

Président du Conseil d'administration  
Jean-Philippe Billarant

Directeur général  
Laurent Bayle

**Cité de la musique**

**ESPACES  
LA SPATIALISATION**

**Du mercredi 8  
au mercredi 15 octobre 2003**

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

## SOMMAIRE

- 5** **MERCREDI 8 OCTOBRE - 20H**  
**Solistes de l'Ensemble Intercontemporain**  
Œuvres de **John Cage, Charles Ives, Klaus Huber, Luigi Nono**  
et **Thomas Adès**
- 13** **VENDREDI 10 OCTOBRE - 20H**  
**Solistes de l'Ensemble Intercontemporain**  
*chroma, collage II* de **Rebecca Saunders**
- Daniel Ciampolini**, percussion  
Technique **Ircam**  
*Persephassa* de **Iannis Xenakis**
- 17** **SAMEDI 11 OCTOBRE - 20H**  
**Solistes de l'Ensemble Intercontemporain**  
**Ensemble Intercontemporain**  
**Toshiyuki Kamioka**, direction  
Technique **Ircam**  
Œuvres de **Bruno Mantovani, Pierre Boulez** et **György Kurtág**
- 25** **MERCREDI 15 OCTOBRE - 20H**  
**Prague Philharmonia**  
**Michel Tabachnik**, direction  
Œuvres de **Giovanni Gabrieli, Iannis Xenakis, Richard Wagner**  
et **György Ligeti**
- 34** **BIOGRAPHIES**

**Ce cycle consacré aux espaces du son** explore une sorte de zone d'ombre de la musique. La musique est en effet un « art du temps ». Dit-on. Si elle est certes avant tout un jeu de mémoire et d'anticipation, il reste pourtant que le son, lui, se propage et saisit l'auditeur. La Bible raconte même qu'il fit tomber des murailles (celles de Jéricho). Bref, le son, sans être localisable comme un objet visible, occupe pourtant le lieu ; il l'habite d'une manière singulière : « Le son n'a pas de face cachée, il est tout devant derrière et dehors dedans, sens dessus dessous », comme l'écrit joliment le philosophe Jean-Luc Nancy (dans *À l'écoute*).

De la pratique polychorale dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle aux spatialisations les plus travaillées d'un Xenakis, du concert rock devenu spectacle total à la scène théâtrale, les musiciens, ces artistes du temps, n'ont cessé d'explorer aussi les possibilités d'inventer des espaces.

*L'espace est devenu, dans bien des œuvres d'après 1945, une dimension incontournable.*

*Chez John Cage, la partition présente généralement aux interprètes des « plages de temps » à l'intérieur desquelles ils choisissent eux-mêmes certaines caractéristiques de la musique (dans Five, la durée exacte des notes). Le temps est donc conçu comme octroyant des « espaces » d'action.*

*Mais l'espace, c'est aussi la direction, la marche. Luigi Nono les évoque dans « Hay que caminar », où les deux violonistes se déplacent sur la scène ; comme le fait le clarinettiste dans Catch de Thomas Adès.*

**Mercredi 8 octobre - 20h**

Amphithéâtre

**John Cage** (1912-1992)

*Five*, pour cinq musiciens

5'

**Charles Ives** (1874-1954)

*Trio*, pour violon, violoncelle et piano

1. Andante moderato

2. Tsiaj [This Scherzo Is A Joke]

3. Moderato con moto

23'

**Klaus Huber** (1924)

*Schattenblätter*, pour clarinette basse, violoncelle et piano

12'

Entracte

**Luigi Nono** (1924-1990)

« *Hay que caminar* », *soñando*, pour deux violons

27'

**Thomas Adès** (1971)

*Catch*, pour clarinette, violon, violoncelle et piano, op. 4

9'

**Solistes de l'Ensemble Intercontemporain**

**Alain Damiens**, clarinette

**Jeanne-Marie Conquer**, violon

**Hae-Sun Kang**, violon

**Hideki Nagano**, piano

**Pierre Strauch**, violoncelle

**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain.

**John Cage** **Partant du principe que l'orchestre** n'est pas simplement  
*Five* composé de musiciens mais avant tout d'individus, je me

Composition : 1988.  
 Création en 1989 à Witten  
 par S.E.M. Ensemble  
 (NY, Brooklyn).  
 Effectif : 5 musiciens ;  
 pour cette représentation :  
 2 violons, piano,  
 clarinette, violoncelle.  
 Éditeur : Peters.

suis attaché à différentes transpositions de leurs relations dans quelques-unes de mes pièces. Dans *Etcetera*, j'ai considéré l'orchestre comme un ensemble de solistes pouvant proposer leurs services, au gré de leurs désirs, à l'un quelconque des trois chefs d'orchestre présents. Dans *Etcetera 2/4 Orchestras*, où intervenaient quatre chefs, les membres de l'orchestre pouvaient quitter le groupe et jouer comme solistes. Dans *Atlas Eclipticalis* et dans *Concert for Piano and Orchestra*, le chef n'est pas l'instance directrice mais occupe une fonction utilitaire, il donne le tempo. Dans *Quartet*, quatre musiciens au plus jouent simultanément et ils changent constamment. Chaque musicien est un soliste. Pour que la mini-société qui compose un orchestre connaisse le dévouement à la musique qui caractérise la musique de chambre. Pour bâtir un ensemble fait de personnalités. Pour amener la musique de chambre à la taille d'un orchestre. En ce qui concerne *Musique pour ...*, j'ai écrit à ce jour dix-huit parties séparées, chaque partie pouvant être jouée avec les autres ou omise. Des tranches de temps élastiques. Une structure variable. Une musique qui, pour ainsi dire, résiste aux tremblements de terre. Une autre série, sans idée sous-jacente, est constituée par le groupe commençant par *Two* et continuant avec *One, Five, Seven, Twenty-three, 101, Four, Two2, One2, Three, Fourteen*, et *Seven2*. Pour chacune de ces œuvres, je recherche ce que je n'ai pas déjà trouvé. La musique que je préfère est celle que je n'ai pas encore entendue. Je n'entends pas la musique que j'écris. J'écris pour entendre la musique que je n'ai pas encore entendue. L'idée que l'on se fait du rôle de la musique a, ces derniers temps, beaucoup évolué. On n'attend plus d'elle qu'elle reproduise la voix humaine, qu'elle se plie à la définition que le dictionnaire lui donne ou à la théorie que les écoles lui consacrent ; elle peut dorénavant s'exprimer par le simple fait des vibrations qu'elle produit. Les gens

s'intéressent à cette vibration sonore ; ils ne se contentent pas de réagir par rapport à une interprétation idéale, mais sont attentifs à la façon dont les choses adviennent cette fois-ci, qui n'est pas nécessairement identique à une autre. Une musique qui porte l'auditeur vers l'instant où il se trouve.

*John Cage*

**Charles Ives** **Œuvre expérimentale, le *Trio*** en trois mouvements

*Trio* reflète les impressions universitaires du compositeur.

Composition : 1904-1911.  
Création le 28 mai 1948  
à Berea (Ohio),  
par George Poinar, violon,  
Esther Pierce, violoncelle  
et John Wolaver, piano.  
Effectif : violon,  
violoncelle et piano.  
Éditeur : Peer.

Musique à programme, le premier mouvement évoque une brève mais sérieuse discussion avec un professeur de philosophie, le second les bouffonneries et les chansons des étudiants sur le campus, le troisième le souvenir d'un service dominical. L'*Andante moderato* initial divise l'ensemble instrumental et le parcours formel en deux duos successifs, piano (main droite) et violoncelle, puis piano (main gauche) et violon, avant de superposer les trois instruments dans une dernière section.

Technique d'écriture que Charles Ives a héritée de son père, la division d'un ensemble en deux groupes indépendants trouve son aboutissement dans les œuvres symphoniques contemporaines du *Trio*. Le second mouvement, *Tsiai* [*This Scherzo Is A Joke*], combine avec virtuosité airs populaires et chansons estudiantines. *Marching Through Georgia, Few Days, My Old Kentucky Home, In the Sweet By and By, Sailor's Hornpipe...* parcourent furtivement les parties de violon, de violoncelle ou de piano dans une esthétique du collage, du *patchwork*. Le troisième mouvement, de facture post-romantique, retrouve les conventions d'une écriture savante marquée par de fréquentes ruptures de caractère, par la citation d'un hymne religieux, *Rock of Ages, cleft for me*, et par la densité d'un langage aux harmonies complexes.

*Laurent Feneyrou*

**Klaus Huber**  
*Schattenblätter*

Composition : 1975.  
L'œuvre est dédiée  
« à mon ami tchèque  
Marek Kopelent ».  
Création en 1976 à Boswil  
par Seiju Kato, Walter Grimmer  
et Werner Bartschi.  
Effectif : clarinette basse,  
violoncelle et piano.  
Éditeur : Ricordi.

**Quelques années après *Ein Hauch von Unzeit* (1972),** Klaus Huber revient avec *Schattenblätter* à des formations variables, car l'œuvre fut tout d'abord écrite pour Josef Horak et Emma Kovarnova – qui en assurèrent la création en 1975 à Prague dans la version pour clarinette basse et piano – et peut aussi être jouée par un duo violoncelle-piano ou par un pianiste seul sous le titre *Blätterlos* (« Sans feuilles »). *Schattenblätter* partage avec *Sensforn* (« Graine de sénevé », composé également en 1975) une signification symbolique des titres :

*« Feuilles d'ombre... Feuilles caduques dont la constitution anatomique témoigne d'une forte dépendance par rapport à l'exposition à la lumière. Situées au cœur du feuillage ou sur la face nord des arbres, les feuilles d'ombre sont sensiblement plus tendres, plus fines, mais aussi plus grandes que les feuilles exposées au soleil. »*

(Brockhaus, Wiesbaden, 1973)

S'il n'y a pas de message très clair ici, contrairement à *Sensforn*, l'auditeur est tout de même informé, à travers les textes du compositeur, que « cette musique voudrait rappeler le sort de tous ceux qui sont prisonniers pour des raisons de conscience ». Ces pensées reflétaient en 1975 les problèmes de la Tchécoslovaquie communiste où la musique du compositeur Marek Kopelent, par exemple, était interdite. Si l'on poursuit cette interprétation des symboles, l'expressivité sonore de la clarinette basse et du violoncelle dans *Schattenblätter*, que Klaus Huber associe à « l'extrême isolement, l'extrême solitude », aboutit par moments (à quatre reprises) à des éclats nommés « cris », sortes d'explosions sonores agressives rompant le débit plutôt retenu de ces deux instruments.

L'atmosphère particulière, souvent mélancolique, triste, de cette œuvre, prend appui sur une partie de piano très présente mais modifiée par une légère « préparation » de l'instrument visant à faire ressortir les sons harmoniques. Autour de ce fil conducteur, fondé sur un noyau

harmonique central (*do* dièse - *mi* bémol), la clarinette basse et le violoncelle évoluent selon des nuances très douces, presque inaudibles, semblables à des « ombres ». Leurs interventions sont parfois associées à des sonorités détimbrées, tel l'« Echoton » de la clarinette basse, et les deux instrumentistes doivent agiter parfois quelques objets singuliers (chaîne ou grelots). Un sentiment de temps distendu et une étrangeté tout à fait entretenue se dégagent de cette œuvre rappelant les propos d'Ernst Bloch (dans *Le Principe Espérance*) que Klaus Huber aime souvent citer : « *Jamais le regard interne ne répand une clarté égale. Il économise la lumière, n'éclaire jamais que certains éléments de nous-mêmes (...). Le champ conscient est étroit, et autour de lui il fuit vers les lisières plus sombres, il s'y dissout.* »

Pierre Michel

**Luigi Nono** **Aux dires du compositeur**, c'est la lecture d'une inscription sur le mur d'un cloître du V<sup>e</sup> siècle à Tolède qui l'a conduit à écrire trois partitions, répondant chacune à une partie de la phrase « *Caminantes, no hay caminar, hay que caminar soñando* », qu'Enzo Restagno traduit comme suit : « Ô vous qui marchez, qui allez, il n'y a pas de chemin, il n'y a pas de route indiquée, mais il faut marcher, il faut aller [en rêvant ?] ». Que cette inscription anonyme soit authentique ou non – la proximité remarquée par Paolo Petazzi avec l'un des poèmes d'Antonio Machado est troublante –, est moins problématique que révélateur de l'aptitude de Nono à croiser les références en s'inspirant de sources aussi diverses que multiples. Fondées sur trois déclinaisons issues de la même racine, autour de la notion de cheminement, les trois partitions éclairent, chacune à sa manière et avec des moyens différents, la même idée du voyage. Les relations qu'elles entretiennent entre elles sont de même nature que la multiplicité foisonnante des références chez Nono. Le marcheur est aussi le Wanderer,

**Luigi Nono**

« *Hay que caminar* »,  
*soñando*

Composition : 1989.

Création le 14 octobre 1989

à Milan, par Irvine Arditti

et David Alberman.

Effectif : 2 violons.

Dédicace : à Tatiana et Gédéon.

Éditeur : Ricordi.

celui qu'il salue dans sa dédicace à Gidon Kremer pour *La Lontananza nostalgica futura* – « Madrigale a più Caminantes » – dont la composition intervient entre les deuxième et troisième volets de ce triptyque, et dans laquelle « les bandes magnétiques comme des voix de madrigaux s'unissent au violon soliste et au live électronique ». Le « marcheur » renvoie autant au Prométhée du texte de Cacciari qu'à la trajectoire du compositeur lui-même pour qui la quête de la vérité et de la justice est infinie, dans le temps comme dans l'espace. Pour le musicien qui souhaitait mettre sa musique au service d'une nouvelle communication entre les couches sociales, comme pour l'homme qui a connu la déception et la solitude, l'action du marcheur est moins justifiée par ses options mêmes, qui peuvent à tout moment être remises en cause, que par son insatiable désir d'aller au-devant des inégalités pour mieux les dénoncer.

