulsion d'Emmanuel Krivine, directeur musical de 1987 à 2000, l'ONL connaît une progression artistique saluée par la critique internationale. De septembre

2000 à juin 2004, David Robertson est directeur musical de l'ONL et directeur artistique de l'Auditorium. Son arrivée confirme le rang atteint par l'Orchestre et le renforce, grâce à une politique de répertoire pertinente et ouverte à tous les styles. Jun Märkl lui succédera à partir de septembre 2005 au poste de directeur musical de l'Orchestre national de Lyon. L'ONL développe une activité intense hors de Lyon, au sein de laquelle il convient de souligner trois tournées au Japon dans les années 1990, une tournée européenne en novembre 2001 (avec, entre autres étapes, Cologne, Amsterdam et Londres), des prestations aux BBC-Proms et au Festival d'Édimbourg en été 2002, l'ouverture de la saison 2002/03 au Châtelet, à Paris, avec Jessye Norman (*Erwartung* de Schönberg et *La Voix humaine* de Poulenc, dans une mise en scène d'André Heller) ainsi qu'une tournée aux États-Unis en janvier et février 2003 (Carnegie Hall de New York – deux concerts –, Seattle, Berkeley-San Francisco et Los Angeles). En novembre 2004, l'Orchestre est invité pour cinq soirées en Suisse, dans le cadre des Concerts du Klubhaus. L'Orchestre a collaboré avec de nombreux interprètes et a accueilli de grands compositeurs. Il a également fait découvrir en première audition mondiale, européenne ou française les pièces des plus grands créateurs de notre temps : Elliot Carter, Pierre Boulez, Toru Takemitsu, Steve Reich ou encore George Benjamin. La politique de répertoire menée ces dernières années se reflète dans la discographie récente de l'Orchestre national de Lyon, sous la direction de David Robertson : un CD entièrement consacré au compositeur argentin Alberto Ginastera (Naïve) ; les

œuvres de Bartók (Harmonia Mundi), avec notamment le premier enregistrement de la version originale du *Mandarin merveilleux* ; un CD consacré à Boulez (Naïve), salué à sa sortie par un Diapason d'or et un « ffff » de *Télérama* ; et enfin, en été 2003, des pièces de Steve Reich (Naïve), en particulier la version pour orchestre à cordes de *Different Trains*, commande conjointe de l'ONL et de l'Orchestre de Philadelphie. Un enregistrement d'œuvres d'Enesco sous la direction de Lawrence Foster vient de paraître chez EMI. À l'image de leurs cités respectives, qui entretiennent depuis de nombreuses années des relations suivies, l'ONL, le City of Birmingham Symphony Orchestra et le Radio-Sinfonie-Orchester de Francfort ont décidé de se rapprocher et de mettre en place un jumelage musical. Celui-ci est effectif depuis l'automne 2004 et va se renforcer. Ce projet s'inscrit dans l'Euro-région, qui relie des villes importantes faisant preuve d'un dynamisme économique et culturel exceptionnel.

Établissement de la Ville de Lyon, l'Orchestre national de Lyon est subventionné par le ministère de la Culture et par la Région Rhône-Alpes.

Flûtes

Emmanuelle Réville *
France Verrot
Frédérique Gruszecki °
Benoît Le Touzé
Aya Kamiya °

Hautbois

Jérôme Guichard *
Guy Laroche *
Philippe Cairey-R.
Pascal Zamora
Jean-Pierre Arnaud °

Clarinettes

François Sauzeau *

Sabrina Moulai °
Amandine Olexa °
Thierry Mussotte
Michel Bontoux

Bassons

Olivier Massot *
Louis-Hervé Maton *
François Apap
Stéphane Cornard
Marc Gourmanel °

Cors

Michel Molinaro *
Yves Stocker *
Joël Nicod
Paul Tanguy
Olivier Beydon
Patrick Rouch
Serge Leriche
Jérémy Tinlot °
Cédric Muller °

Trompettes

Christian Léger *
Sylvain Ketels *
Arnaud Geffray
Michel Haffner
Guy Messler °
Jérôme Prince °

Trombones

Philippe Cauchy *
Fabien Lafarge *
Frédéric Boulan
Jean Gotthold
Patrick Sabaton °

Tubas

Christian Delange *
Guillaume Dionnet °

Percussions

Benoît Cambreling *
Stéphane Pélegri *
Michel Visse *
Thierry Huteau *
Hélène Colombatti °
Gilles Duroc °
Sébastien Dreux °
Thierry Deluruyelle °
Philippe Mathias °
Jean-Marie Paraire °
Philippe Jeannin °
Gilles Dumoulin °
Benoît Poly °
Yi-Ping Yang °

