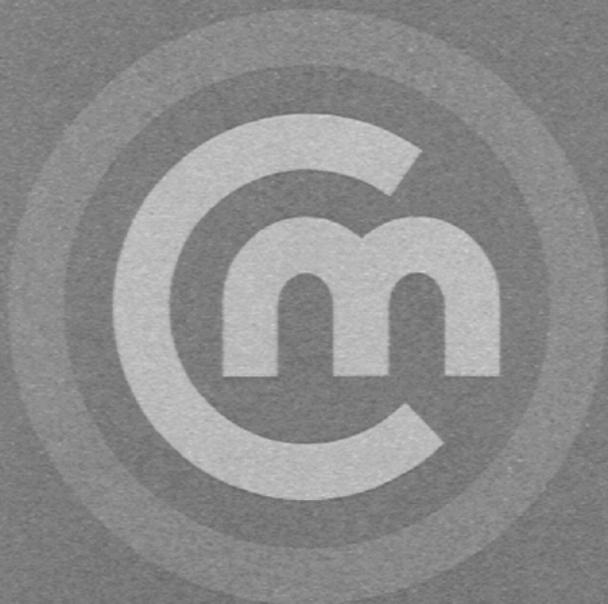


cité de la musique

**Pierre Boulez
Chamber Orchestra of Europe**



vendredi 19 et samedi 20 janvier 1996

notes de programme

vendredi 19 et samedi 20 janvier - 20h / salle des concerts

En hommage à Gilles Deleuze

Igor Stravinsky

Symphonies d'instruments à vent (durée 12 minutes)

Pierre Boulez

Originel (durée 8 minutes)

Gustav Mahler

Kindertotenlieder (durée 22 minutes)

Nun will die Sonn' so hell aufgehn

Nun seh 'ich wohl, warum so dunkle Flammen

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein

Oft denk 'ich, sie sind nur ausgegangen !

In diesem Wetter, in diesem Bruns

entracte

Béla Bartók

Musique pour cordes, percussion et célesta, Sz 106

(durée 26 minutes)

Pierre Boulez, direction

Jacques Zoon, flûte

Wendy Hoffman, mezzo-soprano

Chamber Orchestra of Europe

Le concert du 19 janvier est enregistré par *Radio France*
et sera diffusé le jeudi 25 janvier sur *France Musique*

Joël Simon, régie générale

Jean-Marc Letang, régie plateau

Marc Gomez, régie lumières

Gilles Deleuze et la musique

Gilles Deleuze est un des très rares intellectuels qui se soit profondément intéressé à la musique. En 1978, il avait participé avec Roland Barthes et Michel Foucault à un séminaire organisé par l'Ircam sur le temps musical, alors qu'il était lui-même engagé dans la rédaction de *Mille Plateaux*. Il avait, dans une brillante communication, montré de quelle façon aiguë et perspicace il saisissait les problèmes de la composition et de la perception musicales. C'est en souvenir de cette rencontre marquante, mais aussi en hommage à sa pensée - qui a fécondé bien d'autres territoires - que nous lui dédions ce concert, à lui, notre « compagnon errant » de longue date.

Pierre Boulez
décembre 1995

« Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée. »

« Dans la petite forme-ritournelle ou rondeau, s'introduisent déjà les déformations qui vont capter une grande force. Scènes d'enfance, jeux d'enfant : on part d'une ritournelle enfantine, mais l'enfant a déjà des ailes, il devient céleste. Le devenir-enfant du musicien se double d'un devenir-aérien de l'enfant, dans un bloc indécomposable. Mémoire d'un ange, c'est plutôt devenir pour un cosmos. »

Gilles Deleuze - Mille plateaux
les éditions de Minuit (1980, pages 382 et 434)

« Tous les airs, toutes les petites ritournelles cadrantes ou cadrées, enfantines, domestiques, professionnelles, nationales, territoriales, sont emportées dans la grande Ritournelle, un puissant chant de la terre - la déterritorialisée - qui s'élève avec Mahler, Berg ou Bartók. Et sans doute, chaque fois, le plan de composition engendre de nouvelles clôtures, comme dans la série. Mais, chaque fois, le geste du musicien consiste à décadrer, trouver l'ouverture, reprendre le plan de composition, suivant la formule qui obsède Boulez : tracer une transversale irréductible à la verticale harmonique comme à l'horizontale mélodique, qui entraîne des blocs sonores à l'individuation variable, mais aussi les ouvrir ou les fendre dans un espace-temps qui détermine leur densité et leur parcours sur le plan. »

« Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art. »

Gilles Deleuze - Qu'est-ce que la philosophie

les éditions de Minuit (1991, page 181)

« La philosophie, la science et l'art veulent que nous déchirions le firmament et que nous plongeons dans le chaos. Nous ne le vaincrons qu'à ce prix. Et j'ai trois fois vainqueur traversé l'Achéron. Le philosophe, le savant, l'artiste semblent revenir du pays des morts. »

« Les trois disciplines procèdent par crises ou secousses, de manières différentes, et c'est la succession qui permet de parler de « progrès » dans chaque cas. On dirait que la lutte contre le chaos ne va pas sans affinité avec l'ennemi, parce qu'une autre lutte se développe et prend plus d'importance, contre l'opinion qui prétendait pourtant nous protéger du chaos lui-même. Dans un texte violemment poétique, Lawrence décrit ce que fait la poésie : les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils traacent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu du chaos libre... »

« L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé. »

Gilles Deleuze - Qu'est-ce que la philosophie

les éditions de Minuit (1991, pages 190, 191 et 192)

« Il n'y a pas d'oreille absolue, le problème c'est d'avoir une oreille impossible - rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes. En philosophie, il s'agit d'une pensée impossible, c'est-à-dire rendre pensables par un matériau de pensée très complexe des forces qui ne sont pas pensables. »

extrait d'une communication de Gilles Deleuze
lors d'un séminaire (ircam, février 1978)

Igor Stravinsky

Symphonies d'instruments à vent

Il semble (c'est du moins ce que suggère Robert Craft) que Stravinsky ait écrit le motif dit « des cloches », qui ouvre les *Symphonies*, le lendemain de la mort de Debussy, c'est-à-dire le 26 mars 1918.

Deux ans plus tard, en 1920, Stravinsky fut sollicité par la *Revue musicale* pour contribuer au supplément qui devait paraître en décembre sous le titre : *Tombeau de Claude Debussy*. C'est là que fut publié, dans une version pour piano, le « choral » qui clôt les *Symphonies*.

Le musicologue László Somfai avait relevé le déplacement discret mais important qui se joue dans le titre : il ne s'agit pas, dit-il, d'une symphonie pour instruments à vent, mais de *symphonies* (au pluriel) *d'instruments à vent* (le génitif indiquant des combinaisons sonores idiomatiques, qui ne semblent rien devoir à la forme traditionnelle de la symphonie, précisément).

André Boucourechliev a bien noté, quant à lui, la « nouveauté » et la « complexité » de la forme des *Symphonies* : « elle se déroule d'un seul tenant, écrit-il, selon un système d'ancrages, d'amorces, de développements, de rappels — un jeu de l'"avant", de l'"après" et du "pendant" dont on ne trouve l'équivalent dans la musique moderne que dans *le Marteau sans maître* de Boulez. » Et de fait, Boulez reconnaîtra explicitement l'influence des *Symphonies* pour la forme d'...*explosante /fixe...* :

« Il y a effectivement dans la forme d'explosante / fixe... des rappels constants. Cette idée a été influencée par les Symphonies d'instruments à vent de Stravinsky, dans lesquelles les développements s'interrompent les uns les autres, et dont l'ordre de succession est imprévisible. A l'exception du Choral, qui est le seul moment directionnel. Il y a là quelque chose de très satisfaisant, qui m'a servi d'exemple. »

Peter Szendy

Pierre Boulez

Originel

Boulez, donc.

Originel fait partie d'...*explosante /fixe...* Et au bout du compte (qui

semble ne pas vouloir s'arrêter), ce titre pourrait bien décrire, *rétro-prospectivement*, ce que l'on aimerait appeler le devenir-œuvre de l'œuvre. Car c'est peu dire qu'...*explosante /fixe...* a connu plusieurs « états », plusieurs « variantes ». Il y a d'abord une « matrice » publiée en 1972 dans la revue *Tempo*, parmi d'autres canons et épitaphes à la mémoire de Stravinsky.

