

cité de la musique

François Gautier
président
Brigitte Marger
directeur général

Ce groupe de trois concerts, que l'**Ensemble Intercontemporain** et la **cité de la musique** consacrent, en collaboration avec l'**Ircam**, à des œuvres de Pierre Boulez, ne suit aucune chronologie et n'a pas d'ambition didactique. Il s'est formé spontanément, de façon empirique. Nous savions que Pierre Boulez composerait une nouvelle version longue de 38 minutes de *sur Incises*, la pièce qu'il a dédiée à son ami Paul Sacher, et Brigitte Marger avait souhaité qu'*Anthèmes 2*, présentée en octobre 1997 à l'Ircam, puisse être jouée dans l'espace de la salle des concerts de la cité de la musique. Autour de ce noyau de pièces récentes, Pierre Boulez a construit des programmes qui mettent en évidence les liens de parenté entre ses œuvres et leurs affinités avec celles de Bartók, Kurtág et Benjamin.

Hervé Boutry

mercredi

14 octobre - 20h

salle des concerts

Pierre Boulez

Incises, pour piano durée : 5 minutes

George Benjamin

Viola, Viola, pour deux altos durée : 9 minutes

Béla Bartók

Sonate n° 2 pour violon et piano durée : 20 minutes

molto moderato, allegretto

entracte

Pierre Boulez

Sonatine, pour flûte et piano durée : 12 minutes

Anthèmes 2, pour violon et électronique durée : 24 minutes

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain :

Sophie Cherrier, flûte

Florent Boffard, piano

Hae Sun Kang, violon

Christophe Desjardins, Odile Duhamel, altos

technique **Ircam**

Andrew Gerzso, assistant musical

concert dédié à la mémoire d'Alain Marion

coproduction cité de la musique,
Ensemble Intercontemporain et Ircam

concert enregistré par *France Musique*

Ce concert est dédié à la mémoire d'Alain Marion, décédé subitement dans la nuit du 15 au 16 août à Séoul, au cours d'une tournée. Il était âgé de cinquante-neuf ans. Successivement flûte solo de l'orchestre de chambre de l'ORTF en 1964, membre de l'orchestre de Paris en 1967, de l'Orchestre national de France en 1972, Alain Marion rejoint l'Ensemble Intercontemporain dès sa fondation de 1977 à 1980. Parallèlement à ses activités de soliste, il se consacrait principalement à l'enseignement et à la pédagogie. Professeur au Conservatoire de Paris depuis 1977 il avait assuré également la direction du Centre international de formation musicale de Nice de 1986 à 1993.

Alain Marion

«En juillet dernier, alors que je répétais à Aix-en-Provence Le Château de Barbe-Bleue de Béla Bartók, j'eus l'heureuse surprise de voir venir vers moi Alain Marion dont je ne savais évidemment pas qu'il était présent dans la région. Quoique marqué, avec beaucoup de pudeur et de discrétion, par un deuil récent, je le retrouvais entièrement lui, avec son enthousiasme, sa curiosité, sa présence chaleureuse. Quoique sporadiques, vu l'activité de chacun, les rencontres s'établissaient immédiatement de plain-pied, sans aucun hiatus. Il avait participé dès les premiers jours à l'aventure de l'Ensemble Intercontemporain, alors que le futur d'une pareille formation était encore quantité inconnue. Il y avait participé de tout son cœur et de tout son talent ; car il fallait bien quelques personnalités de ce calibre et de cette ouverture d'esprit pour cimenter et consolider un groupe en pleine évolution. J'étais loin de me douter que notre rencontre à Aix serait la dernière. Mais je préfère me le rappeler ainsi, conversant avec allant, me décrivant ses plans pour le futur, toujours prêt à de nouvelles perspectives. Il nous manque, certes, mais il nous sert désormais de modèle, car pour l'optimisme, l'énergie et la générosité, nous avons, et nous aurons, toujours besoin de modèles.»

Pierre Boulez

Paris, le 28 septembre 1998

Pierre Boulez*Incises*

Date de composition : 1994 (commande du concours de piano Umberto Micheli de Milan) ; création : le 4 février 1995, à Caen, par Dimitri Vassilakis (l'œuvre avait été auparavant exécutée par les candidats du Concours Umberto Micheli, à Milan, le 22 octobre 1994) ; éditeur : Universal Edition.

Loin du piano des trois *Sonates* (1946-1957) et des deux livres des *Structures* (1951-1961), *Incises* est marqué par une forte discontinuité, une écriture essentiellement polyphonique, un éclatement constant des registres et un geste incisif, presque brutal, donnant lieu à une alternance d'attaques et de résonances. Cette œuvre impose ainsi une écriture continue et un jeu pianistique d'une grande fluidité : sur un fond de virtuosité constant, elle fait preuve d'un dynamisme rythmique féroce, à la manière d'une toccata.

Elle se compose de deux grandes sections nettement séparées, précédées d'une courte introduction écrite dans le ton d'un prélude. S'achevant sur un accord arpégé, ce « prélude » ouvre sur la première section, ample pièce de virtuosité (marquée *Prestissimo possibile*) déroulant en un seul tenant un entrelacs continu de traits toujours plus disjoints et de notes répétées. Essentiellement monodique, cette première section use de la technique des mains alternées et dessine dans son ensemble une sorte de grande guirlande sonore, richement ornée. Elle est reliée à la section suivante par une série d'arabesques alternant rapidement notes aiguës et notes graves, interrompue à quatre reprises par des résonances de plus en plus longues. Composée de cinq séquences nettement distinctes groupées en deux « familles » opposées, la seconde section enchaîne trois séquences lentes à la manière d'une marche funèbre (succession d'accords joués dans l'extrême-grave), entrecoupées par deux séquences rapides écrites en doubles sons inversés, prenant des allures de mouvements perpétuels. *Incises* a servi de porte-greffe à *sur Incises*, triple trio pour pianos, harpes et percussions qui sera donné le 29 octobre.

George Benjamin

Viola, Viola

Date de composition : 1997 (commande du compositeur Toru Takemitsu, alors directeur artistique de la Tokyo Opera City Foundation, pour l'inauguration de la salle de concert de l'Opéra de Tokyo, ce duo a été écrit pour Yuri Bashmet et Nobuko Imai, selon le vœu et l'idée de Takemitsu lui-même) ; création : le 16 septembre 1997, à Tokyo (Salle de concert de l'Opéra), par Yuri Bashmet et Nobuko Imai ; éditeur : Faber.

D'un seul tenant, la pièce révèle d'emblée un jeu d'échanges entre les deux instruments, qui témoigne d'une nette volonté de les traiter comme s'il ne s'agissait que d'un unique instrument. De fait, l'écriture reflète un entrelacs perpétuel des deux parties, qui ne s'émanent l'une de l'autre que ponctuellement, vers le milieu de la pièce, pour reformer rapidement le « super-instrument » de départ, dans la conclusion en accords de quatre sons, plaqués simultanément aux deux solistes en *pizzicati*. « Je souhaitais faire apparaître une sonorité variée, quasi orchestrale, écrit le compositeur. Cela explique sans doute que les deux parties d'altos soient étroitement liées. L'harmonie qui transparait est pensée pour être aussi sonore que possible, la texture pouvant révéler jusqu'à quatre parties ou plus, sur de longues périodes. »

Dans une ample part de la pièce, *Viola, Viola* s'appuie sur un contrepoint d'appuis joués *fortissimo* (constitués de notes ou de suites de notes fortement accentuées) et d'arabesques complexes donnant lieu à divers modes de jeu (en harmoniques, sur le chevalet...). Cette succession d'accents plus ou moins rapprochés dessine une ligne mélodique discontinue fondée sur un petit nombre de notes, et qui va se briser sur des accords plaqués ou se dissoudre dans une fuite d'harmoniques vers l'extrême-aigu.