Andreï Karassenko °
Nicolas Curtis °

Harpes

Éléonore Euler-C. *
Sabine Duée °

Claviers

Chantal Lamarre °

Violons I

Giovanni Radivo **
Florent Kowalski *
Constantin Corfu
Yaël Lalande
Andréanne Détienne
Pascal Chiari
Claudie Boisselier
Sébastien Plays
Annabel Faurite
Philippe Lumbus
Sandrine Haffner
Anne Rouch
Roman Zgorzalek
Yves Chalamon
David Zuccolo °
Ghislaine Benabdallah °

Violons II

François Payet-L. *
Tamiko Kobayashi *
Bernard Boulfroy
Monique Lumbus
Marie-France Poirier
Mireille Monin
Kaé Kitamaki
Véronique Gourmanel
Haruyo Tsurusaki
Julie Friez
Marie-Claire Moissette
Sylvie Diou
Nathalie Crambes °
Christophe Fernandez °

Altos

Jean-Pascal Oswald *
Fabrice Lamarre *
Elodie Guillot
Catherine Bernold
Vincent Hugon
Alain Asanovic
Frank Lombard
Manuelle Renaud
Marie Gaudin
Bénédictte Dolivet °
Joël Oechelin
Jérôme Arrignon

Violoncelles

Nicolas Hartmann *
Philippe de Sacy *
Jérôme Portanier
Maurice Favre
Jean-Marie Mellon
Jean-Etienne Tempo
Dominique Denni
Vincent Falque
Stephen Eliason
Matthieu Chastagnol

Contrebasses

Botond Kostyák *
Kamil Losiewicz *
Benoist Nicolas
Vincent Menneson
Marie-Noëlle Vial
Gérard Frey
Daniel Billon
Eva Janssens °

* soliste

** supersoliste

° supplémentaire

Concert du 13 mai - 20h

Alain Damiens

Titulaire des premiers Prix de clarinette et de musique de chambre du Conservatoire de Paris, Alain Damiens est successivement clarinettiste à l'ensemble Pupitre 14, clarinette solo de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg et professeur au Conservatoire régional de Strasbourg jusqu'en 1975. En 1976, il entre à l'Ensemble intercontemporain. Il a participé à la naissance de nombreuses œuvres contemporaines, et a créé, en particulier, des pièces de Philippe Fénelon, *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez à Florence en 1985, pour les soixante ans de Luciano Berio et, en janvier 1997, le *Concerto pour clarinette* d'Elliott Carter, commandé à l'occasion du XX^e anniversaire de l'Ensemble intercontemporain. Parmi les classiques de la seconde moitié du XX^e siècle, il interprète des œuvres de Pierre

Boulez, Franco Donatoni, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen. Il est régulièrement invité à donner des master-classes en France et à l'étranger (Centre Acanthes, Conservatoire de Lyon, Rencontres Internationales de clarinette, Académie Bartók en Hongrie, Académie de Kusatsu au Japon, la Serena au Chili). En 1994 il est nommé professeur au Conservatoire de Paris. Sa discographie comporte de nombreux enregistrements de clarinette contemporaine avec des créations de jeunes compositeurs. Il a également enregistré *Le Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen et l'intégrale des œuvres pour clarinette de Brahms, la *Sequenza IXa* de Luciano Berio chez Deutsche Grammophon, le *Concerto pour clarinette et Gra* d'Elliott Carter, *New York Counterpoint* de Steve Reich et *Tephillah* de Howard Sandroff chez Virgin Classics. Alain Damien joue sur clarinettes Buffet Crampon, modèles Festival et RC Green Line.

Michael Wendeborg

Né en 1974 en Allemagne, il commence ses études de piano en 1979, et étudie en particulier auprès de Jürgen Uhde, Bernd Glemser et Benedetto Lupo. Il est lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux et a participé à de nombreuses productions en studio avec des radios allemandes. Il joue en tant que soliste avec des orchestres en Allemagne – orchestres des radios de Cologne, Francfort et Baden-Baden, l'Orchestre Symphonique de Bamberg, la Philharmonie de Berlin – ainsi qu'avec des orchestres en Suisse, Autriche, Portugal, France, Angleterre et Mexique. En 2000, il rejoint l'Ensemble intercontemporain, où il s'engage dans une étroite collaboration avec des compositeurs dont György Kurtág et Pierre Boulez.

Il s'est produit en tant que soliste aux festivals de Boswil, Lucerne et Salzbouurg. Il a enregistré un disque avec le concerto pour piano *Intarsi* de Klaus Huber. Depuis 2004, il a pris la direction de l'Académie d'orchestre « Lochen » et a entamé des études de direction.