« Marcheurs / il n'y a pas de chemins / il faut marcher (chercher) [en rêvant ?] » : une entité en trois fragments, en trois visions différentes qui sont chacune personnalisées par l'ajout, ou plutôt la collusion avec une autre idée chère à Nono, présentée sous forme d'envoi : ainsi, le premier volet, *Caminantes... Ayacacho* associe le thème de la marche à cette région sud du Pérou « qui est en permanence en révolte, (Nono), celle où la lutte a tenté d'associer les paysans de cette région très pauvre et les intellectuels de l'université de Lima : *No hay caminos, hay que caminar...* *Andrej Tarkovsky* est dédié à l'auteur du *Sacrifice*, au cinéaste que Nono admirait pour sa pensée – « une âme qui m'illumine » – et qu'il plaçait sur le même plan que Hölderlin, Antonin Artaud ou Giordano Bruno ; quant à « *Hay que caminar* » *soñando*, Nono n'y juxtapose qu'une intention poétique, *soñando* (« en rêvant »), pour la dernière étape de ce grand triptyque, qui pourrait résumer à lui seul la démarche du compositeur, réfugié dans la charge du silence comme moyen de protestation. La dimension spatiale de « *Hay que caminar* », *soñando*,

pour deux violons, est simplement assurée par le déplacement des deux instrumentistes dans les transitions entre les trois parties de l'œuvre.

*Alain Poirier*

**Thomas Adès** *Catch* **Catch de Thomas Adès explore l'idée** de distanciation, d'une part en termes d'équilibre avec l'inclusion d'une clarinette dans l'ensemble traditionnel du trio avec piano,

Composition : 1991.  
Création le 25 novembre 1993  
à Bristol, St George's, Brandon Hill  
par Lynsey Marsh, Thomas Adès,  
Anthony Marwood, Louise Hopkins  
Effectif : clarinette, piano,  
violon, violoncelle.  
Éditeur : Faber.

et d'autre part d'un point de vue scénique, par le fait que le clarinetiste entre à trois reprises pendant l'exécution, se plaçant à chaque fois à un endroit différent. De plus, ses différentes insertions dans le discours des autres instruments partent d'un jeu totalement contradictoire pour s'intégrer peu à peu dans un trio aboutissant enfin à une réelle homogénéité.

*A. P.*

*Rebecca Saunders reprend au Musée de la musique un projet conçu pour l'espace de la Tate Modern à Londres. Outre des instruments (vents, cordes, percussions, guitare électrique) et une voix disposés en petits duos ou trios, elle met en jeu une quinzaine de gramophones et une soixantaine de boîtes à musique. Chaque groupe ainsi constitué se voit assigner un espace – une salle – du Musée, où il côtoie des œuvres plastiques.*

*Le projet n'est pas pour autant une simple installation sonore. Il s'agit plutôt d'une « exploration travaillée de composantes spatiales et formelles », c'est-à-dire de « textures » coordonnées (au moyen d'horloges et de métronomes) que l'artiste décrit ainsi : « gestes brusques et forts – recherche de la résonance – continuums en pianississimo – beaucoup de silences » ; « chaîne continue et violente sur une seule note » ; ou encore, pour les gramophones et avec de vieux disques, une séquence « composée et chorégraphiée de on/off... »*

*Le projet de Rebecca Saunders est interprété à deux reprises (20h et 20h45), le public pouvant à sa convenance partager deux écoutes de l'œuvre ou n'effectuer qu'une seule fois le parcours et profiter d'une visite de l'exposition temporaire du Musée de la musique (Pink Floyd Interstellar), avant de rejoindre, à 21h30, la Salle des concerts où sera donné Persephassa de Xenakis.*

*Persephassa (1969, pour six percussionnistes) a pour titre « le nom antique de Perséphone, déesse de la renaissance de la nature au printemps ». Comme souvent, Xenakis puise dans la référence au mythe une sorte d'énergie primitive qu'il crible et distille sans l'entamer. Le virtuose Daniel Ciampolini tente avec cette œuvre une expérience singulière : en l'interprétant seul, c'est-à-dire démultiplié par ses doubles électroniques, il devient une sorte d'homme-orchestre, déclenchant des impacts, des échos, des tournolements autour de son auditoire. Le percussionniste a assurément quelque chose d'un démiurge.*

*Cette proposition « expérimentale » fait écho à la seule version écrite par le compositeur, donnée le samedi 22 novembre par les Percussions de Strasbourg*

**Vendredi 10 octobre**

Musée de la musique

**20h et 20h45**

**Rebecca Saunders** (1967)

*chroma, collage II*

28'

**Solistes de l'Ensemble Intercontemporain**

**Alain Damiens**, clarinette

**Jean-Jacques Gaudon**, trompette

**Vincent Bauer, Michel Cerutti**, percussions

**Hidéki Nagano**, piano

**Hae-Sun Kang, Jeanne-Marie Conquer**, violons

**Éric-Maria Couturier**, violoncelle

**Frédéric Stochl**, contrebasse

**Denis Comtet**, assistant musical

**Solistes supplémentaires**

**Michel Raison**, clarinette

**Patricio Wang**, guitare électrique

**Stephan Werner**, contrebasse

**Thomas David, Stéphane Puc**, boîtes à musique

**Caroline Barillon, Jean Radel**, tourne-disques

Entracte

**21h30**

Salle des concerts

**Iannis Xenakis** (1922-2001)

*Persephassa*, pour un percussionniste et électronique

(Version expérimentale réalisée par Daniel Ciampolini à l'Ircam)

14'

**Daniel Ciampolini**, percussion

Technique **Ircam**

**Durée du concert (entractes compris) : 1h50**

**Rebecca Saunders**  
*chroma, collage II*

Composition : 2002.  
 Commande : Roland Berger Strategy  
 Consultants for Tate Modern.  
 Création le 16 juin 2003, Londres, hall  
 des Turbines de la Tate Modern,  
 par Music Projects/London.  
 Effectif : 2 clarinettes, trompette,  
 2 percussions, piano, guitare électrique,  
 2 violons, violoncelle, 2 contrebasses,  
 boîtes à musique, tourne-disques.  
 Éditeur : Peters.

« **Le premier travail a été d'établir** l'instrumentation et la répartition des instruments en différents groupes, puis de collecter le matériau pour l'ensemble de ces groupes, le réduire, et choisir précisément la palette sonore de chacun d'entre eux. J'ai composé séparément la musique de chaque groupe. Toutes les partitions se sont retrouvées sur les murs de ma chambre, et celle-ci est devenue de plus en plus petite au fur et à mesure que l'œuvre avançait. C'est alors que la manière dont les groupes allaient se juxtaposer a commencé à devenir plus claire. J'ai pu déterminer les relations spécifiques qu'entretiendraient certains d'entre eux, comme les deux violons et le duo clarinette et trompette. Pour finir, j'ai introduit dans l'œuvre quelques moments clés impliquant tous les groupes pour lesquels une forme d'ensemble vient s'esquisser. *Chroma* signifie : couleur d'une grande pureté, ou d'une grande intensité. Cela ne veut pas dire que les groupes instrumentaux représentent des variétés d'une même couleur. Leur très grande différenciation fait qu'ils fonctionnent au contraire comme des couleurs primaires qui viennent se mélanger ou s'opposer. L'œuvre fonctionne comme un collage : le matériau à partir duquel la structure a été composée, ainsi que les formes fondamentales, sont parfaitement déterminés, mais la juxtaposition des différentes surfaces sonores peut être variée en fonction du lieu dans lequel l'œuvre est interprétée. La version que l'on entendra dans le Musée de la musique sera forcément nouvelle. Ce sera structurellement une œuvre très différente de celle qui a été jouée dans le Hall des Turbines de la Tate Modern, qui est un espace ouvert d'un seul tenant. Les groupes instrumentaux seront disposés dans une suite de salles que le public devra traverser les unes après les autres. Le rapport de ces groupes à l'espace sera très différent, et donc aussi leur fonction dans l'ensemble de l'œuvre.

Un des principes de *chroma* est qu'il est absolument impossible de tout entendre. Il existe une vue d'ensemble

complète, une version parfaite de l'œuvre, mais personne ne peut l'entendre, elle n'est pas atteignable. Une telle vue d'ensemble doit rester une proposition abstraite, à considérer parallèlement à l'écoute partielle et subjective de l'œuvre.

Dans mon travail de composition, le plus important pour moi est de rassembler le matériau à partir duquel je pourrai composer. Je cherche des sons instrumentaux, je me concentre sur eux jusqu'à l'obsession, puis je réduis ce matériau jusqu'à obtenir une palette très pauvre, cinq ou six sons par instrument. C'est à ce moment-là que les formes commencent à croître.

Vivre à l'étranger, loin de chez soi, permet de se concentrer sur sa propre voix, de découvrir ce que l'on a à faire.

On n'écrit pas pour un public, pour une culture, on écrit pour soi. On écrit en raison d'une nécessité qu'on ne peut ni nommer ni définir. »

*Propos recueillis par Bastien Gallet*

**Iannis Xenakis**  
*Persephassa*,  
pour un percussionniste  
et électronique

Composition : 1961.  
Commande du ministère  
français de la culture.  
Création : Persepolis, Festival  
de Chiraz (Iran), par les Percussions  
de Strasbourg, le 9 septembre 1969.  
Effectif original : 6 percussions.  
Éditeur : Salabert.

**Persephassa est une œuvre écrite à l'origine** pour six percussionnistes. Le fait d'être seul à reproduire le jeu de six interprètes imposait de passer par une synchronisation. Il a donc fallu que je joue chaque partie en me calant sur un même métronome, pour que les six percussionnistes virtuels soient synchrones. Mais une complexité supplémentaire venait du fait que la pièce utilise parfois jusqu'à six métronomes différents, ce qui crée d'incroyables décalages ! J'ai donc respecté à la lettre les indications de Xenakis portées sur la partition, en jouant à partir des indications métronomiques programmées à l'Ircam. C'est en cela qu'on peut qualifier cette réalisation de « version de laboratoire », puisqu'il n'y a pas de liberté laissée à l'interprète.

Certains compositeurs ont souvent été utopiques dans leurs partitions. Je pense à la partie de xylophone du

*Marteau sans maître*, écrite par Pierre Boulez en 1954.

Très peu de percussionnistes jouaient alors avec quatre baguettes, technique maintenant beaucoup plus répandue. Dans le final de *Persephassa*, qui est une espèce de tourbillon qui ne cesse de s'accélérer, ce ne sont pas six percussionnistes qui sont nécessaires pour jouer la partition... mais en fait vingt-quatre ! J'ai donc enregistré vingt-quatre pistes pour pouvoir rendre exactement tout ce qui est écrit sur la partition. L'écoute du final n'est possible que par ce système de reproduction sonore.

Enfin, je voudrais insister sur le fait qu'il s'agit d'un *concert*. S'il s'agissait de faire écouter une bande magnétique, il serait totalement inutile que je vienne faire le sixième percussionniste. L'idée d'un « démiurge », de quelqu'un qui par son geste déclenche la venue d'autres mondes, est l'autre fondement de cette « version expérimentale » de *Persephassa*. Quand on se rend à un concert, on vient entendre de la musique mais on va aussi *voir* quelque chose. Cette dimension vient poétiser, théâtraliser le côté « laboratoire ». Il se passe véritablement quelque chose, visuellement, en présence d'un seul percussionniste au lieu de six.

*Daniel Ciampolini*

**Samedi 11 octobre - 20h**

Salle des concerts

**Bruno Mantovani (1974)***Le sette chiese*

Première partie :

La piazza Santo Stefano

L'église de Saint Jean-Baptiste

La crypte

La basilique du sépulcre (à Hervé Boutry)

Seconde partie :

Basilique des Saints Vital et Agricola (à la mémoire d'Olivier Messiaen)

La cour de Pilate (à Jonathan Nott)

L'église du martyrium

Le cloître

La chapelle du bandeau

**40'**

Entracte

**Pierre Boulez (1925)***Dialogue de l'ombre double*, pour clarinette et électronique**19'****György Kurtág (1926)***Op. 27 n° 2* (Double concerto), pour piano, violoncelle et deux ensembles**14'****Alain Damiens**, clarinette**Hidéki Nagano**, piano**Eric-Maria Couturier**, violoncelle**Technique Ircam****Ensemble Intercontemporain****Toshiyuki Kamioka**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**

Coproductioin Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain et Ircam-Centre Pompidou.

Ce concert est enregistré par France-Musiques, partenaire de l'Ensemble Intercontemporain pour la saison 2003-2004.

*L'Opus 27 n° 2 de György Kurtág est un « double concerto » pour piano, violoncelle et deux ensembles dispersés dans l'espace. Le Dialogue de l'ombre double de Pierre Boulez, qui emprunte son titre à Claudel, joue également de la distance spatiale pour créer des effets d'échos, mais entre la clarinette solo et son « ombre » enregistrée. Quant à Bruno Mantovani, il s'inspire d'un ensemble architectural unique en son genre (les sept églises, sette chiese, de la ville de Bologne) pour confronter quatre groupes instrumentaux dispersés dans l'espace : deux ensembles symétriques en antiphonie ainsi qu'un trio au fond de la scène et six musiciens disposés en arc de cercle et en hauteur. L'espace de l'œuvre est rythmé selon des modes divers : « le conflit, l'occupation progressive, la focalisation, la fragmentation, la globalisation ».*

**Bruno Mantovani**  
*Le sette chiese*

Composition : 2002.  
Commande de l'Ensemble Intercontemporain et du Festival Musica, avec le soutien de l'AFAA (programme « Villa Médicis hors les murs »).  
Création le 29 septembre 2002 au Festival Musica de Strasbourg par l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Jonathan Nott.  
Effectif : flûte/flûte piccolo/flûte en sol, hautbois/cor anglais, 2 clarinettes/si bémol/ mi bémol, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones ténor-basse, tuba, 3 percussions, piano, pianino/célesta, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.  
Éditeur : Henry Lemoine.

**Le sette chiese apparaît comme une œuvre** singulière dans ma production. Par sa longue durée, par son effectif (un grand ensemble divisé en quatre groupes spatialisés), par le temps que j'ai mis pour l'écrire (plus de six mois, ce qui est exceptionnel pour moi), et par son inspiration architecturale, cette pièce se distingue de toutes les autres qui composent mon catalogue. Il ne s'agissait pas de dresser un bilan de ce que j'avais déjà fait (ou plutôt de ce que je savais déjà faire), mais de considérer cette vaste fresque comme un moyen d'élargir ma palette expressive, comme un terrain d'expérimentation qui me permettrait d'ouvrir de nouvelles voies dans mon travail.