Béla Bartók

Sonate n° 2

Date de composition : juillet-novembre 1922 ; création : Jelly d'Arányi (violon) et Béla Bartók (piano), à Londres, le 7 mai 1923 ; éditeur : Universal Edition.

Écrites entre octobre 1921 et novembre 1922 pour la violoniste Jelly d'Arányi (à qui elles sont dédiées), les deux *Sonates pour violon et piano* occupent une place

singulière dans l'œuvre de Bartók. S'inscrivant dans la période de pleine maturité au début de la Première Guerre mondiale par le ballet *Le Mandarin merveilleux* (1918-1919), ces sonates cherchent en effet à concilier une écriture résolument « moderne », qui témoigne de l'influence momentanée de la musique d'Arnold Schönberg que Bartók découvrit vers 1910, avec la transposition savante des chants et danses paysans que Bartók avait recueillis depuis plus de quinze ans. C'est en songeant notamment à ces deux sonates - et peut-être à la seconde plus particulièrement, qu'il préféra toujours et qu'en 1940 il enregistra à New York avec Joseph Szigeti - que Bartók indique en 1928 avoir « approché une certaine catégorie de *musique à douze sons* ». De fait, la *Seconde Sonate* déroule une écriture dense et une harmonie volontiers complexe et tendue, dans le cadre de la tonalité élargie (le ton de *do* majeur restant le pôle tonal de l'œuvre). Alimentée par un usage régulier de la polytonalité (utilisation simultanée de plusieurs tonalités) et par le recours à d'autres échelles (gamme par tons, modes pentatoniques notamment), la complexité de l'harmonie résulte aussi d'un goût marqué pour les dissonances crues, dont témoigne par exemple l'emploi fréquent de grappes de sons qui tiennent plus du *cluster* que de l'accord. Ce modernisme presque agressif est toutefois assoupli par l'influence de la musique paysanne, qui confère à l'œuvre une inspiration fondamentalement rhapsodique et qui lui donne un ton général de liberté et de fantaisie.

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

Aussitôt enchaîné, le second mouvement, marqué par une virtuosité démonstrative, établit un cadre fortement rythmique qui rappelle l'esprit des danses paysannes, conforté encore par l'opposition constante du lent et du vif, à la manière du *verbunkos* hongrois, où danse lente (*lassu*) et danse rapide (*friss*) ne cessent de s'opposer. Beaucoup plus développé que le précédent, ce mouvement en reprend certaines particularités mélodiques, dont le thème « roumain » initial, qui, présenté sous une forme variée, conclut l'œuvre.

Pierre Boulez

Sonatine

Date de composition : 1946 ; création : en 1947, à Bruxelles, par Jan van Boterdael (flûte) et Marcelle Mercenier (piano) ; éditeur : Amphion.

Première partition publiée de Pierre Boulez, la *Sonatine pour flûte et piano* est l'œuvre d'un musicien de 21 ans. Lorsqu'il en entreprend la composition, Pierre Boulez, qui a quitté l'année précédente la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, s'est entre-temps initié au sérialisme dodécaphonique de Schönberg auprès de René Leibowitz. Construite sur une série de douze sons développés thématiquement, la *Sonatine* ne suit que très partiellement les principes du sérialisme, conjugués ici aux principes classiques de la variation.

S'inspirant du resserrement formel inauguré par la *Première Symphonie de Chambre* de Schönberg, l'œuvre suit la construction en quatre mouvements de la sonate classique (rapide/lent/scherzo/vif), avec introduction et coda, resserrée ici en un seul bloc. Construits sur un thème à chaque fois différent (déduit du thème exposé initialement), ces quatre mouvements enchaînés présentent chacun une allure stylistique extrêmement typée. Ils sont reliés par des conduits plus ou moins développés, qui présentent à l'inverse un visage libre et incertain fortement transitoire. L'œuvre, qui témoigne d'une écriture relativement classique, est marquée toutefois par un profil rythmique complexe et un éclatement des registres qui prélude à l'éparpillement sonore du pointillisme. Si la

partie de flûte montre un jeu plutôt traditionnel, distendu par des sauts de registres constants et rehaussé de fréquents *flutterzungen* (effet de trémolo produit par un roulement de langue serré), le piano révèle un jeu nerveux et percussif déjà très personnel, avec une prédilection pour les attaques incisives et l'exploitation de la résonance qui caractérisent l'écriture pianistique de Pierre Boulez.

Anthèmes 2

Date de composition : 1997 ; création : le 19 octobre 1997, au festival de Donaueschingen, par Hae-Sun Kang ; éditeur : Universal Edition.

Extrapolation d'un fragment de la partie de violon d'une ancienne version d'...*explosante-fixe...*, *Anthèmes*, dans sa version originale pour violon solo, a été composée en 1991-1992 pour le Concours international de violon Yehudi-Menuhin de la Ville de Paris. Dédiée à Alfred Schlee, directeur de la maison d'édition qui publie les œuvres musicales de Pierre Boulez (à Vienne), l'œuvre déroule six « paragraphes » de différentes longueurs (le plus court étant le troisième, le plus long le dernier), annoncés à chaque fois par une brève introduction utilisant les sons harmoniques. La pièce est entièrement polarisée autour du *ré*, auquel toute l'œuvre tend et sur lequel la partition se referme.

En 1995, Pierre Boulez a imaginé donner une nouvelle extension à sa pièce en lui ajoutant une partie électronique jouée « en temps réel ». La réalisation de cette partie a été confiée à Andrew Gerzso, qui avait auparavant travaillé aux transformations électroniques de *Répons*, de *Dialogue de l'ombre double* et d'...*explosante-fixe...* Comme dans cette dernière partition, la coordination entre l'instrument et l'ordinateur est ici intégralement automatisée, un programme spécifique (le « suiveur de partition ») permettant à la machine de détecter les instants précis auxquels elle doit déclencher un processus approprié. Les caractéristiques acoustiques du violon révélant des difficultés particulièrement délicates, la

partition d'*Anthèmes* a été en partie réécrite et prolongée, afin d'assurer une parfaite relation entre l'instrument et l'ordinateur. L'électronique intervient ici essentiellement pour modifier le son de l'instrument, le spatialiser et amplifier certaines caractéristiques de l'écriture. Comme dans ses autres pièces, Pierre Boulez a ainsi exploité l'outil électronique pour sa capacité à donner une nouvelle profondeur au jeu instrumental.

Alain Galliari

mercredi
28 octobre - 20h
salle des concerts

Pierre Boulez

Dérive 2 & 1
durée : 15 minutes

Eclat/Multiples
durée : 28 minutes

entracte

György Kurtág

Messages de feu demoiselle R.V. Trousova, op 17
durée : 32 minutes

Pierre Boulez, direction

Rosemary Hardy, soprano

Ensemble Intercontemporain

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain
en collaboration avec le Conservatoire de Paris

concert enregistré par *France Musique*

concert redonné à Vienne le 31 octobre,
à Milan le 2 novembre et à Rome le 3 novembre 1998.