(Serait-ce, le temps d'un tombeau, Boulez devenant Stravinsky qui devient Debussy ? Il s'agissait alors, selon l'exergue du manuscrit reproduit dans *Tempo*,

« — d'évoquer Igor Stravinsky
— de conjurer son absence. »

C'est-à-dire aussi — les deux lectures sont possibles — de conjurer Igor Stravinsky, d'évoquer son absence.)

Au cœur de ce réseau fléché de parcours qu'était encore ...*explosante /fixe...* en 1972, il y avait une sorte de noyau (fixe) de sept sons dont l'explosion ne cesse de retentir depuis ; ce *nucleus* était baptisé *Originel*, et Boulez notait entre parenthèses : (*début ou fin*).

De quoi décourager toute tentative de chronologie. Car c'est cet élément dit *Originel* qui était de nouveau exp(1)osé dans *Memoriale* en 1985, pour flûte solo et huit instruments. Et réinstrumentée quelques années plus tard, *Memoriale* constituera la dernière partie d'une « nouvelle version », comme on dit, d'...*explosante /fixe...* Avec, en sous-titre : ...*explosante /fixe...* *Originel*.

Le même, mais un autre. *l'Originel* que vous entendrez aujourd'hui, c'est donc *Memoriale*. Qui, parmi des épisodes « vifs », « modulés », « vacillants », « irréguliers » (autant d'indications inscrites par Boulez sur la partition), donne à entendre, petit à petit, les notes de *l' Originel* (pas celui-ci, l'autre, celui de 1972). Petit à petit, c'est-à-dire : d'abord deux, puis quatre, cinq, six — les sept sons ne venant qu'à la fin. Enfin (mais en fin seulement), *Originel* est originel. *Rétrospection* de Boulez, où l'œuvre survient à elle-même dans la dérive de ses traces mémorielles.

P.S.

Gustav Mahler

Kindertotenlieder

nach Gedichten

von Friedrich Rückert

Nun will die Sonn'so hell aufgehn

Nun will die Sonn'so hell aufgehn,

Als sei kein Unglück die Nacht
geschehn !

Das Unglück geschah nur mir
allein !

Die Sonne, sie scheint allgemein !

Du musst nicht die Nacht in dir
verschränken,

Musst sie ins ew'ge Licht versen-
ken!

Ein Lämplein verlosch in meinem
Zelt!

Heil sei dem Freudenlicht der
Welt!

Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen

Nun seh 'ich wohl, warum so
dunkle Flammen

Ihr Sprühtet mir in manchem
Augenblicke.

O Augen ! O Augen !

Gleichsam, um voll in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht
zusammen.

Doch ahnt'ich nicht, weil Nebel
mich umschwammen,

Gewoben, vom verblendenden
Geschicke,

Et maintenant le soleil va se lever radieux

Et maintenant le soleil va se lever
radieux,

comme si la nuit n'avait apporté
aucun malheur.

Le malheur n'est arrivé qu'à moi
seul,

mais le soleil luit pour tout l'uni-
vers.

Tu ne dois pas enfouir en toi cette
nuit,

mais la verser dans la lumière
éternelle.

Une lampe s'est éteinte dans ma
tente.

Que rayonne la lumière des joies
du monde !

Je sais maintenant pourquoi de si sombres flammes

Je sais maintenant pourquoi de si
sombres flammes
jaillissaient parfois de vos regards,

ô yeux !

Vous vouliez en un seul éclair
rassembler toute votre force.

Je ne savais pas, car le brouillard
m'aveuglait,

que, tissée d'une main divine,

Dass sich der Strahl bereits zur
Heimkehr schicke,

Dorthin, von wannen aile Strahlen
stammen.

Ihr wolltet mir mit eurem
Leuchten sagen :

Wir möchten nah dir bleiben
gerne !

Doch ist uns das vom Schicksal
abgeschlagen.

Sieh'uns nur an, denn bald sind
wir dir ferne !

Was dir nur Augen sind in diesen
Tagen :

In künft'gen Nächten sind es dir
nur Sterne.

la lumière de ce regard s'en
retournait déjà

vers le lieu où toute lumière a sa
source.

Vous vouliez me dire avec votre
éclat :

nous aimerions demeurer à tes
côtés,

mais le destin ne nous le permet
pas,

regarde-nous, car bientôt nous
serons loin !