De la juxtaposition abrupte d'éléments contradictoires ou de la référence aux musiques populaires (notions caractéristiques de mon langage), il ne reste quasiment rien ici. Au contraire : c'est l'introspection, la sobriété, la raréfaction du matériau qui sont de mise. Je me suis inspiré du complexe des « sept églises » de Bologne (un ensemble architectural unique en son genre, commencé au premier siècle de notre ère et achevé à la fin de la Renaissance, composé de diverses bâtisses littéralement « encadrées » les unes dans les autres). L'originalité architecturale de l'ensemble ainsi que sa fonction religieuse ont été sources de réflexions sur l'espace et sur sa poétique. L'œuvre que j'ai écrite confronte en effet quatre groupes (deux ensembles quasiment symétriques fonctionnant généralement dans un principe d'antiphonie, plus un trio formé des instruments les plus

graves au fond de la scène, et six musiciens disposés en arc de cercle et en hauteur). L'espace ainsi occupé est traité dans des dimensions diverses : le conflit, l'occupation progressive, la focalisation, la fragmentation, la globalisation. Ces divers principes sont déjà un moyen de rythmer la forme, à travers les deux suites réunissant neuf mouvements contrastés.

### **Première partie :**

*La piazza Santo Stefano* (per Anna) : avant de pénétrer dans *le sette chiese* à proprement parler, j'ai voulu placer l'écoute dans un cadre bien éloigné de l'introspection religieuse à venir, dans une dimension de plein air. Le matériau musical témoigne de l'activité humaine, s'inspirant de « bruits quotidiens » tels que ceux que l'on peut entendre sur les parvis des églises de Bologne.

*L'église de Saint Jean-Baptiste* : c'est un édifice remarquable, composé d'une courte nef et d'une abside surélevée (délimitée par deux grandes toiles que le fidèle ne peut apercevoir depuis la nef). L'ensemble m'a inspiré un long mouvement ascendant (*glissandi* de l'ensemble en quarts de ton) conduisant à un premier jeu d'antiphonie.

*La crypte* : cet espace dédié à la méditation se situe sous l'escalier conduisant à l'abside dans l'église de Saint Jean-Baptiste. Richement ornementée, la crypte est un lieu de lumière, caractérisé par de nombreuses dorures. J'ai choisi un mouvement continu de résonance, sur lequel se greffent des références au chant grégorien et des figures suraiguës symbolisant la clarté de l'ensemble.

*La basilique du sépulcre* (à Hervé Boutry) : c'est une salle extrêmement sombre, la plus ancienne de l'édifice (car construite sur les restes d'un temple circulaire paléochrétien), au milieu de laquelle se situe un autel en forme de tour sous lequel sont présentes les reliques de San Petronio. Voulant jouer sur l'opposition entre

l'obscurité générale du lieu et l'intensité lumineuse des reliques, j'ai articulé l'ensemble en deux parties, la première laissant la part belle à la contemplation (pianos en antiphonie, grosses caisses sourdes assurant un continuum impalpable), et la seconde symbolisant par sa virtuosité les lumières éclairant les reliques.

### **Seconde partie :**

*Basilique des Saints Vital et Agricola* (à la mémoire d'Olivier Messiaen) : à ce lieu sobre, rectangulaire, j'ai fait correspondre un choral de cuivres donnant naissance à un trio de percussions à hauteur indéterminée.

*La cour de Pilate* (à Jonathan Nott) : l'extérieur se mêle à l'intérieur, puisque cette cour permet aux sons du quotidien de s'introduire dans l'édifice. C'est alors l'occasion pour moi de reprendre le matériau de l'ouverture, et de travailler sur la superposition rythmique et sur l'interruption.

*L'église du martyrium* : elle est composée de cinq petites chapelles, auxquelles correspondent cinq miniatures (la dernière d'entre elles, une marche militaire stylisée, faisant référence au monument aux morts).

*Le cloître* : sa disposition ainsi que la superposition de deux ensemble d'arcades m'ont incité à travailler sur la notion de rotation, d'abord pour le groupe instrumental disposé en hauteur, puis à travers les autres ensembles.

*La chapelle du bandeau* : c'est la pièce qui abrite actuellement le musée des *Sette chiese*. J'ai voulu dresser un « bilan émotionnel » de l'édifice, reposant musicalement sur un système d'accords occupant progressivement tout l'espace sonore et sur la stylisation de cloches (superposition de pulsations indépendantes).

*Bruno Mantovani*

**Pierre Boulez**  
*Dialogue de l'ombre double*

Composition : 1985-1986.  
L'œuvre est dédiée à Luciano Berio  
pour son soixantième anniversaire.  
Création le 28 octobre 1985  
à Florence par Alain Damiens.  
Effectif : clarinette et électronique.  
Éditeur : Universal Edition.

**L'idée principale de cette œuvre**, réalisée dans les studios de l'Ircam pour sa partie électronique, est d'établir un dialogue entre une clarinette et elle-même. Deux clarinettes se répondent, l'une réelle et visible, jouée par un instrumentiste sur scène, l'autre, virtuelle et invisible, enregistrée sur bande magnétique. Le titre fait référence à deux scènes du *Soulier de satin* de Paul Claudel : l'ombre double, qui est en fait un monologue, et le dialogue entre Dona Prouhèze et l'Ange gardien, dialogue entre un être et son double.

Cette dualité entre un instrument réel et un instrument imaginaire joue sur l'alternance. À aucun moment les deux clarinettes ne tissent de contrepoint. Elles ne se superposent que quelques secondes, à la fin d'une section et au début d'une autre. Les séquences jouées par le clarinettiste portent le nom de « strophes », tandis que celles qui sont enregistrées sont nommées « transitions ». Six strophes composent l'œuvre suivant des caractéristiques précises. Ces strophes peuvent se jouer dans un ordre différent, choisi par l'interprète au préalable. Cet ordre détermine également celui des transitions. Comme leur nom l'indique, celles-ci servent de passage d'une strophe à l'autre suivant un parcours varié, extrêmement mobile. Le début (« sigle initial ») et la fin (« sigle final »), encadrent l'œuvre.

La musique des transitions ne bénéficie d'aucune transformation électroacoustique, comme c'est le cas dans *Répons*, cette transformation affectant exclusivement le son de la clarinette. Le principal élément de modification entre la clarinette réelle et la clarinette imaginaire concerne sa position dans l'espace. La musique des transitions est soumise à de très fréquentes spatialisations, comme une ombre tournoyant autour du soliste, et se situe dans un espace virtuel. L'effet de distance joue également un rôle important. À la fin de l'œuvre, les sons de la clarinette sont de plus en plus forts mais enregistrés de plus en plus loin. Plus la clarinette s'éloigne, plus elle s'amplifie dans l'intention. Cette apparente contradiction a évidemment une explication : lorsqu'un instrument joue plus fort, ce n'est pas uniquement son niveau sonore qui est modifié, mais la qualité même du son qu'il produit. Plus un son est éloigné et plus il nous parvient au travers de réflexions

et d'échos divers. Ainsi un son peut être perçu fort et lointain comme il peut être perçu proche et faible. Cette confrontation constitue probablement l'un des aspects les plus poétiques de l'œuvre. La clarinette solo est également soumise à un traitement original. Un piano situé en coulisse lui sert parfois de résonateur. Ainsi sur certaines phrases, des traces sont gardées comme une sorte de rémanence. *Dialogue de l'ombre double* montre une fois de plus l'attachement que porte le compositeur à la clarinette, pour laquelle il a écrit *Domaines* quelque vingt ans plus tôt, quoique l'esthétique en soit différente. Le discours, plus souple et moins abrupt, rejoint une conception plus volubile de la clarinette.

Cécile Gilly

**György Kurtág**  
*Op. 27 n° 2*

Composition : 1990.  
Commande de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Ensemble Modern.  
Création le 11 décembre 1990 au Théâtre des Champs-Élysées par l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Peter Eötvös, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.  
1<sup>er</sup> ensemble : violoncelle solo, flûte/flûte piccolo/flûte à bec, flûte en sol, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trompette, trombone, tuba, 3 percussions, célesta/pianino, cymbalum, harpe, violon, alto, violoncelle, contrebasse.  
2<sup>ème</sup> ensemble : clarinette *mi* bémol, piano solo, flûte/flûte piccolo/flûte à bec, flûte en sol, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trompette, trombone, tuba, 3 percussions célesta, cymbalum, harpe, violon, alto, violoncelle, contrebasse.  
Éditeur : Editio Musica Budapest.

**Figure solitaire, exigeante et inquiète**, György Kurtág a développé son œuvre à l'écart des grands mouvements de son époque. Citoyen de cet « autre » monde qu'a été, pendant plus de quarante ans, l'Europe de l'Est, il fut découvert tardivement dans le nôtre, où il apparut d'abord comme un marginal volontaire. Ses pièces aphoristiques plongent dans l'infini de la mémoire et de l'invention : les éléments qui les constituent, dégagés de toute construction, ont le caractère d'apparitions ; ils sont reliés par des fils intérieurs et mystérieux. Après l'écriture de plusieurs cycles vocaux qui forment un tout *a posteriori* (dont les *Messages de feu demoiselle R.V. Trousova*, qui révélèrent sa musique à l'Ouest), Kurtág s'est attaché à l'écriture de formes plus importantes et à des effectifs plus conséquents.

Cette recherche d'extension dans le temps s'est accompagnée d'une spatialisation des sources sonores, comme si la musique, en se déployant, rendait obsolète le vieux rapport frontal entre les musiciens et les auditeurs. C'est le cas de l'*Opus 27 n° 2*, double concerto pour violoncelle, piano et deux groupes instrumentaux, qui s'intègre lui aussi dans un ensemble d'œuvres concertantes visant une nouvelle forme temporelle et spatiale : dans *...quasi una fantasia...* opus 27 pour piano et ensemble, certains instruments sont placés derrière le public ; dans *Grabstein für Stefan* pour guitare

et ensemble, des instrumentistes sont placés latéralement de part et d'autre du public. L'*Opus 27 n° 2* oppose deux groupes placés également de chaque côté du public, les solistes étant sur la scène avec les percussions (qui, idéalement, devraient être ailleurs). Cette séparation des sources sonores n'a pas un caractère anecdotique : elle vise à clarifier les textures (par exemple celle du canon à trois voix dans le finale, que Kurtág souhaite « transparent »), et d'autre part à créer des effets de perspective, certains sons venant du lointain, de même que certains gestes ou intervalles « archaïques » (les consonances au début du dernier mouvement par exemple, ou les réminiscences de musique populaire) appartiennent à des couches profondes de la conscience musicale.

Les œuvres de Kurtág sont cryptées : les hommages y abondent, ainsi que les citations plus ou moins explicites. L'œuvre est le chiffre du vécu. La spatialisation coïncide avec cette mise en scène mentale, réalisée dans les œuvres précédentes par la succession de petites pièces indépendantes à l'intérieur d'un cycle. Le *Double Concerto* est ainsi lié aux sonates pour piano op. 27 de Beethoven, dont la fameuse *Sonate au clair de lune*. Cette rencontre avec Beethoven a d'abord été fortuite, puisqu'elle provient du numéro d'opus de *...quasi una fantasia...* ; elle est assumée dans le *Double Concerto*, à tel point que Kurtág s'est servi, dans un premier temps, du modèle beethovénien pour écrire le premier mouvement de l'œuvre ; s'il l'a finalement rejeté, c'est que la succession trop conventionnelle d'un thème principal, d'un thème secondaire et d'une conclusion lui apparut comme « stupide et impossible ». Il réécrivit en une nuit toute cette partie, trois semaines avant la création de l'œuvre ! Les deux mouvements sont très différents de caractère. Le premier s'appuie sur une idée élémentaire, typique de Kurtág : une suite de notes répétées, jouée par le piano, puis par le violoncelle un demi-ton plus haut, ainsi que par les percussions, la harpe, puis le cymbalum. La différenciation progressive des hauteurs permet de faire émerger des figures mélodiques, et notamment les inflexions « *parlando* du violoncelle », lesquelles réclament l'usage de sons non tempérés. Mais la structure de notes répétées est reprise de façon martelée (Kurtág indique « *pesante* ») par le piano et par son groupe instrumental, dans une

rythmique irrégulière (4 + 3 + 4, puis 4 + 3) et une accentuation sur les premiers temps typiques de la musique hongroise. Avec le motif quasi diatonique des instruments, sorte de petite fanfare, ces caractéristiques évoquent Bartók et surtout Stravinski. Le violoncelle cherche toutefois à développer sa propre ligne, plus lyrique, avant de jouer « *marcato* », puis « *disperato* », et d'imiter, à la demande du compositeur, « la musique arabe », c'est-à-dire « hors du tempérament ». L'opposition des textures plus martelées, puis le retour des notes répétées conduit à une nouvelle section où le violoncelle semble dire intérieurement, comme un balbutiement, une ancienne mélodie (« *circumderunt me genitus a mortis* »), qui l'oblige à descendre en dessous de sa note la plus grave. Le piano, par des figures nerveuses, incisives et rapides qui parcourent tout l'orchestre, amène la coda. Les notes répétées et les fanfares diatoniques sont combinées à des passages pianistiques en accords couvrant toute la tessiture, et à des rythmes de danse qui aboutissent à la cadence finale. L'auditeur peut suivre l'extraordinaire invention qui germe à partir de la structure anodine du début, et un art de composer à partir de situations expressives extrêmes qui forme finalement un merveilleux hommage à la musique de Beethoven.

Le deuxième mouvement est un *adagio-largo* très recueilli, une lamentation fondée sur la sonorité « archaïque » d'intervalles consonants (la quinte et la tierce majeure, mais aussi la tierce mineure) ; après une brève introduction, le violoncelle fait entendre la déploration d'un chant extrêmement doux et nostalgique, noté « *sempre quasi lontano* », qui sera repris à plusieurs reprises dans l'œuvre, traité de façon canonique ou en écho, jusqu'à sa répétition finale obsessionnelle, qui a le caractère d'un souvenir lancinant. C'est une musique à la fois funèbre et irréaliste. Kurtág demande ici une articulation rythmique non stricte, dans l'esprit du « *parlando* » des chants populaires. Les deux groupes instrumentaux sont davantage traités pour leur complémentarité que pour leurs oppositions ; on notera, à plusieurs reprises, des effets d'échos entre le piano du premier groupe (lié au violoncelle) et le piano solo.

