

Perspectives
Bernd Alois Zimmermann

Mardi 14 et mercredi 15
janvier 2003

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

Le compositeur et chef d'orchestre allemand Hans Zender poursuit à la Cité de la Musique, en compagnie de l'Orchestre du Conservatoire de Paris et de l'Ensemble Intercontemporain, l'exploration de l'œuvre des représentants les plus exemplaires – face aux tenants de la pensée unique des années 1950 - 1970 – du pluralisme musical : Messiaen il y a quatre ans, Zimmermann aujourd'hui. Chacun de ces concerts est l'aboutissement d'une semaine de travail intensif avec les étudiants du Conservatoire de Paris préparés, pupitre par pupitre, par les solistes de l'Ensemble Intercontemporain.

Hans Zender, qui fut pendant dix ans professeur de composition au Conservatoire de Francfort, continue ainsi de s'impliquer dans la formation des jeunes musiciens, par l'ouverture de nouveaux horizons, tant sur le plan de l'esthétique musicale que sur celui d'un avenir professionnel au service de la création. Ces « Perspectives Zimmermann » se poursuivent le 15 janvier, à l'Amphithéâtre, avec un programme consacré à des œuvres de musique de chambre du compositeur.

Mardi 14 janvier - 20h

Salle des concerts

Bernd Alois Zimmermann (1918 - 1970)

Stille und Umkehr, esquisses pour orchestre

10'

Canto di speranza, cantate pour violoncelle et
petit orchestre

19'

entracte

« *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,
das geschah unter der Sonne* »

action ecclésiastique pour deux récitants,
basse et orchestre

31'

David Pittman-Jennings, baryton

Daniel Kasztura, Lutz Lansemann, récitants

Pierre Strauch, violoncelle

Hans Zender, direction

Ensemble Intercontemporain

Orchestre du Conservatoire de Paris

Durée du concert (entracte compris) : 1h20

Coproduction Cité de la musique / Conservatoire de Paris /

Ensemble Intercontemporain.

Ce concert est enregistré par France musiques, partenaire de l'Ensemble Intercontemporain et de la Cité de la musique pour la saison 2002-2003.

Zimmermann

Stille und Umkehr (1970)

Composition : 1970 ; commande de la ville de Nuremberg pour l'année Dürer (1971) ; création le 19 mars 1971 par l'Orchestre de la ville de Nuremberg, direction Hans Gierster ; effectif : 4 flûtes, 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, clarinette / clarinette basse, contrebasson, saxophone, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 3 percussions, scie musicale, harpe, accordéon, violon, alto, 3 violoncelles, 3 contrebasses ; éditeur : Schott.

Si l'on peut parler d'« épuration » ou de « réduction du matériel » à propos de la dernière manière de Zimmermann, *Stille und Umkehr* en offre un exemple des plus probants. Un son – le *ré* – forme à lui seul le fil conducteur de cette pièce où le temps semble comme « étiré ». Proche en cela de *Photoptosis* pour orchestre (1968), *Stille und Umkehr* (*Silence et retour*) renvoie aussi par sa note centrale *ré* à la dernière scène de *Die Soldaten*. Le statisme général de cette musique, renforcé par un tempo unique du début à la fin et des nuances faibles (Zimmermann exigeait un « calme extrême » dans ses indications au chef d'orchestre), fait ressortir les trois dimensions essentielles, associées à une combinaison orchestrale subtile (où apparaissent notamment une scie musicale et un accordéon). Un rythme de « blues », frappé avec la main sur la caisse claire tout d'abord, fixe l'attention sur un *ostinato* de huit mesures, en trois phrases entrecoupées de silences. Parallèlement, divers groupes d'instruments (les flûtes au début) énoncent de fugitives arabesques, rappelant celles du piano dans *Intercomunicazione pour violoncelle et piano* (1967), et dont les périodes sont indépendantes du « blues ». A ces deux couches plus ou moins discontinues s'oppose l'élément central et perpétuel : la tenue du *ré*, assurée par six couleurs instrumentales (simples ou composées) successives : cordes graves, troisième flûte et harpe ; flûtes, clarinette et harpe ; harpe seule, etc. Ainsi se concrétise une forme (relativement perceptible) créée par les timbres étagés sur plusieurs niveaux. Cette sensibilité de Zimmermann aux timbres, très ancienne voire permanente chez lui, trouve l'un de ses plus beaux aboutissements dans cette œuvre d'une grande poésie sonore.