Ce ne sont que des yeux pour toi
en ces jours,

en d'autres nuits ce ne seront que
des étoiles.

**Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein**

Wenn dein Mütterlein tritt zur
Tür herein,

Und den Kopf ich drehe, ihr ent-
gegen sehe,

Fällt auf ihr Gesicht erst der Blick
mir nicht,

Sondern auf die Stelle, näher nach
der Schwelle,

Dort, wo würde dein lieb
Gesichtchen sein,

Wenn du freudenhelle trätest mit
herein,

Wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein tritt zur
Tür herein,

Mit der Kerze Schimmer, ist es
mir, als immer

**Lorsque ta mère chérie pénètre
dans la chambre**

Lorsque ta mère chérie pénètre
dans la chambre,

et que je tourne la tête pour la voir
entrer,

ce n'est pas sur elle que mon pre-
mier regard se porte,

mais sur ce coin, près du seuil,

là où paraissait ton cher visage,

quand, rayonnante de joie, tu
entraïs à ses côtés,

comme autrefois, ma petite fille.

Lorsque ta mère chérie pénètre
dans la chambre,

à la lumière de sa bougie, il me
semble comme toujours

Kämst du mit herein, huschtest
hinterdrein,
Als wie sonst ins Zimmer !

O du, des Vaters Zelle,

Ach, zu schnell erloschner
Freudenschein !

**Oft denk'ich, sie sind nur
ausgegangen !**

Oft denk'ich, sie sind nur ausge-
gangen !

Bald werden sie wieder nach
Hause gelangen !

DerTag ist schön ! O, sei nicht
bang !

Sie machen nur einen weiten
Gang !

Jawohl, sie sind nur ausgegangen

Und werden jetzt nach hause
gelangen !

O, sei nicht bang, derTag ist
schön !

Sie machen nur den Gang zu
jenen Höh'n !

Sie sind uns nur vorausgegangen

Und werden nicht wieder nach
Hause gelangen !

Wir holen sie ein auf jenen
Höh'n !

Im Sonnenschein !

DerTag ist schön auf jenen
Höh'n !

que tu entres aussi, te glissant der-
rière elle

comme autrefois dans ma
chambre,

ô toi qui fus de la maison de ton
père

le rayon de joie hélas trop tôt
éteint.

**Je me dis souvent,
ils n'ont fait que sortir**

Je me dis souvent, ils n'ont fait
que sortir,

bientôt ils reviendront à la
maison !

La journée est belle ! ô ne crains
rien !

Ils font seulement une longue ran-
donnée.

Oui, sûrement, ils n'ont fait que
sortir

et vont rentrer maintenant à la
maison !

Oh ! ne crains rien, la journée est
belle !

Ils se promènent sur ces hauteurs
là-bas !

Ils sont seulement partis en
avance sur nous,

et ne sont plus attendus à la mai-
son !

Nous les rejoindrons sur ces hau-
teurs,

dans le clair soleil !

La journée est belle sur ces hau-
teurs !

In diesem Wetter, in diesem Braus

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt'ich gesendet die Kinder
hinaus !

Man hat sie getragen hinaus,
Ich durfte nichts dazu sagen !
In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hätt'ich gelassen die Kinder
hinaus,
Ich fürchtete sie erkranken ;

Das sind nun eitle Gedanken,

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt 'ich gelassen die Kinder
hinaus,

Ich sorgte, sie stürben morgen ;

Das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt'ich gesendet die Kinder
hinaus,

Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen !
In diesem Wetter, in diesem Saus,
In diesem Braus,
Sie ruh'n als wie in der Mutter
Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt,
Sie ruh'n wie in der Mutter Haus.

Par ce temps, par cette averse

Par ce temps, par cette averse,
je n'aurais jamais envoyé les
enfants dehors.

On les a portés dehors,
je n'ai pu rien dire à cela !
Par ce temps, par cette tempête,
je n'aurais jamais laissé sortir les
enfants,
j'eusse craint qu'ils ne deviennent
malades,
ce ne sont que vaines pensées
maintenant.

Par ce temps, par cette tourmente,
si j'avais permis aux enfants sortir,

j'eusse craint qu'ils ne meurent
demain,
cela n'est plus à craindre mainte-
nant.

Par ce temps, par cette tempête,
je n'aurais jamais envoyé les
enfants dehors.