*Philippe Albéra*

**Mercredi 15 octobre - 20h**

Salle des concerts

**Giovanni Gabrieli** (v.1553-1612)

*Canzoni et sonate*

Canzon VIII à 8 voix - 2 orchestres

Canzon XVII à 12 voix - 3 orchestres

Canzon XV à 10 voix - 1 orchestre

Canzon IX à 8 voix - 1 orchestre

Canzon XIX à 15 voix - 3 orchestres

Canzon XX à 22 voix - 5 orchestres

15'

**Iannis Xenakis** (1922-2001)

*Terretektorh*

18'

**Richard Wagner** (1813-1883)

*Lohengrin (Prélude)*

10'

Entracte

**György Ligeti** (1923)

*Atmosphères*

09'

**Iannis Xenakis**

*Terretektorh (seconde exécution)*

18'

**Prague Philharmonia**

**Michel Tabachnik**, direction

**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**

**C'est conformément à l'implantation spatialisée**

de *Terretektorh* que toutes les œuvres du concert seront exécutées. Disséminés parmi les musiciens, les auditeurs vont donc écouter Gabrieli, Wagner et Ligeti à travers un dispositif acoustique décidé par Xenakis.

L'espace sonore de Xenakis invite en effet à d'autres expériences... Dans ce dispositif, l'orchestre est éclaté. Les instruments ne sont plus réunis par familles.

Au contraire. Cordes, bois et cuivres sont mélangés.

Projetée sur le plan rectangulaire d'une salle traditionnelle, voici la répartition des musiciens : **(voir schéma ci-contre)**.

Les stéréophonies de Gabrieli s'inscrivent naturellement dans ce cycle sur l'espace.

Curieusement, le compositeur vénitien n'a pas fixé d'instrumentation. Des tours de Saint-Marc les timbres vibrent différemment à chaque exécution. Pourquoi dès lors ne pas entendre ces *Canzoni* dans les sonorités de Xenakis !... Voici par exemple comment les quinze voix de la *Canzon XIX* peuvent s'imbriquer dans l'orchestre de *Terretektorh* **(voir document ci-joint)**.

De même que Visconti a fait connaître Mahler à un large public par son *Mort à Venise*, Kubrick a révélé Ligeti dans *l'Odyssée de l'Espace 2001*. Les sons planants d'*Atmosphères* évoquent désormais les voyages cosmiques, le vide sidéral, et cette pierre noire tombée du ciel qui ne manque pas d'intriguer...

Quant au choix de Wagner, il répond à une autre intention. S'il est vrai que le *Prélude de Lohengrin* n'est pas sans anticiper Ligeti et Xenakis, car, comme *Terretektorh* et *Atmosphères*, cette musique propose un lent déploiement tout extatique, l'idée est de faire vivre de l'intérieur l'exécution traditionnelle d'une œuvre écoutée d'ordinaire à distance. L'espace sonore se distord. L'auditeur va entendre les harmonies et les contrepoints au sein de leurs enchevêtrements. Du fait de sa proximité avec l'un ou l'autre des instruments, il en privilégie même un seul aspect, tel le tromboniste ou le violoncelliste qui ne perçoit jamais la synthèse d'une œuvre, cependant qu'il en est l'un des constituants...

*Michel Tabachnik*



**Giovanni Gabrieli**  
*Canzoni et sonate*

Publication à Venise en 1615.

**Giovanni Gabrieli appartient** à une famille de musiciens vénitiens. Son nom demeure associé à celui de son oncle, Andrea, dont il fut l'élève. Leur activité créatrice est liée au développement des activités de la Basilique Saint-Marc à l'époque de la Renaissance. À cette époque la Cité des Doges connaît une fortune sans pareille et cette politique de prestige rejaillit directement sur la chapelle de Saint-Marc qui est à la fois la chapelle privée du Doge et l'établissement musical officiel de la République de Venise. Le développement des activités musicales à Saint-Marc s'est accéléré rapidement à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : 13 à 22 chanteurs, des instrumentistes titulaires, deux organistes et un maître de chapelle. La liste des musiciens titulaires recrutés à cette époque est impressionnante et tous sans exception ont laissé des compositions non seulement pour leurs instruments mais aussi dans le domaine de la musique vocale, religieuse et profane. Les œuvres de Giovanni Gabrieli qui nous sont parvenues appartiennent surtout à la musique religieuse et elles tiennent compte de l'architecture, des possibilités, des exigences de la Basilique Saint-Marc. Ses œuvres pour orgue reflètent une certaine pratique improvisée. À cette catégorie appartiennent les célèbres *Canzoni et sonate* de 1615.

Les échos qui se répercutaient sous les cinq coupes, les deux orgues, l'exiguïté des tribunes concouraient à susciter une invention sonore qui devait compter avec ces impératifs. Les distances importantes qui séparaient les musiciens, l'acoustique particulièrement réverbérante des lieux et la difficulté rythmique des œuvres conçues pour ces formations rendaient la coordination des différents groupes de musiciens particulièrement aléatoire. Dans ses *Canzoni*, Giovanni Gabrieli devait déployer toute son imagination pour imaginer un discours construit sur des entrées fuguées, de courts passages en mesure ternaire empruntés à la danse ou encore le jeu complexe des échos entre les groupes instrumentaux. Ce recueil de 1615 montre déjà l'évolution vers un style concertant, où les

instruments n'imitent plus les voix mais sont traités selon leur caractère et leur timbre particulier. La puissance de l'architecture et la richesse de la couleur instrumentale sont tout à fait impressionnantes ; les chœurs d'instruments se répondent en masses opposées, nous offrant ainsi tous les brillants coloris du baroque naissant.

**Richard Wagner**  
*Lohengrin : Prélude*

Composition : 1845-50.  
Création le 28 août 1850 à Weimar  
sous la direction de Franz Liszt.  
Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois,  
3 clarinettes, 3 contrebassons,  
4 cors, 3 trompettes,  
3 trombones, 1 tuba,  
timbales, 8 violons I,  
7 violons II, 6 altos,  
5 violoncelles, 4 contrebasses.

**L'opéra *Lohengrin* a mûri** pendant cinq ans, de 1845 à 1850. Il a été conçu en même temps que *Tannhäuser* et entrepris parallèlement aux *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. Au sein de l'œuvre de Wagner qui convoque poésie et musique en un lien indissoluble, *Lohengrin* s'avère être à la charnière d'un nouvel univers sonore qui éveillera chez le compositeur l'idée de la future « fosse mystique » de Bayreuth.

Le drame de *Lohengrin* porte en lui le caractère sacré, mystérieux de la légende. Envoyé du Saint-Graal, fils de Parsifal, Lohengrin incarne la pureté, l'héroïsme. Le livret raconte l'histoire d'une jeune princesse accusée du meurtre de son frère. Pour sa défense elle décrit un rêve dans lequel un noble chevalier viendrait à son secours. Le miracle a lieu, un splendide chevalier apparaît dans une nacelle tirée par un cygne. Il propose de sauver la princesse et de devenir son époux à une seule condition, qu'elle n'essaie jamais de savoir d'où il vient et quel est son nom.

La princesse accepte mais finit par poser la question interdite. Musiciens, poètes et écrivains ont tous souligné le rôle fondamental de la couleur dans *Lohengrin* et particulièrement dans le prélude instrumental qui ouvre le drame. Comment ce prélude que Liszt décrit « comme une sorte de formule magique » donne-t-il cette impression de clarté, de lumière, d'apesanteur décrite par Baudelaire dans sa fameuse étude écrite en 1861 sous le choc de la découverte de Wagner ? « *Je me sens délivrée des liens de la pesanteur (...) je me peignis (...) une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse.* »

Wagner a repris dans cette œuvre le principe de la définition d'un personnage par une couleur instrumentale spécifique. Mais il va dépasser ce simple niveau symbolique pour faire du timbre un élément structurel de la forme, et c'est essentiellement par l'orchestre que Wagner va réaliser cette fusion idéale du poème et de la musique. L'ensemble du prélude suggère l'approche, la présence, puis l'éloignement de cet univers sublime en mettant en scène le thème du Saint-Graal, thème fondamental de l'opéra. Ainsi, la première idée qu'impose le prélude est d'ordre acoustique : les violons, dans le registre suraigu sont divisés en huit parties. Le premier symbole des lieux élevés est exprimé par ces notes aiguës et la hauteur sonore joue un rôle fondamental et soutenu. Dans cette résonance symbolique, un motif des bois s'infiltré, s'étoffe dans les profondeurs de l'orchestre, avant de retentir dans une nuance *forte*. Les changements continuels de dynamique, de registre, de couleur sonore évoquent les thèmes majeurs de l'opéra. Et pour exprimer cet univers mystique, pour en suggérer la pureté, Wagner sollicite une écriture symbolique. Après les hauteurs et les intensités, la lenteur générale du mouvement suggère une immobilité toute hiératique. Les trémolos des cordes, le frémissement des sons évoquent le scintillement d'une étoile, la palpitation de l'univers. Ainsi Lohengrin s'approche-t-il des mortels pour s'en retourner vers les sphères inviolables où repose le Saint-Graal.

**György Ligeti** *Atmosphères* appartient au premier cycle de pièces orchestrales composées en Occident, période au cours

Composition : février-juin 1961.  
Commande de la Südwestfunk  
de Baden-baden.  
Création le 22 octobre 1961  
sous la direction de Hans Rosbaud.  
Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois,  
4 clarinettes, 4 contrebassons,  
6 cors, 4 trompettes,  
4 trombones, 1 tuba, piano,  
2 percussions, 14 violons I,  
14 violons II, 10 altos,  
10 violoncelles, 8 contrebasses.

de laquelle Ligeti compose une nouvelle musique à partir de textures sonores qui démontrent le phénomène de l'immobilité acoustique : musique de couleurs, de masses et de champs sonores qui s'étire au travers d'une respiration lente et profonde, dans une absence totale de pulsation. Le titre « Atmosphères » définit clairement le propos de l'œuvre : il invite l'auditeur à se laisser envelopper par le climat poétique du flux sonore ininterrompu que l'orchestre distille paisiblement. Par le mouvement ralenti, la plasticité des sons, c'est une impression de masses sonores presque immobiles qui se fait jour. Si une idée domine, c'est bien celle d'une continuité, d'un statisme, d'un son global qui se déploie et se transforme lentement. Et cette impression d'immobilité est bien la marque de l'esthétique de Ligeti.

Il faut se souvenir qu'en 1961 Ligeti travaillait au Studio de Cologne avec Karlheinz Stockhausen, une expérience qui lui a ouvert de nouvelles perspectives sonores. Ligeti tente, à cette époque, d'élaborer un nouveau style d'écriture polyphonique qu'il nomme micro-polyphonie, à partir de textures où chaque instrument a sa ligne rigoureusement autonome. Dans *Atmosphères*, chaque instrument persiste dans sa ligne initiale avec un son différent de celui de son partenaire, si bien que les violons par exemple, se voient divisés en 28 parties différentes. Cet ensemble est organisé pour atteindre le total chromatique englobant près de cinq octaves du *ré* des contrebasses au *do* dièse aigu des premiers violons. Ce son statique est ainsi perçu comme un complexe sonore tout à fait imprécis.

Ligeti se sert également de ce qu'il appelle « le dynamisme immanent » : certains instruments exécutent un *crescendo* pendant que les autres jouent *decrescendo* et ainsi de suite. Certaines figures se développent par dessus les autres, pénètrent et brouillent peu à peu la précédente. Si les différentes voix bougent, l'effet global demeure statique. 21 variantes de timbres structurés se succèdent et l'auditeur,

après 9 minutes d'audition soutenue d'un complexe sonore quasi immobile plonge dans un silence de 19 secondes...

On atteint ici l'extrême possibilité d'indiquer une atmosphère.

« *La polyphonie est écrite mais on entend l'harmonie.*

*Ces processus se dévoilent progressivement à l'auditeur, comme lorsque l'on entre dans une pièce sombre après avoir été exposé aux rayons aveuglants du soleil et que l'on perçoit petit à petit des couleurs et des contours », a déclaré György Ligeti.*

**Iannis Xenakis**  
*Terretektorh*

Composition : 1965-66.  
Création le 3 avril 1966  
au Festival de Royan,  
par l'Orchestre Philharmonique  
de l'ORTF, sous la direction  
de Hermann Scherchen.  
Effectif : 3 flûtes piccolos,  
3 clarinettes piccolos,  
3 clarinettes en *mi* bémol,  
3 contrebassons, 4 cors,  
4 trompettes, 4 trombones,  
tuba, 3 percussions,  
16 violons I, 14 violons II,  
12 altos, 10 violoncelles,  
8 contrebasses.

**Iannis Xenakis a toujours revendiqué**, dans son expérience créatrice, de fortes expériences sensibles reçues de son enfance de musicien d'origine grecque : la tempête en Méditerranée, le vent dans les grands pins ou encore un ciel étoilé. Et il cherchera ensuite à comprendre les lois secrètes de ces phénomènes afin de les transposer en sons musicaux. La nature est pour Xenakis « *un aimant par la minutie de son ordre autant que par la magnificence de son chaos* ».

Iannis Xenakis s'intéresse donc à ces mouvements où se joue l'accumulation désordonnée de nombreux événements et les observe au niveau de la structure et de la perception.

Les équations mathématiques, le calcul des probabilités, les travaux de physiologie acoustique lui apportent des réponses et des modèles de composition, appliqués pour la première fois dans *Métastasis* pour grand orchestre.

En 1958, Xenakis explore de nouvelles idées dans un article intitulé *Sur un geste électronique*. Il y présente de nouvelles conceptions sur l'environnement des œuvres et une volonté d'intégrer des notions d'espace et de temps au processus de composition. Entre 1965 et 1970, deux œuvres voient le jour : *Terretektorh* pour orchestre et *Persephassa* pour percussions, des œuvres qui vont permettre à Xenakis de tester ses nouveaux principes. Pour la première fois, le compositeur donne des indications précises sur la disposition des places du public aussi bien que des musiciens à propos de sa nouvelle œuvre *Terretektorh*.