Pierre Michel

Canto di speranza
(1953 - 57)

Composition : 1953-1957 ;
création : le 12 septembre 1958 à
Darmstadt lors des Cours d'été par
Siegfried Palm, violoncelle, et
l'orchestre symphonique de radio
Hesse sous la direction de Otto
Matzerath ; dédicace : « à ma
femme » ; effectif : violoncelle solo,
flûte, 2 flûtes / piccolo, 2 hautbois,
cor anglais, 2 clarinettes, clarinette /
clarinette basse, basson, saxophone,
cor, 2 trompettes, timbales,
3 percussions, piano, célesta, harpe,
9 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses ;
éditeur : Schott

La forme de l'œuvre, immanquablement perceptible, est celle d'une arche, déployée de part et d'autre d'un centre. Illustrant ce choix, l'ultime section est une redite presque textuelle de celle qui ouvre ce *Chant d'espoir*. Les potentialités lyriques du violoncelle n'y sont pas négligées. Mais la prégnance des matériaux rythmiques tout au long de la partition oblige le soliste à calquer ses interventions sur eux. Zimmermann utilise un *ostinato* rythmique – de fait, une organisation sérielle des durées – attribué aux percussions, à la harpe, au piano, qui sous-tend l'œuvre même quand on ne l'entend pas. Ce soubassement ne s'impose jamais – comme la ligne de basse qui se fait oublier dans les meilleures passacailles ; sa texture est légère (dans les deux sens du terme) jusqu'à prendre les apparences d'une ponctuation. Les autres instruments sont distribués dans l'espace à partir de la grille que génère cet *ostinato*. Ceci a deux conséquences principales. Tout d'abord, l'apparente neutralité de cette base rythmique – mieux, son objectivité – facilite, paradoxalement pourrait-on croire, l'apparition de moments convulsifs, réalisés par l'accumulation progressive de strates sonores ou par le fractionnement en micro-valeurs des unités sérielles. Ensuite, grâce à cette construction, le violoncelle ne s'affiche pas dans une position réellement prépondérante. Il guide, encourage, suggère ou souligne parfois comme de loin, tel l'aîné d'une fratrie qui respecte les individualités.

Dominique Druhen

« *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* » (1970)

Œuvre ultime de Zimmermann qui se donna la mort cinq jours après l'achèvement de la partition en août 1970, cette « action ecclésiastique » avait été suggérée au compositeur par Hans Zender comme un « pendant »

Composition : 1970 ; création le 2 septembre 1972 à Kiel sous la direction de Hans Zender ;
 effectif : basse, deux récitants, 2 flûtes / piccolo, flûte / piccolo / flûte en sol, 2 hautbois, hautbois/cor anglais, 3 clarinettes, 3 bassons, 5 cors, 3 trompettes, 6 trombones, tuba, timbales, 4 percussions, harpe, guitare électrique, 6 premiers violons, 6 seconds violons, 4 altos, 4 violoncelles, contrebasse amplifiée ;
 éditeur : Schott.

à la cantate *Omnia tempus habent* (1957-58). En fin connaisseur de l'œuvre de Zimmermann, il lui semblait sans doute évident alors que le texte de l'Écclésiaste (dans la traduction latine de la Vulgate) pouvait encore inspirer ce compositeur qui le considérait comme « *l'un des livres les plus grandioses de la Bible pour ce qui est du sens et de la force de l'expression* » ⁽¹⁾. La proposition de Zender fut légèrement adaptée aux goûts et aux idées du compositeur à ce moment précis, c'est-à-dire après l'expérience du *Requiem pour un jeune poète*. Le texte de l'Écclésiaste (quatrième chapitre), chanté dans la traduction allemande de Martin Luther (ou dans sa version française), se voit confronté à un passage – *Le Grand Inquisiteur*, cinquième livre, chapitre V – des *Frères Karamazov* de Dostoïevski, déjà présent dans le quatrième mouvement d'*Antiphonen*. Les deux sources textuelles sont mises en regard et alternent régulièrement : le texte de l'Écclésiaste est dit par le premier récitant et chanté par la basse, l'extrait de Dostoïevski est dit par le deuxième récitant (il intervient pour la première fois aux mots « *Soudain, dans l'obscurité profonde, la porte de fer du cachot s'ouvre soudain...* »). Ce parallélisme se rompt vers le milieu de l'œuvre et fait place, sur des tenues de contrebasse, à des échanges très rapides entre les deux récitants (« *richesse – la liberté – jamais rassasiés – l'esprit libre* », etc.) dont résulte une confusion continue pour l'auditeur, puisque les deux textes sont même dits ensemble par moments. Cet instant de tension correspond aussi aux « actions » suggérées par le sous-titre de l'œuvre et ainsi décrites par Wulf Konold : « *Les deux récitants hurlent dans la plus grande confusion. En même temps, ils gesticulent et font des actions qui relèvent de l'acrobatie. Tous les percussionnistes frappent sauvagement et chaotiquement sur toutes sortes d'instruments de percussion* ». L'action suivante correspond aux paroles « *Si l'un tombe, l'autre le relève. Malheur à celui qui est seul !* ». Le chef