On les a portés dehors,
je n'ai pu rien dire à cela !
Par ce temps, par cette tempête,
par cette averse
ils reposent comme dans le sein
de leur mère,
nul orage ne les effraye,
protégés par la main de Dieu,
ils reposent comme dans le sein
de leur mère.

traduction : Arlette de Grouchy
avec l'aimable autorisation
de EMI France.

Alma Mahler écrivait dans ses *Mémoires* : « *Je ne le comprenais pas : si l'on n'a pas d'enfants, ou si on les a perdus, j'admets que l'on mette en musique des paroles aussi terrifiantes, mais autrement ? De plus, ces élégies déchirantes n'avaient pas été inspirées à Friedrich Rückert par sa seule imagination. Elles lui avaient été dictées par la perte la plus cruelle de toute sa vie. Comment donc comprendre qu'une heure après avoir embrassé et cajolé des enfants en pleine santé, au physique comme au moral, on se lamente sur leur mort ? Je m'exclamais alors : Pour l'amour de Dieu, ne tente pas la fatalité !* »

Quelles que soient les raisons qui ont présidé au choix de ces textes de Rückert, quelles que soient ces motivations qu'Alma Mahler dit ne pas comprendre (elles ont donné lieu à nombre d'exégèses psychanalytiques, notamment de Theodor Reik, dans *The Haunting Melody*), le cycle de Mahler, la série de ces cinq chants met en scène un jeu de *forces* restreintes et d'autant plus *obsédantes*. Il n'y a guère que le cinquième *Lied* qui présente une rupture de ton. La figuration musicale du tonnerre en est presque rassurante : il y a du mouvement, ça bouge — même si ce ne sont que des chutes chromatiques sans cesse relancées. Et d'ailleurs, après cette véritable douche froide, après le vide d'une interruption des flûtes et des cordes dans l'aigu, c'est l'accalmie d'une harmonie aux accents de comptine qui se perd peu à peu dans le grave : la mélodie est au cor, on a presque oublié la voix.

Dans les trois premiers chants, au contraire, la voix se déplace dans un paysage sonore que peuplent et parcourent trois *forces* qui semblent avoir du mal à vaincre la résistance, la *pesanteur* du matériau sonore.

Le hautbois, que Mahler mettra également au premier plan dans le *Chant de la terre*, incarne ici la force du *melos* ; ou plutôt, il semble l'en-traver, lui interdire toute fluidité : la ligne, le dessin s'efforcent vers une impossible élasticité. De même, *l'harmonie* n'est que rarement épanouie : ça frotte, ça passe mal, l'accord semble toujours vouloir se figer dans le grave, les chorals des cuivres ne sont pas loin de s'immobiliser dans la densité de la matière. Les rares *percées* des vents ou des percussions argentines n'ont rien d'aéré : pas de souffle, mais plutôt un vide, un espace sans écho. Du jeu conjugué de ces trois forces naissent les effets de marche funèbre, de stases, de douloureuses lenteurs. Il faut attendre (et l'attente est partout dans ce paysage) le quatrième *Lied* pour que la musique retrouve un ton plus narratif, une démarche un peu plus cadencée : « Souvent je pense, ils sont seulement sortis... » P.S.

Béla Bartók

Musique pour cordes, percussion et célesta, Sz. 106
andante tranquillo, allegro adagio, allegro molto

L'œuvre naît des limbes, elle se construit pas à pas dans les lignes chromatiques et convolutées de la fugue initiale (*andante tranquillo*) : une musique comme assourdie par un voile, derrière lequel on devine la rigoureuse gestation du motif qui éclatera plus loin dans le *fortissimo* des cordes. Comme l'écrit Pierre Boulez, il y a là, dans cette genèse silencieuse, « peut-être le mouvement le plus *intemporel* qui soit dans toute la musique de Bartók ». La fugue s'ouvre peu à peu telle une corolle, elle se déploie jusqu'aux registres les plus extrêmes ; puis elle se replie (elle se referme, dit Boulez, « sur son mystère initial ») lorsque les cordes, bientôt accompagnées des scintillements du célesta, exposent le motif en mouvement contraire. Coda. Cette vaste respiration — systole et diastole — aura fait date dans l'histoire de la musique.