« *L'orchestre est dans le public et le public est dans l'orchestre.*

*Le public doit être libre de bouger ou de s'asseoir sur des pliants distribués à l'entrée de la salle. Chaque musicien de l'orchestre*

*doit être assis sur une estrade individuelle, non résonante, avec son pupitre et son instrument. Une salle de bal, de quarante-cinq mètres de diamètre au minimum, ferait l'affaire à défaut d'un nouveau type d'architecture qu'il faudrait mettre au point pour tous les genres de musique actuelle, car ni les amphithéâtres, ni les salles de concert ne conviennent ».*

Les quatre-vingt-dix musiciens de *Terrektorh* vont être ainsi divisés en huit groupes, disposés en cercle autour du chef, le public circulant autour d'eux. Chaque exécutant est également muni d'instruments supplémentaires, un ensemble de bois et de maracas pour étendre la portée normale du volume sonore de l'orchestre, sirènes et fouets créant à côté des atmosphères étranges. Les musiciens doivent donc laisser assez de place pour permettre au public de s'asseoir parmi eux. Chaque spectateur choisit son emplacement et se trouve ainsi soit à côté d'un instrument bruyant soit au contraire dans un halo sonore de tout autre nature. *Terrektorh* est animé par un souffle étonnant : par exemple, durant toute la première minute, la même note *mi* est jouée par un groupe de cordes, puis un autre, faisant le tour de la salle en encerclant l'auditoire. Le son tourbillonne en spirale, les motifs musicaux varient en densité, en complexité et en timbres, en passant d'un groupe d'instruments à un autre. La composition spatiale de l'œuvre est constamment retravaillée par le mouvement du son lui-même et par de larges contrastes de texture et d'instrumentation. On perçoit ainsi comment Xenakis s'est attaqué à la structure hiérarchique de l'orchestre en donnant à chaque exécutant une égale responsabilité.

*Cécile Gilly*

## BIOGRAPHIES

### Compositeurs

#### John Cage

(Los Angeles, 1912 -New York, 1992). Après avoir hésité entre plusieurs disciplines artistiques, il choisit finalement la musique sur les conseils de Henry Cowell dont il suit les cours de composition, avant de suivre ceux, entre autres, d'Arnold Schoenberg en Californie (1934-1937). Se fixant en 1942 à New York, il rencontre Marcel Duchamp et commence à collaborer avec Merce Cunningham. Il s'initie à la philosophie zen et au I Ching à partir de la fin des années quarante. Le piano préparé, le *happening*, l'interdétermination comme principe d'organisation, l'élargissement de la musique à toutes les sources sonores possibles sont quelques-unes des inventions de Cage qui ont progressivement fait de lui, à partir de la fin des années 50, l'une des figures marquantes de la musique contemporaine internationale.

#### Charles Ives

Né en 1874 à Danbury (Connecticut) et mort en 1954 à New York. Il apprend la musique auprès de son père et est organiste de sa ville natale dès l'âge de quatorze ans. Il étudie, entre 1894 et 1898, à l'université de Yale. En 1898, il décide d'entrer dans les affaires, et devient ainsi, en toute indépendance, un « musicien du dimanche » qui se consacre à la composition lors de ses week-ends et ses vacances. En 1989, il fonde, avec Julius

Myrick, une compagnie d'assurances qui devient l'une des plus importantes des États-Unis. Une déficience cardiaque le réduit en 1930 à un état de semi-invalidité. Son œuvre – qui a principalement été écrite entre 1900 et 1918 et qui comporte une centaine de mélodies, quatre symphonies, deux sonates pour piano, deux quatuors à cordes et un grand nombre de pièces instrumentales pour des formations diverses – n'a guère été jouée avant les années 1950.

#### Klaus Huber

Compositeur suisse né à Berne en 1924. Après avoir été instituteur à Gibswil, il entreprend des études musicales au Conservatoire de Zürich, dans la classe de violon de Stefi Geyer (1947-1949), dans la classe de composition de Willy Burkhard (1947-1955), et se perfectionne à la Hochschule für Musik de Berlin, sous la direction de Boris Blacher (1955-1956). Professeur à l'école évangélique de Schiers (1949-1950), professeur de violon au Conservatoire de Zürich (1950-1960), d'histoire de la musique (1960-1963) et de théorie (1961) puis responsable des classes au Conservatoire de Lucerne chargé de la Meisterklasse, de composition et d'instrumentation à l'Académie de Musique de Bâle (1961/1964/1968-1972), il dirige en 1966, 1968 et 1972 les cours d'analyse des Semaines Internationales Gaudeamus à Bilkhoven. En 1969, il fonde le Séminaire international de compositeurs à Boswil, auquel il participe

jusqu'en 1980. Il quitte toutefois la Suisse pour Berlin, en 1973, à l'invitation du DAAD, et dirige de 1973 à 1990 la classe de composition et l'Institut für neue Musik de la Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau, où il a pour assistant Brian Ferneyhough. Président de l'Association des musiciens suisses de 1979 à 1982, lauréat des plus hautes distinctions musicales, parmi lesquelles le Prix Beethoven de la ville de Bonn en 1970 pour *Tenebrae* (1966-1967), pédagogue émérite et itinérant fondateur, avec Arturo Tamayo, de l'Ensemble für neue Musik, Klaus Huber est l'auteur d'écrits aux résonances politiques et religieuses, à l'image de son œuvre profondément humaine, loin des modèles de l'art pour l'art : *Soliloquia... inwendigvoller Figur... Senjkorn, Erinnere dich an G..., Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet... Des Dichters Pflug...*

#### Luigi Nono

Luigi Nono est né à Venise en 1924 et décédé en 1990. Après avoir étudié avec Gian-Francesco Malipiero, il complète sa formation auprès de Bruno Maderna, avec lequel il entretient des relations quasi fraternelles. Ses premières compositions, écrites entre 1950 et 1953, sont empreintes d'une profonde cohésion expressive, grâce à laquelle il surmonte rapidement les difficultés inhérentes à la technique pointilliste. Les œuvres *Polifonica-Monodica-Ritmica* (1951), *Epitaph auf Federico Garcia Lorca* (1952-1953), *La victoire de Guernica* (1954)

et *Liebeslied* (1954), dédiée à son épouse Nuria (fille d'Arnold Schönberg), datent de cette période. *Incontri* pour 24 instruments (1955) constitue la principale confrontation de Luigi Nono avec la technique sérielle. Les années suivantes, ses œuvres seront caractérisées par une identité du phénomène sonore (et non une division analytique des paramètres), seule perspective de devenir musical pour le compositeur (*Il canto sospeso*, 1955-1956, et le *Cori di Didone*, 1958). Au début des années 60, Luigi Nono s'oriente vers la politique (*Diario polacco*, 1958 et *Intolleranza*, 1960) et s'intéresse de plus en plus aux sons électroniques. Engagement politique et recherche de nouveaux outils linguistiques fusionnent en une symbiose qui donne naissance à des œuvres fortement marquées par la technologie (*La fabbrica illuminata*, 1964, *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, 1966, *Non consumiamo Marx*, 1969), dans lesquels se manifeste l'attrait du compositeur pour des espaces acoustiques et des types d'écoute nouveaux. Nono met en application le résultat de ses recherches sur le son dans les œuvres qu'il compose dans les années 1970 : *Como una ola de fuerza y luz* pour soprano, piano, orchestre et bande (1971-1972), *...sofferte onde serene...* pour piano et bande (1974-1977) dédié à son ami Maurizio Pollini, et tout particulièrement *Al gran sole carico d'amore* (1972-1975). 1980 débute avec le quatuor *Fragmente-Stille, An Diotima*, qui illustre le nouveau

concept compositionnel de Luigi Nono, empreint d'une philosophie confinante à l'ésotérisme, et prône une « écoute nouvelle », concentrée à l'intérieur de soi-même. Au cours de la décennie suivante, le compositeur travaille dans le studio de la Südwestfunk à Fribourg et, à la suite de ce séjour, réserve aux instruments électroacoustiques, en raison de leur faculté à transformer le son en temps réel, une place de plus en plus importante dans son œuvre. C'est de cette époque que datent *Diario polacco n° 2* (1982), *Guai ai gelidi mostri* (1983) et *Omaggio a Kurtág* (1983), ainsi que *Prometeo* (créé à Venise en 1984), opéra qui synthétise en quelque sorte les tendances des dernières années de Nono. Parmi les dernières œuvres de Luigi Nono, il convient de citer *Caminantes ... Ayacucho* pour contralto, flûte, chœurs, orchestre, et électronique live (1986-1987), *No hay caminos, hay que caminar... Andrei Tarkovski* pour 7 groupes instrumentaux (1987), *La lontananza nostalgica utopica futura* pour violon, électronique live et bande (1988).

#### **Thomas Adès**

Né à Londres en 1971, Thomas Adès étudie le piano et la composition à la Guildhall School of Music et au King's College de Cambridge, où il est reçu lauréat en 1992. De 1993 à 1995, il est compositeur en résidence à l'Orchestre Hallé. Il compose *The Origin of Harp* en 1994 et *These Premises Are Alarmed* pour l'inauguration du Bridgewater Hall

en 1996. *Asyla* (1997) est une commande du Freeny Trust pour l'Orchestre symphonique de la Ville de Birmingham et Simon Rattle, qui reprend l'œuvre avec le Philharmonique de Berlin en septembre 2002. Le premier opéra de Thomas Adès, *Powder Her Face*, commande de l'Opéra d'Almeida pour le festival Cheltenham en 1995 a été donné dans le monde entier. Son second opéra, *The Tempest*, commande du Royal Opera House, sera donné en création en février 2004. La musique de Thomas Adès a reçu de nombreux prix et distinctions, parmi lesquels le Rostrum de Paris (1994), le prix de la Royal Philharmonic Society (1997), et le Gramwemeyer Prize (2000), pour *Asyla*, le prix Ernst von Siemens des jeunes compositeurs (1999) et le Prix Hindemith en 2001.

#### **Rebecca Saunders**

est née en décembre 1967 à Londres. Après avoir appris le violon dans sa jeunesse, elle étudia la musique à l'université d'Édimbourg. Une bourse Fraser de l'université et des prix du Service allemand d'échanges universitaires lui permirent, de 1991 à 1994, d'étudier la composition avec Wolfgang Rihm à la Musikhochschule de Karlsruhe en Allemagne. De 1994 à 1997, elle bénéficia d'une bourse (« Premier Scholarship ») de l'université d'Édimbourg pour un doctorat en composition avec Nigel Osborne. Des prix de l'Académie des arts de Berlin (une bourse Busoni en 1995) et de la Fondation Ernst von Siemens (1996) permirent

à Saunders de travailler pendant plusieurs mois à la fois à New York et à Bruxelles. Elle vit actuellement à Berlin. Les œuvres de Saunders ont été données dans de nombreux festivals et séries de concerts, dont le Illingen Burgfest (1992/1994), le Forum pour jeunes compositeurs de Darmstadt (1993), le Festival international de Heidelberg (1993/1994), les Journées de musique nouvelle de Stuttgart (1994), les concerts du Contemporary Arts Trust d'Édimbourg (1994/1995), « Aarhus Young Sound Artists » (1994/1995), les séries de concerts de l'Académie des arts de Berlin (1995), les Journées de musique contemporaine de Bludenz (1995), « Musikprotokoll » à Graz (1995) et les Journées de musique nouvelle de Witten (1996). De 1992 à 1995, de nombreuses œuvres de Saunders ont été données en liaison avec la Nouvelle société de compositeurs de Karlsruhe. Ses œuvres ont été diffusées à la radio autrichienne et par plusieurs chaînes de radio allemandes. En juillet 1997, la première œuvre orchestrale de Saunders, *G and E on A*, commande de la Radio de Hesse, fut créée par l'Orchestre symphonique de la Radio de Hesse dans le cadre de la série « Forum de musique nouvelle ». Une deuxième exécution par l'Orchestre symphonique de la Radio autrichienne, sous la direction de Dennis Russell Davies, est programmée pour « Musikprotokoll » à Graz (octobre 1997), où une nouvelle œuvre, commande de la Radio autrichienne

pour le Quatuor Arditti, sera également exécutée. La création de *Mollys Song 3* fut donnée par l'Ensemble Q-02 à Bruxelles en septembre 1997. Deux autres exécutions de cette œuvre, par MusikFabrik, sont prévues pour novembre, l'une dans le cadre d'un concert-portrait de Saunders pour la Radio de Brême et l'autre pour la Radio de Sarrebruck dans le cadre du « Rendez-vous musique nouvelle, Forbach ». Saunders travaille actuellement à une œuvre nouvelle pour l'ensemble Ictus, commande de la Radio ouest-allemande pour les Journées de musique nouvelle de Witten en avril 1998. Elle sera suivie d'une commande de l'Ensemble 13.

#### Iannis Xenakis

Né en 1922, Iannis Xenakis s'est fait connaître par des œuvres qui, contredisant les dogmes sériels, affirmaient la primauté d'autres modèles : mathématiques, statistiques, issus du vivant et de la nature. Architecte, compositeur et écrivain, il touche de larges publics lors de cérémonies prestigieuses (*Persépolis*, 1971) ou plus populaires (installations des *Polytopes* de Montréal, 1967 et Cluny, 1972, du *Diatope* devant le Centre Pompidou, en 1977, conçues pour des lieux éphémères et comportant des projections lumineuses). Son art plonge aux racines de la culture antique tout en étant prospectif. Pareillement, sa musique est fortement influencée par le folklore et les liturgies de la Péninsule balkanique autant que par l'électroacoustique. Iannis Xenakis est décédé le 4 février 2001.