⁽¹⁾ Après la cantate de 1957-1958, les références à l'Écclésiaste reviennent régulièrement chez Zimmermann, notamment au début de la partition de la *Sonate pour violoncelle seul* et dans le *Requiem pour un jeune poète*.

d'orchestre et les récitants s'assoient par terre, comme pour méditer. Les deux récitants lisent alors des extraits pris au hasard dans les deux textes. A ce concept « pluriel » de la narration, hérité des expériences précédentes (surtout celle du *Requiem*) s'ajoutent aussi des éléments symboliques : un rythme de blues est scandé librement par un percussionniste (le blues, comme dans *Stille und Umkehr*, renvoie à la plainte universelle des opprimés, déjà sous-jacente dans le *Concerto pour trompette* « *Nobody knows the trouble I see* » de 1954) ; un choral de la *Cantate BWV 60* de Jean-Sébastien Bach est finalement joué avec une intention tout à fait précise, car il s'agit du célèbre « *Es ist genug* », déjà cité par Alban Berg dans son *Concerto pour violon* « *A la mémoire d'un ange* ». Ce moment déchirant (« Seigneur, c'en est assez, si cela te plaît, désatelle-moi »), en accord avec le désespoir du compositeur, pourrait apparaître par son langage tonal comme une ouverture vers la lumière, mais il se rompt de façon brutale, en une sorte de cadence évitée. L'*Action ecclésiastique* est une œuvre majeure du vingtième siècle. Wulf Konold a raison d'écrire que « *sa puissance oppressante se communique dès la première écoute* ». Il souligne aussi que l'œuvre « *préfigure la mort* », et qu'ici « *le geste rituel est mis à nu* ». A aucun moment de sa carrière Zimmermann n'aura été aussi direct dans son message, se refusant pratiquement tout artifice orchestral – hormis la spatialisation des trombones et l'utilisation fréquente de la guitare électrique – réduisant le langage musical et la série dodécaphonique à un niveau quasi-fonctionnel ⁽²⁾. L'expression de la situation désespérée de l'homme résume l'art de Zimmermann qui trouve ici l'un de ses aboutissements les plus bouleversants.

Pierre Michel

⁽²⁾ Cette dimension incite au rapprochement avec les nombreux « Hörspiele » que Zimmermann a réalisés pour la radio, surtout dans la façon de dire le texte du « Grand Inquisiteur ».

**« Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne »
action ecclésiastique pour deux récitants,
basse et orchestre**

R1 : premier récitant / R2 : second récitant / B : basse solo

R1 : Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne, und siehe, da waren Tränen deren, so Unrecht litten und hatten keinen Tröster.

B : Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne, und siehe, da waren Tränen deren, so Unrecht litten und hatten keinen Tröster mehr.

R2 : Da öffnet sich plötzlich im tiefen Dunkel die eiserne Tür des Kerkers, und herein kommt langsam, eine Leuchte in der Hand, der greise Großinquisitor selbst. Er ist allein, hinter ihm schließt sich sofort die Tür. Er bleibt am Eingang stehen und blickt lange, eine Minute oder zwei, ihm ins Gesicht. Endlich tritt er leise näher, stellt die Leuchte auf den Tisch und sagt zu ihm : “Bist du es ? Du ?” Doch bevor er noch eine Antwort erhielt, fügt er rasch hinzu : “Antworte nicht, schweige. Was könntest Du auch sagen ? Ich weiß nur zu gut, was Du sagen würdest. Auch hast Du gar kein Recht, dem etwas hinzuzufügen was Du schon früher gesagt hast. Warum bist Du gekommen, uns zu stören ? Denn Du bist gekommen, uns zu stören, und Du weißt das selbst. Weißt Du aber, was morgen geschehen wird ? Ich weiß nicht, wer Du bist, und will auch gar nicht wissen, ob Du es wirklich bist oder nur sein Ebenbild, doch morgen noch werde ich Dich Richten und als den schlimmsten aller Ketzer“.