Bartók a lui-même publié une analyse de la *Musique pour instruments à cordes*, en 1937. Il y décrit l'*allegro* comme un mouvement de sonate en *ut*, avec un thème secondaire en *sol*. C'est un flux perpétuel aux cordes que ponctuent des interruptions brusques, des scansionnements rythmiques savamment décalés, selon une mise en scène qui n'est pas sans évoquer les archétypes du répons ou du concerto grosso.

La musique nocturne de l'*adagio* s'ouvre dans l'écho lointain du xylophone et dans les murmures des timbales. Elle est construite, indique Bartók, selon une forme symétrique en cinq volets (A, B, C, B, A), entre lesquels apparaît chaque fois « une partie du thème » du premier mouvement.

Enfin, l'*allegro* final, dans sa structure thématique complexe, tente de concilier les discours antérieurs : après une ouverture folklorisante (les cordes jouent *quasi'chitarra*), après nombre d'épisodes toujours plus vifs (*jusqu'au presto strepitoso*), le thème de la fugue initiale ressurgit dans une version diatonique. Les mesures finales, en la majeur, oscillent entre la solennité d'un *finale* symphonique et la nostalgie du *lamento*. La conciliation (peut-être impossible) n'a rien d'un triomphe : ce qui point là (ce que cette coda a de proprement poignant), c'est la mélancolie d'une rétrospection qui, assurément, doute de sa maîtrise.

P.S.

biographies

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946, il compose la même année *la Sonatine pour flûte et piano*, la *Première Sonate pour piano*, et la première version du *Visage nuptial pour soprano, alto et orchestre de chambre*, sur des poèmes de René Char. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, tout à la fois compositeur, analyste et chef d'orchestre, fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis l'Ircam en 1975 et l'Ensemble Intercontemporain en 1977. Il est nommé

chef permanent du B.B.C. Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de New York, dont il assure la direction de 1971 à 1977, succédant à Léonard Bernstein. En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger *La Tétralogie* de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la commémoration du centenaire du *Ring*. Il dirigera cette production cinq années de suite. Son œuvre *Répons*, pour ensemble instrumental et ordinateur en temps réel, a été créée dans sa quatrième version lors du festival d'Avignon en 1988. A la fin de l'année 1991, il abandonne ses fonctions de directeur de l'Ircam, tout en restant directeur honoraire. Professeur au Collège de France, auteur de nombreux

écrits sur la musique et d'une imposante discographie, Pierre Boulez poursuit une carrière internationale de chef d'orchestre.

Wendy Hoffman

Après des études au Conservatoire de musique de San Francisco où elle a obtenu de nombreux prix, Wendy Hoffman remporte en 1988 le Metropolitan Opera National Award. Depuis, elle travaille avec James Levine au Metropolitan Opera. Elle se produit sur d'autres scènes comme le San Francisco Opera, le Houston Grand Opera, le Santa Fe Opera... Wendy Hoffman a participé à la création d'oeuvres contemporaines : *Nixon in China* d'Adams, *Ghosts of Versailles* de Corigliano et *The Trial of Mary Todd Lincoln* de Pasatieri. Elle a collaboré avec Edo de Waart dans la

Huitième Symphonie de Gustav Mahler et Kurt Masur l'a invitée à interpréter *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Honegger. Cette saison, elle participe avec le Metropolitan Opera aux productions de *Carmen*, *Madame Butterfly*, *Roméo et Juliette*. D'autre part, elle chantera Brangäne dans *Tristan et Isolde*, la Cuisinière dans *Le Rossignol* et les *Lieder op. 22* (Schoenberg).

Jacques Zoon

Jacques Zoon est flûtiste co-soliste du Chamber Orchestra of Europe qu'il a rejoint en 1989. Il a étudié avec Louise vanTerTholen, Koos Verhoul et Harrie Starreveld au Conservatoire de Sweelinck et au Canada, avec Geoffrey Gilbert et Andras Adorjan. De 1981 à 1985, Jacques Zoon a fait partie de l'Orchestre des jeunes de l'Union euro-

péenne, dirigé par Abbado, Bernstein, Solti, Barenboïm... En 1988, il commence à enseigner au Conservatoire de Rotterdam et en 1989, il a été nommé premier flûtiste de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Jacques Zoon est actuellement professeur de flûte à l'Université Indiana de Bloomington.