#### Bruno Mantovani

est né le 8 octobre 1974. Après des études de piano, de percussion, et de jazz au conservatoire de Perpignan, il entre en 1993 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il remporte les premiers prix d'analyse, d'esthétique, d'orchestration, de composition, et d'histoire de la musique. Il complète sa formation dans cet établissement en troisième cycle (auprès de Guy Reibel), à l'université de Rouen (maîtrise de musicologie), à l'abbaye de Royaumont (session de composition en 1995) et à l'Ircam (cursus de composition et d'informatique musicale en 1998-1999). Il travaille ensuite avec de prestigieux solistes et chefs d'orchestre (citons par exemple Barbara Hendricks, Paul Meyer, Vincent David, Jay Gottlieb, Jean Geoffroy, Péter Eötvös, Manfred Schreier, Jonathan Nott, Laurent Cuniot...). Fidèle à ses interprètes de prédilection, il collabore de façon régulière avec certains ensembles comme TM+ (pour lequel il compose depuis 1997), Alternance, et à partir de 2001 l'Ensemble Intercontemporain. Ses œuvres font l'objet de commandes de la part de l'Etat, de Radio France, de l'Orchestre de Paris, de la WDR (radio de Cologne), de l'Ensemble Intercontemporain, ainsi que de plusieurs organismes (comme Musique Nouvelle en Liberté ou Musik der Jahrhundert) et festivals. Elles sont régulièrement jouées en France et à l'étranger, certaines d'entre

elles ayant été primées lors de concours internationaux (le *Concerto pour violon* et *Turbulences* ont remporté le premier prix au concours de la ville de Stuttgart en 1999, *D'un rêve parti* a été sélectionné pour Gaudeamus à Amsterdam en 2001, et *Série noire* est conseillée aux organismes de diffusion radiophonique par la Tribune des compositeurs de l'Unesco la même année). En outre, Bruno Mantovani a reçu la bourse de composition de l'Académie des Beaux-Arts en 1997, et le prix Hervé Dugardin de la Sacem en 2000. Il bénéficie de plusieurs résidences : à la Herrenhaus Edenkoben entre août et décembre 1999 à l'invitation de Peter Eötvös, au festival Octobre en Normandie pour son édition 2001, et à Bologne, dans le cadre du programme « Villa Médicis hors les murs » de l'AFAA début 2002, où il écrit *Le sette chiese*, fresque d'une quarantaine de minutes à l'attention de l'Ensemble Intercontemporain, créée au festival Musica de Strasbourg en septembre 2002. Un disque monographique consacré à sa musique est paru en mars 2002 sur le label ÆON/ Harmonia Mundi (« Coup de cœur » de l'Académie Charles Cros). Ses œuvres sont publiées aux éditions Henry Lemoine.

#### **Pierre Boulez**

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique

contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis en 1976 l'Institut de Recherche et Coordination acoustique/musique (IRCAM) et l'Ensemble Intercontemporain. Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé en 1971 chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Directeur de l'IRCAM jusqu'en 1991, professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Invité régulièrement aux festivals de Salzbourg, Lucerne, Edimbourg et Aix-en-Provence, il dirige les grands orchestres du monde entier (Chicago, Cleveland, Londres, Berlin, Vienne, Los Angeles...) ainsi que l'Ensemble Intercontemporain avec lequel il entreprend de grandes tournées. L'année de son 70<sup>e</sup> anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra, et la production de *Moïse et Aaron* dans une mise en scène de Peter Stein. Invité au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une nouvelle production de *Barbe Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Une grande série de concerts avec le LSO en Europe et aux Etats-Unis, mettant en perspective le répertoire orchestral du XX<sup>e</sup> siècle

domine les huit premiers mois de l'année de son 75<sup>e</sup> anniversaire. Tout à la fois compositeur, auteur, fondateur et chef d'orchestre, Pierre Boulez se voit décerner des distinctions telles que Prize of the Siemens Foundation, Leonie Sonning Prize, Praemium Imperiale of Japan, The Polar Music Prize, le Grawemeyer Award pour sa composition *sur Incises*, le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Répons*, et il est à la tête d'une importante discographie. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (*Sonates* pour piano, *Dialogue de l'ombre double* pour clarinette, *Anthèmes* pour violon) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons, ...explosante-fixe...*). Sa dernière composition, *Dérive 2*, a été créée en septembre 2002 à Lucerne.

#### **György Kurtág**

Né en Roumanie en 1926, György Kurtág étudie le piano à partir de 1940 avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits. Il s'installe à Budapest en 1946 et étudie à l'Académie de musique Franz-Liszt la composition auprès de Sándor Veress et Ferenc Farkas, le piano auprès de Pál Kadosa et la musique de chambre auprès de Leò Weiner. Il acquiert la nationalité hongroise en 1948. En 1957-1958, il réside à Paris où il est élève de Marianne Stein. Il suit également les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud. À ces influences s'ajoute celle des

concerts du Domaine musical dirigé par Pierre Boulez où il s'initie aux techniques de l'École de Vienne. Ce séjour à Paris marque profondément ses idées sur la composition. La première œuvre qu'il signe de retour à Budapest, le *Quatuor à cordes*, est qualifiée d'opus 1. Professeur de piano, puis de musique de chambre à l'Académie de Budapest de 1967 à sa retraite en 1986, il y poursuit sa tâche de pédagogue jusqu'en 1993. La plus grande partie de ses œuvres (moins de quarante numéros d'opus) est dévolue à la petite forme, et en particulier à la voix, en laquelle il voit un instrument aux possibilités nouvelles qui dépasse son rôle narratif habituel ou opératique. Parmi ses œuvres, on peut citer : *Huit duos* pour violon et cymbalum, opus 4 (1960-1961), *Les Dits de Péter Bornemisza*, opus 7 (concerto pour soprano et piano, 1963-1968), *Douze microludes* pour quatuor à cordes (1977), *Grabstein für Stephan*, op 15c pour guitare et orchestre (1978-1979, rév. 1989), *Messages de feu Mademoiselle R.V. Trousova*, commande de l'ensemble Intercontemporain, pour soprano et ensemble (1976-1980), *Scènes tirées d'un roman* (15 mélodies pour soprano, violon, contrebasse et cymbalum, 1981-1982), *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*, pour quatuor à cordes (1989), *Songs of Despair and Sorrow* (chœur et ensemble, 1980-1994) et *Stèle*, opus 33 pour grand orchestre (1994). György Kurtág reçoit de très nombreux prix et récompenses pour ses compositions. Il est

nommé Officier des Arts et des Lettres par le Gouvernement français en 1985, et reçoit une distinction accordée par l'État autrichien en 1998 (Österreichisches Ehrenzeichen). La même année, il reçoit le Grand Prix de la Musique de la Fondation Ernst von Siemens à Munich.

### György Ligeti

Né le 28 mai 1923 à Dicsöszenmárton (Transylvanie), György Ligeti effectue ses études secondaires à Cluj, où il étudie ensuite la composition auprès de Ferenc Farkas (1941-1943). De 1945 à 1949, il poursuit sa formation avec Sándor Veress et Ferenc Farkas à l'Académie Franz-Liszt de Budapest où il enseigne lui-même l'harmonie et le contrepoint entre 1950 et 1956. Il fuit la Hongrie lors des événements de 1956 et se rend d'abord à Vienne puis à Cologne, où il est accueilli notamment par Karlheinz Stockhausen. Là, il travaille au Studio électronique de la Westdeutscher Rundfunk (1957-1959) et rencontre Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel... En 1959, il s'installe à Vienne. Il acquiert la nationalité autrichienne en 1967. De 1959 à 1972, György Ligeti participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt. De 1961 à 1971, il enseigne à Stockholm en tant que professeur invité. Lauréat de la bourse du Deutscher Akademischer Austausch Dienst de Berlin en 1969-1970, il est compositeur en résidence à l'Université de Stanford en 1972. De 1973 à 1989,

il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg. Depuis, il partage son existence entre Vienne et Hambourg. György Ligeti a été honoré de multiples distinctions, dont le Berliner Kunstpreis, le Prix Bach de la ville de Hambourg, le Prix de composition musicale de la Fondation Pierre de Monaco. Durant sa période hongroise, sa musique témoigne essentiellement de l'influence de Bartók et Kodály. Ses pièces pour orchestre *Apparitions* (1958-1959) et *Atmosphères* (1961) attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micro-polyphonie) et un développement formel statique. Parmi les œuvres les plus importantes de cette période, on peut citer le *Requiem* (1963-1965), *Lux aeterna* (1966), *Continuum* (1968), le *Quatuor à cordes n°2* (1968) et le *Kammerkonzert* (1969-1970). Au cours des années soixante-dix, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996). Nombre de ses œuvres témoignent également de son souci d'échapper au tempérament égal, à commencer par *Ramifications* (1968-1969). Plus récemment, Ligeti a développé une technique de composition à la polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du XIV<sup>e</sup> siècle et par différentes musiques ethniques, et sur laquelle se fondent ses œuvres des vingt dernières années : *Trio* pour violon,

cor et piano (1982), *Études pour piano* (1985-2001), *Concerto pour piano* (1985-1988), *Concerto pour violon* (1990-1992), *Nonsense Madrigals* (1988-1993), *Sonate pour alto solo* (1991-1994)... En 1997, Ligeti a donné une nouvelle version de son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977).

### Interprètes

#### 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, création en particulier de pièces de Philippe Fénelon, de *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, à Florence en 1985, pour les soixante ans de Luciano Berio et, en janvier 1997, du *Concerto pour clarinette* d'Elliott Carter, commandé à l'occasion du XX<sup>e</sup> anniversaire de l'Ensemble Intercontemporain. Parmi les classiques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> 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 Damiens joue sur clarinettes Buffet Crampon, modèles Festival et RC Green Line.

#### Jeanne-Marie Conquer

Jeanne-Marie Conquer obtient en 1980 le premier Prix de violon au Conservatoire de Paris. Après avoir suivi le cycle de perfectionnement, elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1985. Elle a enregistré la *Sequenza VIII* de Luciano Berio, le *Pierrot Lunaire* et *l'Ode à Napoléon* d'Arnold Schönberg sous la direction de Pierre Boulez (Deutsche Grammophon). Elle a fait partie du Quatuor de l'Ensemble Intercontemporain.

#### 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 trois ans et poursuit ses études en France au Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtint un Premier Prix de violon et de musique de chambre, puis effectua 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 que *Anthèmes 2* de Pierre Boulez, pour violon seul et dispositif électronique (Festival de Donaueschingen, puis Ircam/Paris, Concertgebouw/Amsterdam, Cité de la Musique/Paris, Salzburg, Helsinki, Carnegie Hall/New York et enregistrement chez Deutsche Grammophon en 1999). Elle crée ensuite en 1998 le *Concerto* de Michael Jarrell puis en 1999 celui d'Ivan Fedele.

#### Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano commence ses études de piano dès l'âge de cinq ans et, à quinze ans, remporte le premier Prix du concours national des Etudiants. 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<sup>e</sup> 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 récemment 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, Ravel (Denon).

#### **Pierre Strauch**

Né en 1958, élève de Jean Deplace, Pierre Strauch est lauréat du Concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. En 1978, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire soliste comprend entre autres des œuvres de Zoltan Kodaly, Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Il a notamment écrit *La Folie de Jocelin*,

commande de l'Ensemble Intercontemporain (1983), *Preludio imaginario* (1988), *Allende los mares* (1989), une série de pièces solo pour violon, violoncelle, contrebasse, piano (1986-1992), *Siete poemas* pour clarinette seule (1988), *Faute d'un royaume* pour violon et sept instruments (1998) et *Trois odes funèbres* pour cinq instruments, commande de l'Ensemble Intercontemporain et du Conservatoire de Paris (2001).

#### **Eric-Maria Couturier**

Né en 1972 à Danang (Vietnam), Eric-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 Etienne 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.

#### **Michel Raison**

Premier prix à l'unanimité de clarinette au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Michel Raison a étudié au Canada puis à Amsterdam, avant d'obtenir divers prix de clarinette et de musique de chambre aux Concours Internationaux de Paris, Toulon et Vierzon. Clarinette Solo de l'Orchestre des Jeunes de la Communauté Européenne, sous la direction de Claudio Abbado, il est régulièrement invité par les plus grandes formations européennes : Orchestre de Chambre d'Europe, Orchestre National de France, Opéra de Paris, Orchestre de l'Opéra de Paris, Orchestre Philharmonique de Rotterdam, Orchestres Européens des Festivals de Lucerne et d'Aix en Provence, Orchestre de Galice. Michel Raison s'est produit en soliste sous la direction de Christopher Hogwood au Festival d'Aix en Provence avec le Symphonia Europa, mais aussi avec l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre Provence Côte d'Azur, le Sinfonietta d'Amiens. Il a interprété le concerto de Nielsen avec l'Orchestre Südostbayerisches de Passau et l'Orchestre Philharmonique de Calgary, ainsi que le concerto de Tomasi avec l'Orchestre de Chambre d'Auvergne. En tant que chambriste, Michel Raison s'est produit dans les plus grandes salles européennes, Aix-en-Provence,

le Louvre, Concertgebouw d'Amsterdam, Philharmonie de Berlin, Baden-Baden, Festival de Lucerne, avec notamment les sœurs Labèque. Michel Raison est professeur à l'Académie de Musique Franco-Tchèque de Telc.

#### **Jean-Jacques Gaudon**

Né en 1945, il fait ses études au Conservatoire de Reims puis entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Ludovic Vaillant où il obtient un premier Prix en 1966. Jean-Jacques Gaudon joue en soliste avec les formations de chambre B. Thomas, P. Kuentz, B. Wall, avec lesquelles il fait de nombreuses tournées en France et à l'étranger. Puis il entre comme trompette solo à l'Orchestre de chambre de l'ORTF et aux Concerts Pasdeloup. Parallèlement, il joue avec Musique vivante et au Domaine Musical. Membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis sa création en 1976, il crée *Fanal*, concerto pour trompette de York Höller ; *Midtown*, pour deux trompettes, de Philippe Fénelon. A son répertoire : la *Sequenza X* de Luciano Berio, *Aries* de Karlheinz Stockhausen ainsi que des œuvres de Hans Werner Henze, Betsy Jolas, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann... Jean-Jacques Gaudon a enseigné aux Conservatoires du Mans et de Créteil, avant d'être nommé professeur à l'École nationale de musique de Gennevilliers. Il anime également des master classes dans diverses universités américaines.