Pierre Boulez

Dérive 2

Date de composition : 1988-1995 ; création (première version) : le 21 juin 1990, à Milan, par l'Ensemble Intercontemporain, dirigé par le compositeur ; effectif : cor anglais, clarinette, basson, cor, marimba, vibraphone, piano, harpe, violon, alto, violoncelle ; éditeur : Universal Edition.

Autre « étude » menée pour observer sous son verre grossissant un aspect singulier d'une pièce antérieure, *Dérive 2* s'attache à la conjugaison du temps et du rythme, dans le sillage des recherches alors récentes menées par György Ligeti. Pierre Boulez : « En réfléchissant à certaines pièces de Ligeti, j'ai ressenti le besoin de me consacrer à un travail presque théorique sur le problème des périodicités, d'explorer systématiquement leurs superpositions, leurs décalages, leurs échanges ; et j'ai pu découvrir des phénomènes rythmiques qui ne me seraient jamais apparus spontanément ». Écrite pour un ensemble de onze instruments, l'œuvre est dédiée au compositeur américain Elliott Carter, dont on sait qu'il n'a cessé d'explorer les phénomènes liés au temps musical.

Dérive 2 articule deux volets inversés, délimités par une longue note tenue à vide par le cor bouché et entendue à trois reprises : au début de l'œuvre, au milieu (c'est-à-dire au passage du premier au second volet) et en conclusion de la partition. Tout au long du premier volet, le tempo, parti d'un mouvement rapide, ne cesse de s'élargir, par paliers successifs. Il prend dans le second volet le chemin inverse, menant progressivement d'un tempo rapide à « Très vif ». Malgré son évidence, ce schéma général est contrarié dans le détail de l'écriture par le trouble incessant que vient jeter l'usage de procédés qui tendent à donner le sentiment inverse (démultiplication des valeurs, décalages rythmiques). La forme globale de l'œuvre entretient ainsi avec son contenu une relation fondamentalement ambivalente, où élargissement et accélération ne cessent de travailler l'un contre l'autre. Paradoxe rompu par la coïncidence finale qui, dans un tempo extraordinairement rapide, affirme enfin une direction générale, de façon presque brutale.

Dérive 1

Date de composition : 1984 ; création : le 8 juin 1984, à Londres, par le London Sinfonietta, dirigé par Oliver Knussen ; effectif : flûte, clarinette, vibraphone, piano, violon, violoncelle ; éditeur : Universal Edition.

« Je prends quelquefois un fragment d'une œuvre aboutie, explique Pierre Boulez, mais un fragment qui n'a pas été utilisé, ou qui ne l'a été que très sommairement, et je le greffe, pour qu'il donne naissance à une autre plante. Ce sont des pièces qui sont des sortes de jalons entre des œuvres plus longues, et souvent, je m'y concentre sur un problème donné. » Lente et courte élégie pour six instruments, *Dérive* dévoile l'approche singulière de la composition musicale qui a toujours été celle de Pierre Boulez, par transplantations, refontes et développements successifs ou parallèles (ce que le compositeur désigne volontiers sous le terme général de « prolifération »). Composée à partir d'une suite de six sons tirés de *Messagesquisse* et qui avaient déjà nourri *Répons*, l'œuvre tire de ce modeste réservoir une suite de six accords inlassablement égrenés, accouplés et multipliés. L'œuvre prend la forme d'une lente marche inexorable et incertaine, où de perpétuels groupes de petites notes se superposent, se croisent ou se répondent, rebondissant doucement sur un fond harmonique en tenues (entretenues souvent par des trilles), donnant ici et là naissance à de longues arabesques mélodiques.

L'œuvre révèle deux parties. La première, marquée « Très lent, immuable », déroule un tapis harmonique insensiblement mouvant, orné des délicates volutes formées par des groupes incessants de petites notes. De cette perpétuelle ondulation sonore émergent à distance irrégulière des notes d'appui qui offrent à l'oreille un pôle momentané et dessinent une ligne mélodique longuement étirée. Dans la seconde partie, qui présente un élargissement progressif du tempo auquel succède un resserrement ramenant au tempo initial, la mélodie prend le pas sur l'harmonie. Dans ce flux sonore apparaissent ainsi d'amples lignes

souples, d'abord à la clarinette, puis à la flûte et enfin au piano, doublées sans cesse d'une ombre décalée qui vient brouiller la netteté des contours, selon le principe de l'hétérophonie (superposition d'une ligne et d'un ou plusieurs doubles légèrement variés). L'œuvre s'achève sur l'accord initial, fermant de façon elliptique ce qui pourrait être la musique d'une cérémonie imaginaire.

Éclat/Multiples

Date de composition : 1964-1965 (*Éclat*) - 1965/1970 (*Multiples*) ; création : le 21 octobre 1970, à Londres, par les membres de l'Orchestre de la BBC, dirigés par le compositeur ; effectif : flûte en Sol, cor anglais, cor de basset, trompette, trombone, vibraphone, glockenspiel, cloche tube, piano / piano étouffé, célesta, cymbalum, harpe, guitare, mandoline, 10 altos, violoncelle ; éditeur : Universal Edition.

Écrit pour 15 instruments, *Éclat* a été créé à Los Angeles en mars 1965 sous la direction du compositeur. Sorte d'étude de résonance, cette courte page (une dizaine de minutes) offre un paysage sonore extraordinairement scintillant, une mosaïque de couleurs irisées d'une grande délicatesse, dans un climat d'une séduction presque plus proche des musiques d'Asie que de la tradition savante européenne. L'ensemble mobilisé associe deux groupes instrumentaux clairement identifiés : un petit groupe d'instruments « à son entretenu » (flûte alto, cor anglais, trompette, trombone, violon et alto) et un ensemble d'instruments résonants (harpe, célesta, harpe, guitare, cymbalum, glockenspiel, vibraphone, cloches-tubes, auxquels vient s'ajouter un piano, qui ouvre la partition dans un solo fracassant). Sur la toile sonore installée par les instruments du premier groupe, le groupe des « résonants » vient épingler ses miroitements cristallins, ses arabesques combinées, colorées de figures ciselées, de trilles, de ponctuations péremptives, dans un parcours tout en éclats et en souplesse, formé de départs et d'interruptions déclenchés par les signaux du chef.

A cet *Éclat* que rien n'interdit de donner indépen-

damment, Pierre Boulez a imaginé dès 1965 d'ajouter une ample extension. Ouvrant sur un climat radicalement différent, qui rappelle tour à tour la véhémence rythmique de Stravinsky et les sonorités somptueuses et voilées du gagaku japonais, *Multiples* ajoute à l'ensemble instrumental d'*Eclat* un cor de basset (sorte de clarinette alto en *fa*) et un solide groupe de 9 altos toujours traités en sonorité d'ensemble. Aimanté par une nette polarisation tonale (au sens large du mot), ce second étage de la partition oppose deux éléments antinomiques : une écriture rythmique en saccades perpétuelles, et une tendance mélodique qui s'affirme dès le début de *Multiples*, dans la belle élégie menée par le cor de basset. Perpétuelle, la confrontation des deux éléments débouchera finalement sur une ivresse sonore générale menant peu à peu à une inéluctable désagrégation, dans une ampleur harmonique qui annonce *Répons*, (l'œuvre n'est pas achevée à ce jour).