**« Je me suis tourné et j'ai vu toutes les oppressions qui se font sous le soleil »
action ecclésiastique pour deux récitants,
basse et orchestre**

R1 : premier récitant / R2 : second récitant / B : basse solo

R1 : Je me suis tourné et j'ai vu toutes les oppressions qui se font sous le soleil. Voici les larmes des opprimés, et ils n'ont pas de consolateur ; et leurs oppresseurs étaient trop puissants pour qu'ils aient un consolateur.

B : Je me suis tourné et j'ai vu toutes les oppressions qui se font sous le soleil ; et voici les larmes des opprimés, et ils n'ont plus de consolateur ; et leurs oppresseurs étaient trop puissants pour qu'ils puissent avoir un consolateur.

R2 : Soudain, dans l'obscurité profonde, la porte de fer de la prison s'ouvre, et, une lanterne à la main, le Grand Inquisiteur en personne entre lentement. Il est seul, et la porte se referme aussitôt derrière lui. Il s'arrête sur le seuil et considère, une minute ou deux, le visage de son Prisonnier. Enfin, il s'approche lentement, pose la lanterne sur la table et lui dit : « Est-ce Toi ? Toi ? » Et, avant toute réponse, il s'empresse d'ajouter: « Ne réponds pas, tais-Toi ! Que pourrais-Tu dire, d'ailleurs ? Je sais trop bien ce que Tu dirais. Tu n'as pas le droit d'ajouter quoi que ce soit à ce que Tu as déjà dit. Pourquoi es-Tu venu nous déranger ? Car Tu est venu pour nous déranger, et Tu le sais bien. Mais sais-Tu ce qui arrivera demain ? J'ignore qui Tu es, et je ne veux pas savoir si c'est vraiment Toi ou seulement Ton apparence, mais dès demain je t'exécuterai comme le pire des hérétiques ».

B : Da lobten, die schon gestorben waren, mehr denn die Lebendigen, die noch das Leben hatten.

R1 : Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten.

R2 : Und der Gefangene schweigt. Er sieht ihn lang an und sagt kein Wort. "Hast Du das Recht, uns auch nur ein einziges Geheimnis aus jener Welt zu verkünden, aus der Du gekommen bist ? Der furchtbare und kluge Geist, der Geist der Selbstvernichtung und des Nichtseins", fährt der Greis fort : "Der große Geist hat mit Dir in der Wüste gesprochen, und es ist uns in der Schrift überliefert, er habe Dich dort versucht. Triffst das zu ? Und hätte man etwas Wahreres sagen können als das, was er Dir in den drei Fragenverkündete und was Du von Dir wiesest und was in der Schrift VERSUCHUNG genannt wird. Entscheide nun selbst, wer recht hatte : Du oder jener, der Dich damals fragte ?
Erinnere Dich der ersten Frage ! Du willst in die Welt gehen und gehst mit leeren Händen, mit dem vagen Versprechen einer Freiheit, das sie in ihrer Einfalt und angeborenen Zuchtlosigkeit nicht einmal begreifen können, vor dem sie sich fürchten und das sie beängstigt. Siehst Du die Steine in dieser nackten und glühenden Wüste ?
Verwandle sie in Brote, und die Menschheit wird Dir nachlaufen wie eine Herde, dankbar und gehorsam...

R1 : Und besser denn alle beide ist, der des Bösen nicht innewird, das unter der Sonne geschieht.

B : Und besser denn alle beide ist, der des Bösen nicht innewird, das unter der Sonne geschieht.

B : Alors, les morts qui étaient déjà morts louaient plus les vivants qui étaient encore vivants.

R1 : Alors, je louais plus loué les morts qui étaient déjà morts, que les vivants qui étaient encore vivants.