#### **Vincent Bauer**

Né en 1947, Vincent Bauer est l'élève de Jean Batigne à Strasbourg puis de Jacques Delecluse au Conservatoire de Paris, où il obtient un premier Prix. Entré à l'Ensemble Intercontemporain en 1978, il a à son répertoire de nombreuses pièces solo de Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Maurice Ohana. Il participe aux tournées internationales de l'Orchestre National de France et des Ballets Félix Blaska, pour qui il joue entre autres des œuvres de Béla Bartók et Luciano Berio en compagnie de Katia et Marielle Labèque. Il participe à la création de *Neptune* de Philippe Manoury et aux créations de *Répons* de Pierre Boulez. En janvier 1998, il a interprété à Paris deux des *Huit pièces pour timbales* de Elliott Carter sur une création chorégraphique de Lucinda Childs. Il a enregistré les *Etudes d'interprétation XI et XII* pour piano et percussion de Maurice Ohana. Vincent Bauer a dirigé en 1999 *In C* de Terry Riley à la Cité de la musique ainsi qu'au Festival Why Note de Dijon, avec une centaine de musiciens amateurs. Il a été le directeur musical du projet Batucada 2000 pour le Festival Latitudes Brésil de la Cité de la musique réunissant 150 percussionnistes amateurs et deux écoles de samba brésiliennes.

#### **Michel Cerutti**

Premier Prix de piano et de musique de chambre au Conservatoire national 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 *Eclat/Multiples* et *Répons* de Pierre Boulez. En tant que soliste, il a en particulier participé à la création d'œuvres de Philippe Schœller (*Cosmos*), de Michael Jarrell (*Rhizomes*) et il a été l'interprète de la création française de *Triangel*, de Peter Eötvös, pour percussions et 27 musiciens, lors du festival Musica de Strasbourg 2001. Il enseigne au Conservatoire de Paris et anime 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.

#### **Patricio Wang**

Né en 1952 à Santiago du Chili, Patricio Wang vit et travaille à Amsterdam et Paris. Après avoir étudié la composition, la sonologie et l'architecture à l'Université du Chili de Santiago, il mène des études de composition et de guitare classique au Conservatoire royal de La Haye, où il obtient son diplôme en 1983. De 1979 à 1986, il est membre de l'ensemble Hoketus, fondé par le compositeur Louis Andriessen et, depuis 1992, membre de l'ensemble LOOS

avec lequel il effectue des tournées en Europe, Amérique du Nord et Amérique du Sud. En tant qu'interprète de musique contemporaine (guitare, guitare électrique, guitare basse, mandoline banjo), P. Wang collabore régulièrement avec différents ensembles européens : Asko Ensemble, Schoenberg Ensemble, Consergebouw Orkest, Ebony Band, Nederlands Lazars Ensemble, Radio Philharmonisch Orkest (Pays-Bas), Ensemble Intercontemporain (France), ensemble Modern et Musik Fabrik (Allemagne). Il participe régulièrement à des créations d'œuvres et d'opéras contemporains : *Rosa* (Andriessen / Grennaway), *De Materie* (Andriessen / Wilson), *Writing to Vermeer* (Andriessen / Greenaway), etc. P. Wang a été l'un des interprètes de « Electric Guitar Now » lors du Holland Festival 2003 pour la première de *Loopsatezi* de Huib Emmer (ensemble Loos et Orchestre de chambre de la radio sous la direction de Peter Eötvös) et celle de *Dream House*, de Steve Mackey, pour guitare électrique et orchestre. Patricio Wang est également compositeur et écrit régulièrement, depuis 1977, pour le cinéma, la danse, le théâtre.

#### **Frédéric Stochl**

Frédéric Stochl a suivi une double formation de musicien et de danseur. Depuis 1970, il participe à de nombreux spectacles musicaux et chorégraphiques, notamment avec Maurice Béjart, Jean-Claude Penneret, Georges Aperghis, le Groupe de Recherches Musicales, etc.

Il réalise également des mises en scènes et des chorégraphies : *Histoire du Soldat* (Villeneuve-lès-Avignon, Festival de Saint-Céré), *Pierrot Lunaire* (Aix-en-Provence, Festival du Marais). Il est également professeur de danse à l'École du Théâtre National de Strasbourg (1971-1972) puis de contrebasse à Châlon-sur-Saône (1975-1989). En 1980, Frédéric Stochl devient soliste de l'Ensemble Intercontemporain et membre de l'Atelier de Recherche Instrumentale de l'Ircam. De 1982 à 1983, il enseigne la contrebasse au Conservatoire de Lyon, et, depuis 1987, au Conservatoire de Paris, où il enseigne également la musique de chambre et le théâtre instrumental. Frédéric Stochl a créé en soliste de nombreuses pièces : *Len II* de Franco Donatoni, *Transmutations* de Denis Cohen avec l'Ensemble Intercontemporain, *Tifereth* d'Emmanuel Nunes avec l'Orchestre National de France, etc. Dernièrement, Frédéric Stochl a conçu et mis en scène avec la collaboration d'Ivan Grinberg, *Un Voyage musical* à la Cité de la musique, avec et pour les solistes de l'Ensemble Intercontemporain.

#### **Stéphan Werner**

Né en 1962, Stéphan Werner étudie le piano et le violoncelle avant de s'orienter vers la contrebasse. Après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il obtient un premier prix à l'unanimité, il est nommé premier contrebasse solo à l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et professeur de contrebasse

au Conservatoire National de Région de Strasbourg. Parallèlement à ses activités de musicien d'orchestre et de professeur, Stéphan Werner s'investit beaucoup dans la musique de chambre en tant que membre du festival Strings de Lucerne, du Mainzerkammerorchester et des Deutschen Kammervirtuosens et dans la musique contemporaine en tant que membre du Nouvel Ensemble Contemporain. Cependant, Stéphan Werner sera très vite attiré par la direction d'orchestre. Initié par son père, Jean-Jacques Werner, il sera formé par Léon Barzin. Sélectionné pour travailler avec Seiji Ozawa à Tanglewood (USA), Stéphan Werner dirige plusieurs concerts avec le concours de solistes tels que raffi Petrossian Inger Södergren, Eric Heidsieck ou Annie Jodry. Nommé chef assistant de Théodor Guschlbauer à l'Opéra du Rhin, il dirige par la suite une série de concerts à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Contacté par John Mauceri, il est invité à être son assistant au Teatro Regio de Turin. Depuis septembre 2000, Stéphan Werner est premier chef invité de l'Orchestre Léon Barzin.

#### **Daniel Ciampolini**

commence ses études au Conservatoire de Nice. Parallèlement, il s'initie à la batterie et au jazz avec sa mère et son père, avec qui il jouera dès l'âge de 13 ans dans un célèbre cabaret parisien, accompagnant

ainsi des personnalités de la chanson française comme Mouloudji ou Isabelle Aubret. A 14 ans, il intègre l'orchestre d'accordéons de Paris comme batteur. Quelques années plus tard, il obtient un premier prix de percussion au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et étudie également l'analyse et l'harmonie. Durant un long séjour au Berkeley College of Music de Boston, il se consacre uniquement au vibraphone. En 1980, il entre à l'Ensemble Intercontemporain, qu'il quitte en 2001. En 1994, l'Auditorium du Louvre lui commande la musique de *Forfaiture* de Cecil B. de Mille, dans le cadre de « Cinéma muet en concert ». Iannis Xenakis lui donne carte blanche pour réaliser à l'Ircam une version spatialisée du célèbre solo de percussion *Psappha*. Le compositeur Philippe Hurel lui dédie *Quatre Variations* pour vibraphone et ensemble. Depuis son départ de l'Ensemble Intercontemporain, il se consacre au répertoire soliste et de chambre et a donné plusieurs séries de cours : Académie du XX<sup>e</sup> siècle à Paris, Académie Sibelius à Helsinki, Carnegie Hall à New York.

#### **Toshiyuki Kamioka**

Né en 1960 à Tokyo, le chef d'orchestre Toshiyuki Kamioka étudie, entre 1979 et 1983, la direction d'orchestre, la composition, le piano et le violon à l'Université des beaux-arts et de la musique de sa ville natale et remporte, en 1982, le prix Ataka. Il entre deux ans plus tard au Conservatoire de musique

de Hambourg pour suivre l'enseignement de Klauspeter Seibel et reçoit, en 1986, une bourse de la Ville de Masefield. En 1987, il obtient un poste d'enseignant de musique de chambre et d'accompagnement au Conservatoire de musique de Hambourg. Il poursuit son travail pédagogique à l'école Folkwang d'Essen de 1992 à 1996, parallèlement à son engagement au théâtre Aalto de la même ville. Il avait été auparavant, de 1987 à 1992, répétiteur soliste au théâtre de Kiel. Depuis la saison 1996-1997, Toshiyuki Kamioka est directeur musical de la capitale de la Hesse, Wiesbaden. Toshiyuki Kamioka a dirigé plus de 20 orchestres en Rép. féd. d'Allemagne et donne régulièrement des concerts au Japon, en tant que pianiste soliste ou chef des plus grands orchestres japonais. Depuis la saison 1998-1999, il est chef d'orchestre principal de la Nordwestdeutsche Philharmonie de Herford, fonction qu'il occupe parallèlement à son poste de Wiesbaden. Ces deux dernières années, il a organisé à Wiesbaden, en collaboration avec le Deutscher Musikrat (Conseil allemand de la musique), dont il est par ailleurs membre du jury, deux forums de direction d'orchestre. À partir de la saison 2004-2005, Toshiyuki Kamioka reprendra la fonction de directeur musical de la ville de Wuppertal.

#### **Denis Comtet**

Denis Comtet est né en 1970 à Versailles. Il étudie l'orgue au Conservatoire de Saint-Maur sous la direction de Gaston

Litaize. Il est ensuite admis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient un Premier Prix d'orgue (1989) et un Premier Prix d'accompagnement à l'unanimité (1993). Il étudie par ailleurs la direction d'orchestre avec Bruno Aprea (Rome). En 1999, il est nommé Assistant de la classe de chant d'Isabelle Guillaud au CNSM de Paris. Comme chef de chant, il participe à de nombreuses productions lyriques, aussi bien classiques : *Didon et Énée*, *Cenerentola*, *L'enfant et les sortilèges*, *Antigona*, *Rossignol*, etc. que contemporaines *Broken String* (Param Vir), *Médéamatériau* (Dusapin), *Le village du Louveteau* (When Ging). Il collabore avec le Chœur de chambre Accentus, dont il prend régulièrement en charge la préparation artistique, en particulier lors de créations françaises d'œuvres avec orchestre de Fénelon, Kyburz, Pintscher, Dalbavie, etc. En novembre 2001, il est l'assistant de Laurence Équibey au Théâtre du Châtelet pour *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho. À partir de 1999, il est engagé comme chef assistant au Festival d'Aix-en-Provence, auprès de l'orchestre de la Beethoven Akademie à Anvers, ainsi qu'à l'Opéra de Rouen. En avril 2001, il remplace Oswald Sallaberger dans plusieurs concerts consacrés à Purcell, à Rouen. Durant l'été 2001, il débute en Italie dans un concert Verdi à la tête de l'Orchestre de la ville de

Sofia ; puis en Angleterre, à l'Académie de Darlington, où il dirige *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart. En 2002, il est invité à diriger l'orchestre de l'Opéra de Rouen pour une série de concerts autour de la musique anglaise (Britten, Haendel) en janvier, ainsi que pour plusieurs représentations de *Pierre et le Loup* (Prokofiev) en mars. Denis Comtet est chef assistant de l'Ensemble Intercontemporain depuis la saison 2002-2003.

#### **Ensemble Intercontemporain**

Formé par Pierre Boulez en 1976, l'Ensemble Intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la création. Tous virtuoses de leur instrument, ils ont choisi de faire exister et faire découvrir la musique du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Curieux de toutes les formes d'expression artistique, l'Ensemble participe à de nombreux projets innovants et atypiques, associant musique et théâtre, cinéma, danse, vidéo. En étroite collaboration avec les compositeurs et l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique) les solistes s'engagent dans l'exploration de nouveaux mondes sonores. Le répertoire de l'Ensemble comprend à ce jour plus de 1900 œuvres, des « classiques » du XX<sup>e</sup> siècle aux créations les plus récentes. Chaque année, l'Ensemble commande de nouvelles œuvres à de nombreux compositeurs, notamment sélectionnés par

un comité de lecture commun avec l'Ircam. Par cette diversité d'époques et de courants musicaux s'affirme la vocation des solistes à partager avec le public une expérience musicale riche en découvertes et en émotions. L'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par an à Paris, en région et à l'étranger. Il est régulièrement invité par les plus grands festivals internationaux. Depuis 1995, l'Ensemble est en résidence à la Cité de la musique à Paris. Il a pour premier chef invité Jonathan Nott. Parallèlement à une programmation contrastée, l'Ensemble développe des actions de sensibilisation et de formation de jeunes musiciens et compositeurs.