Jeanne-Marie Conquer

Née en 1965 dans une famille musicienne, Jeanne-Marie Conquer obtient à l'âge de 15 ans le Premier Prix de violon au Conservatoire National Supérieur de Paris. Elle entre ensuite au cycle de perfectionnement dans les classes de Pierre Amoyal (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Jeanne-Marie Conquer est soliste à l'Ensemble intercontemporain depuis 1985. Ses nombreuses tournées sous la direction de Pierre Boulez, David Robertson, Jonathan Nott, l'ont menée de l'Australie aux USA, de l'Argentine à la Finlande. Elle développe des relations artistiques particulièrement attentives avec les compositeurs d'aujourd'hui, comme György Kurtág, György Ligeti (pour le *Trio avec cor* et le *Concerto pour violon*), Peter Eötvös (pour son opéra *Le Balcon*), ou Ivan Fedele. Elle a également été membre du Quatuor Intercontemporain. Chez Deutsche Grammophon, elle a enregistré la *Sequenza VIII pour violon seul* de Luciano Berio, le *Pierrot Lunaire* et l'*Ode à Napoléon* de Schönberg. Au cours de la saison 2002/2003, Jeanne-Marie Conquer a en particulier été la soliste du *Concerto pour violon* de Ligeti à la Cité de la musique.

Hae-Sun Kang

Soliste de l'Ensemble intercontemporain depuis 1994, Premier violon Solo de l'Orchestre de Paris (saison 1993), lauréate des concours internationaux Rodolfo-Lipizer (Italie), Munich, Montréal, Carl

Flesch (Londres), Yehudi-Menuhin (Paris), Hae-Sun Kang est professeur au Conservatoire de Paris. Elle débute le violon en Corée à l'âge de 3 ans et poursuit ses études au Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtient un Premier Prix de violon et de musique de chambre, puis effectue au sein du même établissement le troisième cycle de perfectionnement. Elle travaille ensuite à l'étranger aux côtés de maîtres prestigieux tels que Y. Neaman, F. Gulli, W. Schneiderhan, H. Krebbers, F. Galimir, J. Gingold et Y. Menuhin. En 1997, elle crée *Quad*, pour violon et ensemble, de Pascal Dusapin, ainsi qu'*Anthèmes 2* de Pierre Boulez, pour violon seul et dispositif électronique (Festival de Donaueschingen, puis Ircam/Paris, Concertgebouw/Amsterdam, Cité de la musique/Paris, Salzbouurg, Helsinki, Carnegie Hall/New York et enregistrement chez Deutsche Grammophon en 1999). Elle crée en 1998 le *Concerto* de Michael Jarrell et en 1999 celui d'Ivan Fedele.

Ashot Sarkissjan

Né en 1977 à Erevan, Arménie, Ashot Sarkissjan a étudié à l'École de musique Tchaïkovski de sa ville natale et aux Musikhochschule de Lübeck et de Cologne. Il est lauréat des concours internationaux de Lublin (Pologne) et de Mayence, et il a participé à plusieurs concerts en tant que soliste avec différents orchestres en Arménie, mais aussi en tant que chambriste en France et en Allemagne. Membre fondateur de l'Ensemble Neue Musik Lübeck, il a créé des pièces pour violon solo, quatuor à cordes et petits ensembles de compositeurs lubeckois. Dans le cadre de l'Académie du

XX^e siècle, organisée par la Cité de la musique, le Conservatoire de Paris et l'Ensemble intercontemporain, il s'est produit en juillet 2001 dans le *Concerto pour violon* de György Ligeti sous la direction de Jonathan Nott. Ashot Sarkissjan est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis janvier 2002. Il joue un violon Stephan Von Baehr.

Odile Auboin

Odile Auboin obtient un premier Prix d'alto et un premier Prix de musique de chambre au CNSM de Paris en 1991. Lauréate de bourses de recherche Lavoisier du ministère des Affaires étrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, elle étudie à l'université de Yale (USA) sous la direction de Jesse Levine, puis se perfectionne avec Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Cremona (Italie). Elle est lauréate du Concours international de Rome (Bucchi). Soliste de l'Ensemble intercontemporain depuis 1995, elle a créé les concertos pour alto d'Ivan Fedele (*L'Orizzonte di Elettra*), de Walter Feldmann et de Martin Matalon (*Trame VI*) ainsi que *...Some leaves II...* pour alto seul de Michael Jarrell. Elle joue sur un alto Stephan Von Baehr.