György Kurtág

Messages de feu
Demoiselle R. V.
Troussova

Date de composition : 1976-1980 ; commande de l'Ensemble Intercontemporain et du ministère de la Culture ; création : le 14 janvier 1980, à Paris, par Adrienne Csengery (soprano) et l'Ensemble Intercontemporain, dirigé par Sylvain Cambreling ; effectif : soprano solo, hautbois, clarinette, cor, 3 percussions, piano, célesta, cymbalum, harpe, mandoline, violon, alto, contrebasse à cinq cordes ; éditeur : Editio Musica Budapest.

Solitude, amertume, souvenir, inquiétude, désir, fatigue... C'est l'âme d'une femme laissant paraître à nu les joies et les peines de sa vie intérieure qu'expriment les 21 petits poèmes autobiographiques de la poétesse russe Rimma Dalos, choisis par György Kurtág. Sous une forme farouchement condensée, où le laconisme resserre d'autant plus l'expression. Nul étonnement dès lors du choix de Kurtág, si l'on juge de l'habituelle concision dramatique de sa musique. Divisé en trois volets thématiques de longueurs inégales - *Solitude* (2 poèmes), *Quelque peu érotique* (4 poèmes), *Expérience amère - Douceur et chagrin*

(15 poèmes) -, ce cycle de lieder donne lieu à une expression qui oscille sans cesse entre la violence et la délicatesse d'un sentiment à l'expression secrète. S'il peut par certains aspects (changement fréquent de l'effectif instrumental, usage du *Sprechgesang*...) évoquer le *Pierrot lunaire* de Schönberg, le cycle développe une expression intérieure qui se rattache plus directement à Schumann (romantisme en moins), ou peut-être plus encore à Moussorgski. Loin de toute emphase, l'écriture vocale, qui ne recourt qu'exceptionnellement aux vocalises (« Fièvre », troisième pièce du cycle), demeure le plus souvent syllabique et développe une prosodie soumise à la signification et au rythme du texte qui rappelle le *recitar cantando* de Monteverdi et donne à l'œuvre une couleur de lamento. Sous le chant, l'écriture instrumentale déploie un univers sonore tout en nuances et en délicatesse qui peut rappeler les aphorismes sonores d'Anton Webern, mais dégage une impression d'improvisation et de vagabondage perpétuels.

A. G.

I. Solitude

*« J'ai cessé de sourire,
Le vent glacé me gèle les lèvres,
Un espoir s'est éteint,
Il y aura une chanson de plus. »*
(Anna Akhmatova)

1. Dans l'espace
d'une étendue 6 x 4 mètres,
sous la pression de 6 000 atmosphères de
solitude
par 400 000 degrés
de désirs non accomplis,
un être humain à froid.

2. Le jour tomba comme une guillotine,
Le jour, bourré de promesses,
De salut à ceux pour qui le salut n'est pas,
De mensonges, de comédies, d'intrigues,
De vérités rapiécées,
Sur des haillons de mensonge, de lâcheté.
Solitude décachetée
d'une existence vide.
Grains de confiance en reste,
Coincés entre deux baisers.

II. Quelque peu érotique

*« ... Cette chanson aussi, contre ma
volonté
Je la laisse à la dérision et aux injures,
Car c'est à l'âme un supplice à crier
que le silence amoureux. »*
(Anna Akhmatova)

*« ... Et quand un Feu Follet vous indique le
chemin,
Il ne faut justement pas le prendre. »*
(Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, *Nuit de
Walpurgis*)

1. Fièvre, fièvre, fièvre, fièvre du désir.
Je suis assoiffée de toi
comme de l'Humidité vivifiante.
Colle-toi contre moi
de toute la longueur de tes jambes,
de ta poitrine, du creux de ton ventre,
palpe la soie de ma peau
de tes doigts nerveux.
Ton baiser ne me rachète pas,
il m'empoisonne seulement.
Je veux te prendre tout entier,
Tu ne vois donc pas
Combien je brûle dans mon désir ?

2. Deux corps entrelacés :
Rouge, blanc, noir.
Jouissance effrénée
des tendresses d'amour.
Ma peau devenue rose,
brûlante sous tes baisers,
ton visage pâli
du désir retenu.

3. Pourquoi ne pousserais-je pas
de cris de cochon
Quand, autour, tout le monde grogne ?

4. Vas-y, mords-moi à la gueule,
Vas-y, mords-moi les seins.
Je suis toute nue devant toi,
Mords-moi donc où tu veux.

III. Expérience amère - douceur et chagrin

*« Et il y eut la joie fatale
De fouler aux pieds les mystère sacrés,
Et le délice fou du cœur
Cette passion amère comme l'absinthe. »*
(Alexandre Blok)

Pierre Boulez

1. Tu as posé mon cœur
au creux de ta main
et avec soin as tourné la main.

2. Quelle misère
que l'amour,
mais y a-t-il bonheur plus grand ?

3. Mon amour
m'a apporté des cailloux.
Leurs riches couleurs m'enchantent.

4. La fine aiguille de la souffrance
me transperce le cœur.
J'en mourrai.

5. Je sais que mon ami
n'a nul besoin de moi.
Et pourtant je dors tranquille.

6. Fleurs d'automne qui fanent,
Pluie monotone qui n'en finit pas.
Ainsi la vie fuit la nature.

7. En toi,
je cherche le salut
et trouve la chute.

8. Tes disparitions
C'est comme de noirs trous de mémoire.
Des non-liens dans l'action.
Mais de lien, il y en a un autre
qu'on appelle le temps.

9. Sans toi,
je suis comme cette femme au bain
avec les seins coupés.

10. Aime-moi,
Pardonne-moi,
Mes désirs sont si simples.

11. Œil pour œil,
amour pour amour
Et ensuite honte suave
du règlement à tempérament du non-payé.

12. Que mes paroles ne soient pas un reproche :
Dans cette histoire, j'étais le jouet,
et je croyais en être l'héroïne.

13. Pourquoi as-tu prononcé
ces mots horribles,
quand il pleuvait à verse...

14. Sous l'averse
des regards lascifs
j'étais là,
nue jusqu'aux os.

15. Pour tout
ce qu'on a jamais fait ensemble
c'est moi qui paie.

Epilogue d'Alexandre Blok, poète que la défunte aimait passionnément :

*« Vole, comme s'est envolée, s'effaçant,
La nuit ardente, la nuit d'antan...
Toi, Temps, du souvenir efface les vestiges,
Et enfouis le chemin sous la neige. »*
(*Matin gris*, le 29 novembre 1913)

traduction française de Kata Vargyas

jeudi
29 octobre - 20h
salle des concerts

Pierre Boulez

Improvisations sur Mallarmé I & II, pour soprano et instruments

durée : 17 minutes

sur Incises (création française)

durée : 38 minutes

entracte

...explosante-fixe..., pour flûte solo, 2 flûtes, ensemble et électronique

1. *Transitoire VII, Interstitiel 1*, 2. *Transitoire V, Interstitiel 2*,
3. *Originel*

durée : 36 minutes

Pierre Boulez, direction

Valdine Anderson, soprano

Sophie Cherrier, flûte Midi

Emmanuelle Ophèle, Marine Perez, flûtes

Ensemble Intercontemporain

technique **Ircam**

Andrew Gerzso, Leslie Stuck, assistants musicaux

harpes prêtées par Camac/production

coproduction cité de la musique,
Ensemble Intercontemporain et Ircam

concert enregistré par *France Musique*
ce concert a été donné à Francfort, Alte Oper dans le cadre
d'un hommage à Pierre Boulez le 24 octobre 1998

Pierre Boulez
Improvisations
sur Mallarmé I & II

Date de composition : 1957 ; création : le 13 janvier 1958, par Ilse Hollweg (soprano) et les membres de l'Orchestre symphonique du NDR de Hambourg, dirigés par Hans Rosbaud ; effectif : soprano, 6 percussions, piano, célesta, harpe ; éditeur : Universal Edition.