#### **Flûtes**

Emmanuelle Ophèle  
Sophie Cherrier

#### **Hautbois**

Didier Pateau  
László Hadady

#### **Clarinettes**

André Trouttet  
Alain Damiens

#### **Bassons**

Paul Riveaux  
Pascal Gallois

#### **Cors**

Jean-Christophe Vervoitte  
Jens McManama

#### **Trompettes**

Jean-Jacques Gaudon  
Antoine Curé

#### **Trombones**

Benny Sluchin  
Jérôme Naulais

#### **Tuba**

Arnaud Boukhitine

#### **Percussions**

Michel Cerutti  
Samuel Favre  
Vincent Bauer

#### **Pianos**

Hidéki Nagano  
Michael Wendeberg

#### **Harpe**

Frédérique Cambreling

#### **Violons**

Hae-Sun Kang  
Ashot Sarkissjan

#### **Altos**

Odile Auboin  
Christophe Desjardins

#### **Violoncelles**

Pierre Strauch  
Eric-Maria Couturier

#### **Contrebasse**

Frédéric Stochl

#### **Musiciens supplémentaires**

#### **Flûtes**

Jérôme Gaubert  
Mathieu Ancelin

#### **Clarinettes**

Eric Lamberger  
Michel Raison

#### **Clarinette basse**

Eric Lamberger

#### **Basson**

Brice Martin

#### **Contrebasson**

Loïc Chevandier

#### **Tuba**

Benoît Fourreau

**Percussions**

Abel Billard  
Laurent Fraiche  
Andreï Karassenko  
Gianny Pizzolato

**Piano**

Géraldine Dutroncy

**Célésta**

Tamaki Niga

**Cymbalum**

Françoise Rivalland

**Harpe**

Lucie Marical

**Violoncelle**

Pierre Cordier

**Contrebasse**

Stephan Werner

**Michel Tabachnik**

Michel Tabachnik fut très jeune le chef titulaire de l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne. Plus tard, il fut chargé par le Ministère de la culture français de fonder l'Orchestre Philharmonique De Lorraine, à Metz. Puis, Pierre Boulez lui confia la création et la direction musicale de l'Ensemble Intercontemporain à Paris. Par ailleurs, Michel Tabachnik est l'invité des orchestres les plus prestigieux, au nombre desquels le Berliner Philharmoniker, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre de Paris, celui de la NHK à Tokyo NHK, ainsi que de nombreux festivals dont ceux d'Aix-en-Provence, Lucerne, Salzbourg, etc. Dans le domaine lyrique, Michel Tabachnik a dirigé dans les Opéras de Paris, Genève, Zurich, Copenhague,

Lisbonne, Rome, Montréal, Gênes, etc. Il a été l'invité privilégié du Canadian Opera Company à Toronto, où il a dirigé, entre autres productions, *Lohengrin*, *Madama Butterfly*, *Carmen*, *The Rake's Progress*... Il aime également travailler avec de jeunes musiciens et collabore régulièrement avec plusieurs orchestres de jeunes. Il fut le directeur artistique de l'Orchestre des Jeunes du Québec (1985-1989) et, sur une période de douze ans, de celui des Jeunes de la Méditerranée qu'il a lui-même fondé en 1984. Michel Tabachnik est aussi un pédagogue respecté. Il donna de nombreuses master classes à Amsterdam (NOS de Hilversum), à Lisbonne (Fondation Gulbenkian), aux Conservatoires Nationaux Supérieurs de Paris et de Lyon, à l'Académie de Stockholm, etc. Il fut nommé professeur de direction d'orchestre successivement à l'Université de Toronto (1984-1991) et à l'Académie royale de musique de Copenhague (1993-2001). Michel Tabachnik a étudié le piano, la composition et la direction dans sa ville natale de Genève. À peine ses études terminées, il devint un protégé d'Igor Markevitch, de Herbert von Karajan et surtout de Pierre Boulez, dont il fut l'assistant pendant quatre années, principalement avec l'Orchestre de la BBC, à Londres (1966-1971). Cette collaboration l'a rapproché de la musique de notre temps. Ainsi, il a exécuté un grand nombre de premières exécutions mondiales, en particulier du compositeur Iannis Xenakis qui le considérait comme son

interprète favori. En plus de son travail de chef d'orchestre, Michel Tabachnik compose. Ses œuvres sont largement reconnues et appréciées. C'est ainsi qu'il a honoré de nombreuses commandes, dont *La Légende de Haïsha* pour le Bicentenaire de la Révolution française, *Le Cri de Mohim* pour les 700 ans de la Confédération suisse, ou *Le Pacte des Onze* pour l'I.r.c.a.m de Paris. Michel Tabachnik enregistre pour Erato et Lyrinx, avec qui il est associé depuis 1991. Sa discographie témoigne de l'éclectisme de son répertoire, qui s'étend de Beethoven à Honegger, de Wagner à Xenakis. Son enregistrement du *Concerto pour piano* de Schumann (avec Catherine Collard comme soliste) fut plébiscité par le jury international de la Radio Suisse Romande qui le désigna comme la meilleure exécution. En 1995, Michel Tabachnik fut consacré *Artiste de l'année* par le « Centro Internazionale di Arte italiana e Cultura » à Rome.

**Prague Philharmonia**

Le Prague Philharmonia a été créé en 1994. La composition de base de l'ensemble est celle de l'orchestre symphonique classique, qui peut être complétée ou modifiée au besoin. L'orchestre interprète des œuvres dont l'effectif va du petit ensemble de cordes et de vents au grand orchestre symphonique. Le mot « chambre » que l'on trouve dans la dénomination tchèque de l'orchestre (Pražská komorní filharmonie, c'est-à-dire Philharmonie de chambre de Prague) doit être compris

sur le plan de l'interprétation, comme un esprit que l'orchestre cultive et perfectionne systématiquement. Son idéal demeure toujours celui d'un travail musical approfondi, fondé sur une préparation parfaite, une conception unifiée de l'ouvrage à interpréter, et une absolue liberté d'expression pendant l'exécution, perméable à l'inspiration du moment. En ce qui concerne le répertoire, l'orchestre se consacre aux chefs-d'œuvre des périodes classique et romantique, à la musique du 20<sup>e</sup> siècle, aux œuvres peu jouées ou de compositeurs méconnus, ainsi qu'à des pièces nouvelles de musiciens contemporains tchèques et étrangers. Dès l'origine, l'orchestre a pour chef attitré son fondateur, le Professeur Jirí Belohlávek. Le chef français Michel Swierczewski a été nommé principal chef invité depuis septembre 2003. Le Prague Philharmonia a collaboré avec des artistes de premier plan, tels les pianistes Martha Argerich, Elisabeth Leonskaya, Ivan Moravec, Yefim Bronfman, András Schiff, les sœurs Labèque, Bella Davidovich, Hiroko Nakamura, Jan Simon, Fabio Bidini et Igor Ardasev ; les chanteurs Dagmar Pecková, Eva Urbanová, Magdalena Kožená, Zdena Kloubová, Roman Janál et Peter Mikulás ; les violonistes Shlomo Mintz, Sarah Chang, Josef Suk, Ivan Zenaty, Václav Hudecek, Dmitri Sitkovetsky et Pavel Sporcl ; les violoncellistes Raphael Wallfish, David Geringas, Heinrich Schiff et Jirí Bárta ; et les chefs Libor Pesek, Martin Turnovsky,

George Cleve, David Stern, Christopher Hogwood, Charles Olivieri-Munroe, Tomáš Hanus et Zbynek Müller. Le Prague Philharmonia a été invité par de nombreux festivals de renommée, aussi bien en République tchèque qu'à l'étranger (Berlin, Leipzig, Schleswig-Holstein, Hambourg, le Festival des Flandres, Europalia, le Festival Mitte Europa en Allemagne, le Festival de Jerash en Jordanie, Bergame et Brescia, le Printemps de Prague, l'Automne de Prague, l'Automne morave de Brno, le Festival de musique de Bratislava, le Janáček May Festival). L'orchestre s'est produit dans onze pays sur deux continents, dans des salles aussi prestigieuses que le Konzerthaus de Berlin et celui de Lucerne, l'Auditorio Nacional de Madrid, les Suntory Hall et Opera-City Hall de Tokyo et l'Auditorium de Dijon. Le Prague Philharmonia fait fréquemment des apparitions à la télévision et à la radio tchèques. Il a gravé plus de quarante disques compacts pour les principaux labels tchèques et internationaux, comme Decca, Deutsche Grammophon, BMG, Supraphon, Clarton, Lotos, Multisonic, Panton et Bohemia Music, entre autres. Outre les concerts donnés dans le cadre de sa propre saison, le calendrier pour l'année 2003 du Prague Philharmonia comprend aussi des engagements à l'étranger. L'orchestre a joué sous la direction de son chef permanent au festival de Bad Kissingen (avec le violoniste Baiba Skride) et il s'est de nouveau fait entendre

dans ceux de Bergame et de Brescia en Italie. En Suisse, il s'est produit à Sion et, à son habitude, au Festival Murten Classics ; en Allemagne, au Dreiklang-Musikfestival de Dresde. En République tchèque, l'Orchestre est déjà présent, cette année, au Festival de Pâques de Brno et dans les festivals du Concentus Moraviae, du Printemps de Prague et du Litomysl de Smetana. Le Prague Philharmonia est soutenu par le ministère de la Culture de la République tchèque et par la Ville de Prague. CAC Leasing, a.s. est le partenaire de l'Orchestre pour l'année 2003.

#### **Flûtes**

Iлона Hofmanová  
Petr Holub  
Jan Marek  
Jirí Sevcík  
Lenka Neubauerová

#### **Hautbois**

Iveta Bachmannová  
Vladislav Borovka  
Jakub Hodánek  
Zbynek Müller

#### **Clarinettes**

Petr Valasek  
Jan Brabec  
Karel Dohnal  
Ludmila Peterková

#### **Bassons**

Lubos Fait  
Tomás Frantis  
Jirí Jech  
Daniel Vorisek

#### **Cors**

Petra Cermáková  
Jindrich Petrás  
Zuzana Rzounková  
Radek Trupl  
Zdenek Vasina  
Jan Voboril

**Trompettes**

Pavel Hromádka  
Jaroslav Roucek  
Josef Sadílek  
Marek Vajo  
Svatopluk Cech

**Trombones**

Rostislav Jambor  
Vít Korínek  
Stanislav Penk  
Lubos Svatos

**Tubas**

Jan Jaros

**Pianos**

Antonín Mikulka  
Jan Ouredník

**Percussions**

Tibor Adamsky  
Ivan Hoznedr  
Libor Kubánek  
Pavel Rehberger

**Violons**

Jan Adam  
Petr Benda  
Martin Bialas  
Zuzana Bialasová  
David Danel  
Adéla Drozdová  
Lubos Dudek  
Alzbeta Falcníková  
Ivana Ferová  
Lenka Filová  
Marta Hajsmanová  
Irena Jakubcová  
Veronika Jarusková  
Lukás Kroft  
Hana Kubisová  
Petra Malochová  
Miluse Melicharova  
David Mimra  
Alena Mirácká  
Zdenek Pechousek  
Petr Ruzicka  
Lenka Sankotová  
Ondra Skopovy  
Jana Svobodová  
Magdalena Simesková

Dominik Trávníček  
Viktor Vondráček  
Romana Zieglerová

**Altos**

Svatopluk Cech  
Ludmila Cermáková  
Eva Galasová  
Helena Jiríkovská  
Alexandra Kadlecová  
Bronislava Klableňová  
Dagmar Masková  
David Necas  
Marek Jiríček  
Ludmila Sovadinová  
Zdenek Suchy  
Stanislav Svoboda  
Lada Sevcíková  
Daniel Trgina  
Roman Vrána

**Violoncelles**

Marek Elznic  
Michal Greco  
Petra Holubcová  
Pavel Ludvík  
Libor Masek  
Stepán Med  
Lukás Pospíšil  
Petra Pospíšilová  
Petr Sporcl  
Miloslav Vrba  
Ingeborg Zádná

**Contrebasses**

Pavel Ciprys  
Josef Fiala  
Pavel Hrda  
Pavel Klecka  
Radim Otépká  
Michal Rychly  
Dalibor Tkadlcík  
Sebastián Tóth

**Notes de programme** Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrice : Gaëlle Plisseraud - Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet **Equipe technique** Régisseurs généraux : Claude Bourdaleix, Philippe Jacquín, Olivier Fioravanti - Régisseurs plateau : Jean-Marc Letang, Éric Briault - Régisseur lumières : Marc Gomez - Régisseur son : Ircam.

## PROCHAINEMENT...

### VIRTUOSITÉS

LE GÉNIE DE L'ÉCRITURE

VENDREDI 17 OCTOBRE, 20H

**Gustav Leonhardt**, clavecin

Œuvres de Jean-Henri D'Anglebert, Jan Adams Reinken, Louis Marchand, François Couperin et Johann Sebastian Bach

SAMEDI 18 OCTOBRE, DE 15H À 18H

*Forum Gustav Leonhardt*

SAMEDI 18 OCTOBRE, 20H

**Michaël Lévinas**, piano

Johann Sebastian Bach  
*Le Clavier bien tempéré* (premier livre)

DIMANCHE 19 OCTOBRE, 16H30

**Michaël Lévinas**, piano

Johann Sebastian Bach  
*Le Clavier bien tempéré* (second livre)

MARDI 21 OCTOBRE, 20H

*Concert-lecture*

**Ensemble Intercontemporain**  
**Pierre Boulez**, direction, présentation  
**László Hadady**, hautbois  
**Dimitri Vassilakis**, piano  
**Valdine Anderson**, soprano

Œuvres de Igor Stravinski, Anton Webern, Alban Berg, Luciano Berio et Pierre Boulez

MERCREDI 22 OCTOBRE, 20H

**Ensemble Intercontemporain**  
**Pierre Boulez**, direction

Pierre Boulez  
*Éclat/Multiples*  
*sur Incises*

### ESPACES

CHAMPS ACOUSTIQUES

JEUDI 20 NOVEMBRE, 20H

*Les Espaces acoustiques*

**Ensemble Intercontemporain**  
**Orchestre du Conservatoire de Paris**  
**Pierre-André Vallade**, direction  
**Christophe Desjardins**, alto  
**Jens McManama**, **Jean-Christophe Vervoitte**,  
**David Defiez**, cors

Œuvres de Gérard Grisey

VENDREDI 21 NOVEMBRE, 20H

**Orchestre Philharmonique de Radio France**  
**Myung-Whun Chung**, direction  
**Susan Graham**, mezzo-soprano

Œuvres de Frédéric Durieux, Claude Debussy et Henri Dutilleux

SAMEDI 22 NOVEMBRE, DE 15H À 18H

*Forum Iannis Xenakis*

SAMEDI 22 NOVEMBRE, 20H

**Les Percussions de Strasbourg**  
**Jean-Paul Bernard**, direction artistique

Œuvres de Iannis Xenakis

DIMANCHE 23 NOVEMBRE, 16H30

**The Tallis Scholars**  
**Peter Phillips**, direction

Œuvres de Adrian Willaert, Andrea Gabrieli, Roland de Lassus, Gregorio Allegri, Dominique Phinot, Tomas Luis de Victoria, Peter Phillips et Giovanni Palestrina

MARDI 25 NOVEMBRE, 20H

**SWR Sinfonieorchester**  
**Baden-Baden und Freiburg**  
**Sylvain Cambreling**, direction  
**Hiromi Kikuchi**, violon

**Ken Hakkii**, alto  
Œuvres de Georg Friedrich Haas, György Kurtág et Marc André

### LES BALKANS

DU 29 NOVEMBRE AU 14 DÉCEMBRE