R2 : Et le prisonnier se tait. Il le regarde longuement et ne dit rien. « As-Tu le droit de nous révéler un seul des mystères du monde d'où Tu viens ? L'esprit terrible et malin, l'esprit de l'autodestruction et du néant, continua le vieillard, le grand esprit T'a parlé dans le désert, et les livres nous rapportent qu'il T'a tenté. Est-ce exact ? Mais pouvait-on rien dire de plus vrai que ce que contenaient les trois questions proclamées que Tu as repoussées, et que les Ecritures nomment TENTATIONS ? Vois donc Toi-même qui avait raison : Toi ou celui qui Te questionnait ? Rappelle-Toi la première question ! « Tu veux aller vers les hommes, les mains vides, en leur offrant une liberté que, dans leur sottise et leur corruption naturelle, ils ne peuvent même pas concevoir, dont ils ont peur et qui les angoisse. Vois-Tu ces pierres dans ce désert aride et brûlant ? Transforme-les en pain, et l'humanité reconnaissante et obéissante te suivra comme un troupeau...

R1 : Et plus heureux que l'un et l'autre, celui qui n'a pas encore existé, car il n'a pas vu le mal qui se fait sous le soleil.

B : Et plus heureux que l'un et l'autre, celui qui n'a pas encore existé, car il n'a pas vu le mal qui se fait sous le soleil.

R2 : Doch Du wolltest den Menschen nicht der Freiheit berauben und lehntest der Vorschlag ab...

B : Ich sah an Arbeit und Geschicklichkeit in allen Sachen ; da neidet einer den andern. Dass ist auch eitel und Haschen nach dem Wind. Ein Narr schlägt die Finger ineinander und verzehrt sich selbst.

R2 : Ich schwöre Dir, der Mensch ist schwerer und niedriger als Du gedacht hast ! Vermag er denn zu vollbringen, was Du vollbracht hast ? In Deiner hohen Achtung vor ihm hast du so gehandelt, als hättest Du kein Mitleid mehr mit ihm, denn Du verlangtest zuviel von ihm. Du, der Du ihn mehr liebst als Dich selbst. Hättest Du ihn weniger geachtet, so hättest Du auch weniger von ihm verlangt, und das wäre der Liebe näher gekommen, denn seine Bürde wäre dann leichter gewesen. Er ist schwach und gemein. Was hat es schon zu besagen, wenn er jetzt allerorten gegen unsere Herrschaft rebelliert und darauf auch noch stolz ist ? Das ist nur der Stolz eines Kindes, eines Schuljungen. Sie sind wie kleine Kinder, die sich im Klassenzimmer empört und ihren Lehrer hinausgejagt haben... Sie werden die Kirchen nieder reißen und die Erde mit Blut überschwemmen. Aber bei all ihrer Torheit werden sie schließlich einsehen, daß sie zwar Aufrührer, aber nur schwache Aufrührer sind, die ihren eigenen Aufruhr nicht ertragen... Unruhe, Verwirrung und Unglück das ist das Los nach alledem, was Du für ihre Freiheit erduldet hast. Vielleicht willst Du es gerade aus meinem Munde vernehmen ? So höre denn : Wir sind nicht mit Dir, sondern mit ihm ! Das ist unser Geheimnis ! Wir sind schon längst nicht mehr mit Dir, sondern mit ihm !!!
Oh, es werden noch Jahrhunderte vergehen, in denen der Unfug des freien Verstandes, ihre Wissenschaft und Menschenfresserei herrschen werden, denn sie, die ihren babylonischen Turm ohne uns zu bauen begannen, werden bei der Menschenfresserei enden.

R2 : Mais Tu ne voulais pas priver l'homme de liberté et Tu repoussas la proposition...

B : J'ai vu que tout travail et la réussite de toute chose n'est que jalousie de l'un envers l'autre. C'est là encore vanité et poursuite du vent. Le fou se croise les bras et se dévore lui-même.