Des trois *Improvisations sur Mallarmé* qui forment le tronc central du cycle *Pli selon pli*, consacré à Mallarmé, les deux premières, données ici dans la version originale, sont les seules qui puissent être jouées indépendamment (la troisième mobilisant un effectif beaucoup plus large, équilibrée au sein de *Pli selon pli* par une version élargie de la première).

Ces deux premières *Improvisations* mobilisent un petit ensemble instrumental voisin, formé exclusivement de percussions et d'instruments résonants : piano, harpe et 6 percussions dans la première ; piano, célesta, harpe et 4 percussions dans la deuxième. L'écriture instrumentale tire tout le parti des ressources de ces effectifs singuliers, qui donnent lieu à un climat volontiers évocateur et à un jeu subtil de couleurs, favorisé par la disposition des musiciens sur la scène, conçue pour soutenir les liens et les interférences. Il en résulte un coloris général scintillant, à la fois délicat et fermement sonore, qui souligne la prosodie et se souvient des ensembles extrême-orientaux (Boulez voyant par exemple dans le vibraphone un « substitut des gamelans balinais »).

Composées chacune sur un sonnet de Mallarmé, ces *Improvisations* révèlent la ferme volonté du compositeur de donner au poème non une simple illustration musicale, mais un véritable miroir musical, chaque improvisation puisant les éléments de sa forme dans la forme même du poème de Mallarmé. L'improvisation colle ainsi étroitement à l'agencement du texte dont elle fournit une transposition musicale. Défini par le compositeur comme « irruption dans la musique d'une dimension libre », le terme « improvisation » dévoile à la fois l'esprit général des pièces et l'usage (dans la deuxième *Improvisation*) d'une écriture laissant une part d'initiative aux musiciens,

selon la poétique de l'« œuvre ouverte » dont Pierre Boulez commençait alors à explorer les voies (certains fragments sont par exemple joués librement à partir de signes de départ donnés par le chef).

Métaphore de la stérilité, et plus particulièrement de la page blanche, le célèbre sonnet en alexandrins *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, choisi pour la première improvisation (qui est aussi la plus courte), donne lieu à un découpage par strophes, chacune d'entre elles étant suivie par un court commentaire instrumental. Ce sont donc au total huit sections qui s'enchaînent : quatre vocales (de longueur sensiblement égale) et quatre instrumentales (de longueur variable). Soulignée le plus souvent par le scintillement régulier et perçant des crotales, la ligne vocale s'étire dans une prosodie fondamentalement syllabique.

D'une compréhension difficile, le sonnet en octosyllabes *Une dentelle s'abolit*, choisi pour la deuxième improvisation, s'attache au thème voisin de l'infécondité. Ouverte et fermée par une introduction et une coda instrumentales, l'improvisation déroule de façon linéaire les quatre strophes du poème, reliées les unes aux autres à chaque fois par une courte transition instrumentale (confiée pour l'essentiel aux percussions). La partie vocale révèle un traitement tour à tour syllabique ou en amples vocalises qui donne lieu à un style vocal particulièrement orné, déroulant des longues lignes agiles et étirées.

A. G.

I

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

II

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filiai on aurait pu naître.

Stéphane Mallarmé

sur Incises

Date de composition : 1996-1998 ; création de la version longue : le 30 août 1998, à Édimbourg, par l'Ensemble Intercontemporain, dirigé par David Robertson ; effectif : 3 pianos, 3 percussions, 3 harpes ; éditeur : Universal Edition. Dédié à Paul Sacher pour les dix ans de la Fondation Paul Sacher (Bâle).

Donnée ce soir en création française, la partition définitive de *sur Incises* dépasse de beaucoup la première version de l'œuvre, jouée le 27 avril 1996 au Stadt-Casino de Bâle par l'Ensemble Intercontemporain placé sous la direction de Pierre Boulez.

Comme son titre l'indique avec une précision lapidaire, *sur Incises* trouve son origine dans *Incises*, pour piano, créé en 1994. Seconde floraison d'un matériau exploité sous une première forme, l'œuvre articule deux parties enchaînées sans interruption. Introduite par un prélude lent, la première partie constitue un enrichissement de la partition pour piano originale, dont elle reprend à la fois le déroulement et les caractéristiques les plus extérieures (dont l'entrelacs perpétuel de traits et de notes répétées). S'il sert de fondement à cette première partie de la nouvelle pièce, le matériau d'*Incises* est ici transfiguré par une effusion perpétuelle et ne donne lieu à aucune citation textuelle, même fragmentaire. Reliée à *Incises* de façon à la fois beaucoup plus lâche et plus abstraite, la seconde partie de *sur Incises* ne s'attache à certains éléments de la pièce de piano que pour en tirer des perspectives radicalement neuves. Plus volontiers contemplative, elle alterne des séquences de jeu virtuose et de longues pages ouvragées par de multiples jeux de résonance.

Triple trio d'instruments résonants, *sur Incises* use d'une palette sonore d'une grande singularité (écrites le plus souvent pour deux vibraphones et un marimba, les trois parties de percussions utilisent ponctuellement quelques instruments supplémentaires : cloches-tubes, glockenspiel, steel drums, timbales). Dans les diverses combinaisons qu'il permet comme dans la fusion générale des couleurs, ce dispositif instru-

mental singulier révèle une gamme de tons d'un délicat camaïeux, tour à tour sombre ou éclatant, qui donne à la partition une couleur générale fortement caractéristique. Véritable étude de sonorités, *sur Incises* déploie un geste instrumental le plus souvent virtuose, dans une profusion ornementale et un flux sonore qui témoignent d'un souci constant de la continuité, récurrent dans l'œuvre récente de Pierre Boulez.

...*explosante-fixe*...

Date de composition : 1991-1995 ; création : le 24 janvier 1994, à Paris, par Pierre-André Valade (flûte Midi), Sophie Cherrier & Emmanuelle Ophèle (flûtes), et l'Ensemble Intercontemporain placé sous la direction du compositeur ; l'œuvre a été réalisée à l'Ircam ; effectif : flûte Midi solo, 2 flûtes solos, hautbois, hautbois/cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones ténor-basse, tuba, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse ; éditeur : Universal Edition.

Parti d'un petit canevas publié en 1972 dans la revue britannique *Tempo* en hommage à Stravinsky (un « originel » central formé de sept sons et six « transitoires » périphériques, chapeautés par l'épigraphe : « Afin d'évoquer Igor Stravinsky, de conjurer son absence »), ...*explosante-fixe*... révèle une exploitation en « prolifération » typique de l'art de Pierre Boulez. Du canevas initial, le compositeur a en effet tiré plusieurs réalisations successives, vouées depuis lors à l'oubli. L'actuelle version de l'œuvre exploite l'*Originel* et les cinquième et septième *Transitoires*, donnant lieu à trois grands volets instrumentaux reliés entre eux par deux brefs interludes électroniques (*Intersticiels 1* et *2*).