Chamber Orchestra of Europe

Fondé en 1981, the Chamber Orchestra of Europe compte cinquante membres de quinze pays différents. Les musiciens, tous solistes, chambristes ou premiers pupitres d'orchestres se rencontrent environ 140 jours, chaque année, lors de festivals, enregistrements, concerts ou tournées. Le fait de partager la passion de la musique avec des musiciens

possédant la même sensibilité conduit l'orchestre à développer ses propres qualités artistiques sans l'aide d'un chef permanent, d'un directeur musical ou de toute autre direction artistique rigide. S'il se produit fréquemment sans chef d'orchestre, il arrive que des solistes issus des rangs de l'orchestre en tiennent lieu, ce qui astreint les musiciens à s'adapter à des approches musicales souvent contrastées. L'orchestre a tissé des liens très étroits avec Claudio Abbado et Nikolaus Harnoncourt. The Chamber Orchestra of Europe est placé sous la direction d'un comité exécutif composé de quatre membres élus chaque année, de la directrice générale responsable du développement artistique et financier avec à leur tête un président. Durant la saison 1995-1996,

l'orchestre donnera 70 concerts dans 14 villes d'Europe, travaillant avec Claudio Abbado, Martha Argerich, Paavo Berglund, Nikolaus Harnoncourt, Heinz Holliger, Gidon Kremer, Luciano Pavarotti, Maria-Joao Pires et Andras Schiff.

Chamber Orchestra of Europe

flûtes

Jacques Zoon
Laura Bailey

flûte et piccolo

Magdalena Martinez

hautbois

Douglas Boyd
Lucy Foster

cor anglais

Rachel Frost

clarinettes

John Corbett
Lynsey Marsh

clarinette basse

Olivier Voize

bassons

Matthew Wilkie
Christopher Gunia

contre-basson

Stephen Maw

cors

Peter Francombe
Elizabeth Randell
Francis Markus
Peter Richards

trompettes

Nicholas Thompson
Julian Poore
Michael Harrison

trombones

Simon Wills
Richard Cheetham

trombone basse

Nicholas Eastop

tuba

David Powell

timbales

Geoffrey Prentice

percussion

Andreas Boettger
Jeremy Cornes

célesta

Anthony De Bedts

piano

John Alley

Kim Bak Dinitzen

Howard Penny

Michael Stirling

harpe

Charlotte Sprenkels

contrebasses

Enno Senft

Martin Heinze

violons

Mats Zetterqvist

Peter Pühn

David Alberman

Lutz Schumacher

Fiona Brett

Katrine Buvarp

Christian Eisenberger

Florian Geldsetzer

Clare Hoffman

Iris Juda

Hanno de Kogel

Sylwia Konopka

Maria Kubizek

Fiona McCapra

Stefano Mollo

Raimar Orlovsky

Joseph Rappaport

Henriette Scheytt

Vesna Stankovic

Martin Walch

altos

Stephen Dann

Angela Bonetti

Charlotte Geselbracht

Dorle Sommer

Geneviève Strosser

Stephen Wright

violoncelles

William Conway

Richard Lester

Henrik Brendstrup

prochains concerts

les maîtres de musique

20 et 21 janvier - 16h30 et 15h

musiques de l'Inde du Nord

Buddhadev Das Gupta, sarod (luth)

musiques d'Egypte

24 janvier - 20h

atelier de musique arabe

26 janvier - 20h

Hussein El Masry, luth - Narenda Bataju, sitar

La Semsemiyya, musiques populaires de Port Saïd

27 janvier-16H30

Sayyed El Dowwi, épopée hilalienne

27 et 28 janvier - 20h et 16h30

Chants et musiques du Nil

La Tannoura, les derviches tourneurs du Caire

28 janvier-15 h

Cheikh Zein, chants sacrés de Haute-Egypte

Allemagne 1946

du 3 au 29 février

Ensemble Intercontemporain

œuvres de Bernd Alois Zimmermann, Wolfgang Rihm,

Maurice Ravel, Hans Werner Henze

cité de la musique

renseignem ents

1.44 84 45 45

réservations

individuels

1.44 84 44 84

groupes

1.44 84 45 71

visites groupes musée

1.44 84 46 46

3615 cit musique

(1,29F TTC la minute)

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

  Porte de Pantin