Éric-Maria Couturier

Né en 1972 à Danang (Vietnam), Éric-Maria Couturier obtient au Conservatoire de Paris un premier Prix à l'unanimité de violoncelle dans la classe de Roland Pidoux et le Premier Prix à l'unanimité de musique de chambre dans la classe de Jean Mouillère. Il a également participé à des master-classes avec Janos Starker, Igor Gavritch et Étienne Péclard, et s'est produit en musique de chambre aux côtés de Roland Pidoux, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier, Jean-Claude

Pennetier, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen Queyras et Pierre-Laurent Aimard. En 1996, il est admis au cycle de perfectionnement du Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ivaldi et Ami Flammer. En 1997, il est demi-finaliste au concours Rostropovitch. Il se distingue dans plusieurs concours internationaux (Trapani, Trieste, Florence). En 2000, il est nommé soliste à l'Orchestre national de Bordeaux Aquitaine et participe à de nombreux festivals (La Roque d'Anthéron, Jeunes Solistes d'Antibes...). Il entre à l'Ensemble intercontemporain en juin 2002.

PROCHAINS CONCERTS

■ LA MUSIQUE KLEZMER

Les grands représentants de la musique juive populaire d'Europe de l'Est seront réunis à la Cité. Ils parcourent le monde avec comme bagage l'amour de la culture yiddish.

VENDREDI 20 MAI, 20H

David Krakauer & Klezmer Madness ! clarinettes, guitare électrique, accordéon, basse électrique, batterie
Invité **DJ SoCalled** échantillons, boîtes à rythmes

SAMEDI 21 MAI, 17H

Kroke (Pologne)
voix, alto, accordéon, contrebasse et percussions

SAMEDI 21 MAI, 20H

Alicia Svigals & Son Fild Ensemble (États-Unis)
violons, cymbalum, contrebasse, percussions
Brave Old World (États-Unis)
accordéon, piano, clarinette, flûte tilinka

■ CHOPIN FACE À L'EXIL

La musique de Chopin revisitée sur les instruments historiques qu'il a lui-même pratiqués : les pianos viennois (Conrad Graf), les français (Pleyel ou Érard) et les anglais (Broadwood).

MERCREDI 25 ET JEUDI 26 MAI, DE 10 À 18H

Colloque « Interpréter Chopin »
Sous la direction de **Jean-Jacques Eigeldinger**, avec de nombreux intervenants (facteurs, universitaires et spécialistes, pianistes, conservateurs, musicologues)

DU JEUDI 26 AU DIMANCHE 29 MAI

Six concerts
La Chambre Philharmonique, **Emanuel Ax**, **Pierre Goy**, **Jean-Claude Pennetier**, **Patrick Cohen**, **Alain Planès**, **Ronald Brautigam** et le **Quatuor Turner**.

■ CYCLE JEUNES SOLISTES

Plusieurs institutions présentent leurs interprètes : un éventail de talents, solistes ou en formations de chambre.

DU MARDI 31 MAI AU MARDI 21 JUIN

Rising Stars

- **Daedalus Quartet**
- **Esart Trio Berlin**
- **Denis Sung-Hô**
- **Tania Kross**, **Ernst Munneke**
- **Nicolas Baldeyrou**, **Vahan Mardirossian**

Musicians from Marlboro

Concert et Film

Conservatoire de Paris

■ 2^e BIENNALE D'ART

VOCAL

DU MARDI 31 MAI AU

DIMANCHE 5 JUIN

Maîtrises et chœurs de jeunes

Chœurs des enfants Sotto Voce, **Maîtrise de Colmar**, **Chœur Nadia-Bouanger**, **Chœur de Tiapola**, **Maîtrise de Seine-Maritime**, de **Radio France**, **Groupe vocal Opera Junior**, **Tölzer Knabenchor**, **Maîtrise de Paris**, **Jeune Chœur de Paris**.

DU VENDREDI 10 AU VENDREDI 17 JUIN

Ensembles et chœurs internationaux

Accentus, **Stellenbosch University Choir**, **Chœur de l'Orchestre de Paris**, **Ensemble Clément-Janequin**, **Mélanges**, **Arnold Schönberg Chor**, **Ensemble Jean-Sourisse**, **Chœur de chambre Les Cris de Paris**, **Le Madrigal de Paris**, **The Tallis Scholars**, **Chœur de chambre du Conservatoire de Moscou**, **Huun Huur-Tu**, **La Colombina**, **Il Complesso Barocco**, **Cuncordu e Tenore de Orosei**, **Collegium Vocale Gent**, **The Swingle Singers**

DOMAINE PRIVÉ ALAIN BASHUNG DU 23 JUIN AU 30 JUIN

Christophe, **Dominique A**, **Link Wray**, **Georges Aperghis**, **Artaud**, **Arman Méliès**, **Marcel Kanche**, **Françoiz Breut**, **Cat Power** et ses musiciens, **Arto Lindsay**, **Chloé Mons**, **Githead**, **Colin Newman**, **Malka Spiegel**, **Robin Rimbaud**, **Arto Lindsay**, **Sonny Landreth**, **Titi Robin**, **Rodolphe Burger**.

Films

Le Cimetière des voitures de **Fernando Arrabal**
Ma soeur chinoise d'**Alain Mazars**