Si l'œil identifie a priori un dispositif en quatre groupes (la flûte solo, les deux flûtes « co-solistes », l'ensemble instrumental et la partie électroacoustique), l'oreille décèle rapidement une autre organisation. C'est que loin d'un quelconque dialogue concertant opposant la voix du soliste à celle d'un accompagnateur, ...*explosante-fixe*... propose une écriture entièrement centrée sur la partie de flûte, que trois « doubles » s'ingénieraient à réfléchir et déformer sans cesse, chacun à sa manière : les deux autres flûtes en l'ornementant, l'en-

semble instrumental en l'amplifiant et en l'enrichissant, et la partie électroacoustique en la démultipliant. Ainsi la flûte soliste se retrouve-t-elle au centre d'une vaste toile sonore formée par la démultiplication de son image, reflétée sous des formes variées et superposées jusqu'à parfois la noyer. Entièrement automatisée grâce à l'utilisation d'un programme de suivi de partition, la partie électroacoustique, réalisée à l'Ircam par Andrew Gerzso, est utilisée ici non seulement pour réaliser certaines transformations du jeu de la flûte solo (touchant notamment la hauteur, le timbre ou le rythme) et offrir ainsi à l'instrument les moyens d'un nouveau dépassement, mais aussi pour spatialiser le son sur le réseau des haut-parleurs.

Suivant la très ancienne tradition des hommages funèbres, *...explosante/fixe...* adopte l'idée du canon, repris ici non dans sa forme traditionnelle, mais comme principe de base, ainsi que s'en explique le compositeur : « L'idée était de confier un même noyau à plusieurs instruments qui, se présentant à des registres différents, le parcourraient chacun de façon différente. Le noyau explosait dans ces différents parcours, mais chaque tessiture était absolument fixe. J'ai donc baptisé la pièce, très littéralement, *...explosante/fixe...* Il s'agissait de reprendre cette vieille tradition de l'hommage par des canons, à la mémoire de Stravinsky ; mais le canon, en tant que tel, ne m'intéressait absolument pas. J'ai réfléchi à cette forme d'écriture, pour la repenser d'une façon qui n'ait rien d'académique : si l'on se rend dans des couches différentes, si chacun suit des parcours différents à travers des niveaux alternants, on retrouve cette notion de canon, mais dégagée de ses fonctions imitatives traditionnelles. » (Pierre Boulez, « Le texte et son pré-texte », entretien avec Peter Szendy, *Genesis* n° 4, 1993).

A. G.

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, 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 et l'Ensemble Intercontemporain en 1977. Il est nommé chef permanent du BBC 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 Leonard Bernstein. En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger la *Tétralogie* de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau. Il dirigera cette production cinq années de suite. 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 de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il est invité régulièrement aux festivals de Salzbourg, Berlin, Edimbourg, et dirige les grands orchestres de Londres, Chicago, Cleveland, Los Angeles, Vienne ainsi que l'Ensemble Intercontemporain avec lequel il entreprend de grandes tournées (Europe, USA, Australie, Russie, Canada, Japon, Amérique Latine...).

L'année de son 70^e anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra, et la production de *Moïse et Aaron* à l'Opéra d'Amsterdam avec le Nederlandse Opera dans une mise en scène de Peter Stein qu'il reprendra à Salzbourg en 1996. En 1997, il dirige une nouvelle production du *Rossignol* et du *Pierrot Lunaire* dans une mise en scène de Stanislas Nordey. Il se retire du pupitre de mars 1997 à mars 1998 pour se consacrer à la composition, puis reprend ses activités de chef d'orchestre. 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. Pierre Boulez se voit décerner les distinctions telles que Prize of the Siemens Foundation, Leonie Sonning Prize, Praemium Imperial of Japan, The Polar Music Prize, et possède une importante discographie. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (*Sonate 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...*

György Kurtág

est né à Lugos (Roumanie) en 1926. En 1940, il suit des cours de piano auprès de Magda Kardo et de composition avec Max Eisikovits à Timisoara. Il s'établit ensuite à Budapest, s'inscrit

à l'Académie de Musique et y étudie la composition auprès de Sandór Veress et Ferenc Farkas, le piano avec Pál Kadora et la musique de chambre auprès de Leo Weiner. En 1957, à Paris, il se spécialise auprès de Marianne Stein, Olivier Messiaen et Darius Milhaud. A son retour en Hongrie, il est chargé de cours au Conservatoire de Budapest où, jusqu'en 1986, il enseigne la musique de chambre, tout en se consacrant activement à la composition. Si la musique pour piano de Bartók a exercé une influence constante sur son œuvre, il faut également mentionner l'importance décisive des concerts du Domaine musical durant son séjour à Paris, et particulièrement de la musique d'Anton Webern et de *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen. A partir de 1959, il élabore un langage personnel d'une extrême rigueur, influencé par les recherches postweberniennes auxquelles il intègre une coloration particulière, due notamment à l'emploi du cymbalum dans de nombreuses œuvres. Le catalogue des œuvres de György Kurtág ne compte, entre 1959 et 1973, que huit numéros d'opus, soit moins de quatre-vingt-dix minutes de musique. Chaque pièce est composée à partir d'une petite structure qui rappelle la concision d'Anton Webern, dont on retrouve également l'influence dans l'enchevêtrement des lignes mélodiques, le libre usage des transpositions à l'octave et l'emploi d'une prosodie désarticulée. Avec les *Dits de Péter Bornemisza*, *En souvenir d'un soir d'hiver* ou *Messages de feu Demoiselle R.V.*

Troussova, György Kurtág s'est imposé comme un des compositeurs les plus significatifs de la musique hongroise actuelle.

George Benjamin

Né à Londres en 1960. Après avoir commencé des études de piano à sept ans et composé ses premières partitions deux ans plus tard, il entre en 1976 au Conservatoire de Paris, où il étudie la composition avec Olivier Messiaen et perfectionne sa technique pianistique auprès d'Yvonne Loriod. De retour en Grande-Bretagne, il poursuit ses études de composition au King's College de Cambridge sous la direction d'Alexander Goehr. Compositeur, pianiste, chef d'orchestre, directeur artistique de plusieurs festivals, il attire l'attention du public lorsqu'en 1980 il devient le plus jeune compositeur à être programmé aux célèbres Proms de la BBC, où l'Orchestre symphonique de la BBC joue l'une de ses premières pièces orchestrales, *Ringed by the Flat Horizon*. Ses œuvres ont depuis été jouées dans de nombreux pays : *A Mind of Winter* pour soprano et orchestre (1981), *At First Light* pour petit orchestre (1982), *Antara* pour deux flûtes, synthétiseur, ensemble et dispositif électronique (œuvre réalisée à l'Ircam en 1987), *Upon Silence* pour voix et sept cordes (1992), *Three Inventions for Chamber Orchestra* (créées au Festival de Salzbourg en 1995) et *Sudden Time* pour orchestre (1993).

biographies

Sophie Cherrier

Née en 1959 à Nancy où elle fait ses études musicales au Conservatoire de région, Sophie Cherrier remporte en 1979 le premier prix de flûte et en 1980 le premier prix de musique de chambre du Conservatoire de Paris. En 1983, elle obtient le quatrième prix du Concours international Jean-Pierre Rampal. Titulaire du Certificat d'Aptitude à l'Enseignement, elle est nommée professeur au Conservatoire national de région de Paris. Ses dispositions pour la pédagogie la font participer à de nombreuses master-classes, notamment au Centre Acanthes (lors des sessions consacrées à Luciano Berio - 1983 et Pierre Boulez - 1988). Sophie Cherrier est soliste à l'Ensemble Intercontemporain depuis 1979. Elle a à son répertoire de nombreuses créations, notamment : *Mémoriale* de Pierre Boulez, *Esprit rude*, *Esprit doux* pour flûte et clarinette d'Elliott Carter, *Chu Ky V* pour flûte et bande de Ton-Thât Tiêt. Elle est

l'interprète à la flûte Midi de *Jupiter* de Philippe Manoury, d'...*explosante-fixe...* de Pierre Boulez. Elle a enregistré, avec Pierre-Laurent Aimard, pour Erato la *Sonatine* de Pierre Boulez et *Imaginary Sky* pour flûte et harpe d'Ivan Fedele chez Adès, *Jupiter* pour flûte Midi et *La Partition du ciel et de l'enfer* de Philippe Manoury dans la collection *Compositeurs d'aujourd'hui* pour Adès/Music/disc..

Emmanuelle Ophèle

Née en 1967, elle commence ses études musicales à l'Ecole de musique d'Angoulême. A treize ans elle est l'élève de Patrick Gallois et de Ida Ribera. Elle obtient ensuite un premier Prix de flûte au Conservatoire de Paris dans la classe de Michel Debost. Titulaire du Certificat d'aptitude, elle enseigne au Conservatoire de Montreuil-sous-Bois. A vingt ans elle entre à l'Ensemble Intercontemporain et prend alors rapidement part aux créations ayant recours aux technologies

les plus récentes, par exemple *La partition du Ciel et de l'Enfer* pour piano midi et flûte midi de Philippe Manoury, ou *...explosante fixe...* pour flûte midi, deux flûtes et ensemble instrumental de Pierre Boulez.

Florent Boffard

Né en 1964, Florent Boffard commence ses études musicales au Conservatoire national de région de Lyon. A l'âge de 12 ans, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe d'Yvonne Loriod, où il obtient son premier prix de piano. Les années suivantes, il se voit décerner le premier prix de musique de chambre dans la classe de Geneviève Joy, puis il entreprend un cycle de perfectionnement de piano dans la classe de Germaine Mounier. Dès lors, il parfait son éducation musicale en suivant les classes d'harmonie, de contrepoint et d'accompagnement dans lesquelles il obtient les meilleures récompenses. En 1982, il remporte le Concours international de piano C. Kahn à Paris,

puis en 1983, le Concours international de piano Vianna da Motta à Lisbonne. En 1988, il entre comme soliste à l'Ensemble Intercontemporain, où il côtoie alors les principaux compositeurs de notre temps. Il est amené à créer des pièces de Franco Donatoni, György Ligeti, Klaus Huber, Philippe Fénelon, Michael Jarrell... Il a également enregistré plusieurs pièces parmi lesquelles les *Structures pour deux pianos* de Pierre Boulez. Il a joué dans les principaux festivals (Salzbourg, Berlin, Bath, Bruxelles, La Roque d'Anthéron...), et sous la direction de Simon Rattle, Leon Fleisher, Pierre Boulez, Heinz Holliger... Son activité lui permet d'aborder un répertoire très varié, et de se produire comme soliste, chambriste ou musicien d'ensemble. En 1997, Florent Boffard est nommé professeur au Conservatoire de Paris.

Hae Sun Kang

Née à Pusan (Corée du Sud), elle débute le violon à l'âge de 3 ans et pour-

suit ses études au Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle y obtient ses premiers prix de violon et de musique de chambre, puis effectue un 3^e cycle de perfectionnement. Elle travaille avec Félix Galimir, Franco Gulli, Wolfgang Schneiderhan, Josef Gingold et Yehudi Menuhin. Lauréate des concours internationaux de violon à Munich, Montréal, Rodolfo Lipizer en Italie, Carl Flesch en Angleterre, Yehudi Menuhin à Paris et premier violon solo de l'Orchestre de Paris de 1993 à 1994, Hae Sun Kang s'est produite en récital et en soliste en France et à l'étranger. Elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en février 1994. Elle crée *Quad*, le concerto pour violon de Pascal Dusapin en 1996 au Châtelet, et *Anthèmes 2* de Pierre Boulez au Festival de Donaueschingen, à l'Ircam et au Concertgebouw d'Amsterdam en 1997.

Christophe Desjardins

Né en 1962, il est l'élève de Serge Collot au Conservatoire de Paris où il obtient le premier prix d'alto en 1983, avant de se perfectionner à la Hochschule der Künste de Berlin auprès de Bruno Giuranna. Il est lauréat du Concours international Maurice Vieux. En 1986, il entre comme alto solo au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. En 1990, il crée *Surfing*, pour alto solo et ensemble que lui dédie Philippe Boesmans. En 1990, Christophe Desjardins rejoint l'Ensemble Intercontemporain et a depuis créé de nombreuses pièces en solo, qui ont été écrites pour lui par des compositeurs aussi différents que Ivan Fedele, Denis Cohen, Patrick Marcland, Tôn-Thât Tiêt. C'est en collaboration avec lui que Luciano Berio a composé *Alternatim*, double concerto pour clarinette, alto et orchestre, qui a été créée en mai 1997 au Concertgebouw d'Amsterdam. Christophe Desjardins a été l'invité du festival de Salzbourg et

du Carnegie Hall. Son répertoire comprend les œuvres pour alto seul les plus marquantes de la seconde moitié du XX^e siècle : citons Luciano Berio, Bernd Alois Zimmermann, Bruno Maderna, Franco Donatoni, Emmanuel Nunes et György Ligeti. Il est également membre du Quatuor de l'Ensemble Intercontemporain.

Odile Duhamel

obtient un premier prix d'alto et un premier prix de musique de chambre au Conservatoire de Paris en 1991. Lauréate des bourses de recherche Lavoisier du ministère des Affaires Etrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, elle étudie à l'université de Yale (U.S.A.) sous la direction de Jesse Levine. Titulaire du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur, elle enseigne à l'École Nationale de Musique de l'Hay-les-Roses. Elle rejoint l'Ensemble Intercontemporain en 1995. Elle crée en 1997 *L'Orizzonte di Elettra* d'Ivan

Fedele, pour alto et ensemble sous la direction de Jonathan Nott.

Rosemary Hardy

Née en Angleterre, elle fait ses études au Royal College of Music de Londres et à l'Académie de musique Franz Liszt de Budapest. Dans les années soixante-dix, elle est membre du Deller Consort et participe au renouveau de la musique baroque aux côtés de Michel Corboz, John-Eliot Gardiner, David Munrow et Roger Norrington. Outre ce type de répertoire (Haendel, Purcell, Monteverdi), elle interprète également Mozart, Berlioz, Schubert et s'illustre dans les classiques du XX^e siècle : Berg, Schreker, Schoenberg (*Erwartung*), Webern, Stravinsky, Zemlinsky, Varèse, Boulez... Parmi les œuvres de compositeurs contemporains, elle a notamment créé *Passion and Resurrection* et *Song Offerings* de Jonathan Harvey, et interprété le rôle de Max dans l'opéra d'Oliver Knussen, *Where The Wild Things Are*.

Invitée par les plus grands orchestres symphoniques et dans les principaux festivals d'Europe et des États-Unis, elle s'est également produite aux côtés des meilleures formations de musique contemporaine : l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Contrechamps, le Schoenberg Ensemble, le Nieuw Ensemble, l'Ensemble Modern... Elle a aussi eu pour partenaires le Quatuor Arditti (*Deuxième Quatuor* d'Arnold Schoenberg), les pianistes Carl-Axel Dominique (*Harawi* d'Olivier Messiaen) et Jean Koerner (*Les Dits de Péter Bornemisza* de György Kurtág). Rosemary Hardy a interprété la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler sous la direction d'Esa-Pekka Salonen pour la télévision suédoise et a reçu le prix Artisjus récompensant son engagement en faveur de la musique hongroise.

Valdine Anderson

Née au Canada, elle s'est produite sur les grandes

scènes lyriques de son pays (Edmonton, Manitoba, Vancouver), ainsi qu'avec les principaux orchestres (dont ceux de Toronto et d'Ottawa). Elle s'est par ailleurs produite aux États-Unis (avec l'Orchestre symphonique de Baltimore) ainsi que dans différents pays d'Europe (Allemagne, Autriche, France, Grande-Bretagne, Pays-Bas), chantant notamment avec l'Orchestre national de France, le Netherlands Radio Philharmonic, l'Ensemble Modern, le Nieuw Ensemble d'Amsterdam, le London Sinfonietta et le BBC Scottish Symphony Orchestra (avec lequel elle a donné *Pli selon pli* de Pierre Boulez la saison dernière au Festival d'Edimbourg). D'une grande ampleur, son répertoire va du *Messie* de Haendel à la *Spring Symphony* de Britten, en passant notamment par Mozart (*L'Enlèvement au sérail*, *La Flûte enchantée*), Beethoven (*Symphonie n° 9*), Bizet (*Carmen*) et Brahms (*Requiem allemand*).

Valdine Anderson se consacre également activement à la musique de notre temps et a notamment interprété des œuvres d'Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies (*Job*), Witold Lutoslawski (*Chantefleurs et Chantefables*, sous la direction du compositeur), George Benjamin (*A Mind of Winter*), Jonathan Harvey (*Song Offerings*), Luciano Berio (*Sequenza III*), Henrik Gorecki (*Good Night*) et György Kurtág (*Les Dits de Péter Bornemisza*).

Marine Perez

Après des études de flûte aux conservatoires nationaux de région d'Angers et de Saint-Maur (classes de Marc Honorat et Ida Ribéra), elle entre en 1986 au Conservatoire de Paris dans les classes de Alain Marion, Maurice Bourgue et Christian Ivaldi. En 1989, elle est titulaire des premiers prix de flûte et de musique de chambre, et poursuit ses études à la Hochschule de Cologne dans la classe d'András Adorján. Elle y obtient en 1991 le « Künstlerischen

Abschlussprüfung ». Pendant plusieurs années, elle participe aux concerts des plus grands orchestres : Opéra de Paris, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Ensemble Intercontemporain, BBC North Philharmonic, Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks... puis devient flûte solo à l'Orchestre Philharmonique de Stuttgart. Titulaire du Diplôme d'Etat (1988), ainsi que du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur de flûte, Marine Perez enseigne au Conservatoire municipal de Sarcelles, puis, après avoir quitté l'Orchestre Philharmonique de Stuttgart, devient professeur au Conservatoire du XX^e arrondissement de Paris. Ses activités pédagogiques se poursuivent l'été avec l'ensemble Carpe Diem qui organise depuis cinq années consécutives une académie d'été.

Ensemble

Intercontemporain

Résident permanent à la cité de la musique. Fondé

en 1976 par Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX^e siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical David Robertson. Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre dont ils assurent la programmation. Riche de plus de 1600 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première moitié du XX^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam). Depuis

son installation à la cité de la musique, en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

hautbois

László Hadady
Didier Pateau

clarinettes

Alain Damiens
André Trouttet

clarinette basse

Alain Billard

bassons

Pascal Gallois
Paul Riveaux

cors

Jens McManama
Jean-Christophe Vervoitte

trompettes

Antoine Curé
Jean-Jacques Gaudon

trombones

Jérôme Naulais
Benny Sluchin

tuba

Gérard Buquet

percussions

Vincent Bauer
Daniel Ciampolini

percussions, cymbalum

Michel Cerutti

pianos/claviers

Florent Boffard
Hidéki Nagano
Dimitri Vassilakis

harpe

Frédérique Cambreling

violons

Jeanne-Marie Conquer
Hae Sun Kang
Maryvonne Le Dizès

altos

Christophe Desjardins
Odile Duhamel

violoncelles

Jean-Guihen Queyras
Pierre Strauch

contrebasse

Frédéric Stochl

musiciens supplémentaires

percussions

Abel Billard
Benoit Gaudelette
Christophe Bredeloup

harpes

Sandrine Chatron
Marianne Le Mentec

guitare

Marie-Thérèse Ghirardi

mandolines

Florentino Calvo
Detlef Tewes

altos

Michel Michalakakos
Erwan Richard
Delphine Millour
Antoine Tamestit
Cyril Bouffies
Benoit Marin
Stéphane Marcel
Yaël Senamaud

Ircam

Fondé par Pierre Boulez et inauguré en 1977, l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) est un département associé du Centre Georges-Pompidou. Depuis janvier 1992, l'Ircam est dirigé par Laurent Bayle.

Chercher, créer, former et communiquer sont les quatre pôles autour desquels se développent les activités de l'institut.

Chercher : l'Ircam mène des recherches pluridisciplinaires sur les apports de l'informatique et de l'acoustique à la problématique musicale dans plusieurs domaines tels l'acoustique instrumentale et l'acoustique des salles, les sciences cognitives, la synthèse sonore, le traitement du signal en temps réel ou la mise au point de logiciels de contrôle et de représentation musicale. Créer : l'Ircam stimule la production d'œuvres nouvelles utilisant les résultats de ces recherches. Chaque année une trentaine de compositeurs sont accueillis pour réaliser des pièces musicales ou des

production pluridisciplinaires (cinéma, danse, images de synthèse, théâtre musical...). Les œuvres sont ensuite créées lors des saisons parisiennes de concerts et des tournées internationales. Former et communiquer : l'Ircam a mis en place un cursus et un stage d'été de composition et d'informatique musicale destiné aux compositeurs ainsi que deux formations doctorales et une académie d'été pour une centaine de participants. Pour un public encore plus large, l'institut organise stages, conférences, ateliers et diffuse différents produits éditoriaux, discographiques et audiovisuels (*Les cahiers de l'Ircam*, *Résonance*, *disque compacts Compositeurs d'aujourd'hui...*).

Andrew Gerzso

Né au Mexique, il effectue ses études de flûte et de composition au New England Conservatory (Boston), au California Institute of the Arts (Los Angeles) puis au Conservatoire Royal de La Haye. Entré à l'Ircam

en 1977 comme chercheur, il occupe successivement les postes de directeur technique, responsable de la recherche musicale et responsable du Département création. En 1993, il prend la responsabilité du Forum Ircam. Depuis 1980, il collabore avec Pierre Boulez à l'Ircam (pour qui il a fait la réalisation électroacoustique de *Répons* en 1981, *Dialogue de l'ombre double* en 1985, d'...*explosante-fixe...* en 1991 et d'*Anthèmes 2* en 1997) et au Collège de France (pour des séminaires annuels jusqu'à 1990).

technique

cité de la musique

Joël Simon

régie générale

Eric Briault

régie plateau

Marc Gomez

régie lumières

Didier Panier

régie son

Ensemble

Intercontemporain

Jean Radel

régie générale

Damien Rochette

Philippe Jacquin

régie plateau

Ircam

Olivier Place

régie générale

Frédéric Prin

ingénieur du son

Hervé Herrero

assistant son