R2 : Je le jure, l'homme a été créé plus faible et plus bas que Tu ne le pensais ! Peut-il accomplir ce que Tu as fait ? A trop le considérer, Tu as pour ainsi dire cessé d'en avoir pitié, car Tu en exigeais trop. Toi, Toi qui l'aimes plus que Toi-même. Si Tu l'avais mieux considéré, Tu aurais été moins exigeant, et cela aurait été plus conforme à Ton amour, car son fardeau aurait été plus léger. Il est faible et lâche. Il est vrai qu'il se révolte continuellement contre notre pouvoir et en est encore fier, mais qu'importe ! Ce n'est qu'orgueil d'enfant, d'écolier. Ce sont des gamins qui se sont mutinés en classe et ont mis leur maître à la porte. Ils renverseront les temples et inonderont la terre de leur sang. Mais, après leurs bêtises, ils découvriront finalement qu'ils ne sont que des rebelles débiles, incapables de supporter leur propre rébellion. L'inquiétude, l'angoisse et la souffrance sont le lot des hommes après tout ce que Tu as enduré pour leur liberté. Peut-être veux-Tu l'apprendre de ma bouche ? Ecoute donc : Nous ne sommes pas avec Toi mais avec Lui ! Voilà notre secret ! Il y a longtemps que nous ne sommes plus avec Toi mais avec Lui !!! Oh, des siècles s'écouleront encore de désordre spirituel, durant lesquels le désordre du libre entendement dominera leur science et leur cannibalisme, car, ayant commencé à édifier leur tour de Babel sans nous, ils finiront par se manger entre eux.

- R1 : Ich wandte mich und sah die Eitelkeit unter der Sonne. Er ist ein einzelner, und nicht selbender und hat weder Kind noch Bruder ; doch ist seines Arbeitens kein Ende und seine Augen werden Reichtums nicht satt.
- R2 : Die Freiheit, der freie Geist, und die Wissenschaft werden sie in solche Wirrnisse führen,... Wirrnis, sich selbst, vernichten, gegenseitig ausrotten,...
- B : Wem arbeite ich doch und breche meiner Seele ab ? Das ist auch eitel und eine böse Mühe.
- R2 : ...das Geheimnis, die große Hure.
- R1 : Wem arbeite ich doch und breche meiner Seele ab ? Das ist auch eitel und böse.
- R2 : Du mußt wissen, daß auch ich da in der Wüste gewesen bin, daß auch ich mich von Heuschrecken und Wurzeln ernährt habe, daß auch ich die Freiheit gesegnet habe, mit der Du die Menschheit gesegnet hast. Auch ich hatte vor, einer von Deinen Auserwählten zu werden...
- R1 : Er aber nähert sich schweigend dem Greis und küßt ihn still auf seine blutleeren neunzigjährigen Lippen. Das ist seine ganze Antwort. Greis fährt zusammen. Seine Mundwinkel zucken ; er geht zur Tür, öffnet sie und sagt zu ihm :
- R2 : “Geh und kommt nicht wieder... Komme nie, nie mehr wieder... niemals, niemals !» ... auf die dunklen Straßen und Plätze der Stadt. Der Gefangene geht...
- B : ... und er läßt ihn hinaus.
- R1 : So ist's ja besser zwei als eins. Fällt ihrer einer, so hilft ihm sein Gesell auf. Fällt ihrer einer.

R1 : Je me suis tourné et j'ai vu la vanité sous le soleil. Il y a un homme seul, sans personne auprès de lui, il n'a ni fils, ni père, et pourtant son travail n'a pas de fin et ses yeux ne sont pas rassasiés de richesse.

R2 : La liberté, la pensée libre et la science les auront égarés dans un tel chaos, eux-mêmes se détruisent, s'exterminent réciproquement.

B : Pour qui me suis-je éreinté et ai-je privé mon âme ? Cela est vanité et peine.

R2 : ... le mystère, la grosse catin.

R1 : Pour qui me suis-je éreinté et ai-je privé mon âme de bonheur ?
Cela est vanité et mal.

R2 : Dans le désert, je me suis nourri de racines et de sauterelles, car moi aussi je bénissais la liberté, dont Tu as fait don aux hommes.
Je me préparerai aussi à prendre place parmi Tes élus...

R1 : Mais il s'approche en silence du vieillard et le baise doucement sur ses lèvres exsangues vieilles de quatre-vingt-dix ans. Voilà toute
Sa réponse.

R2 : « Va et ne reviens plus... ne reviens plus, plus... plus jamais, jamais ! »...
par les sombres rues et places de la ville. Le prisonnier s'en va...

B : ... et il le laisse partir.

R1 : Il vaut mieux être deux que seul ; si l'un tombe, l'autre le relève.

B : So ist's ja besser zwei als eins; denn sie
genießen doch ihrer Arbeit wohl.

B : Weh dem ! Weh dem, der allein ist !
Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter der Sonne

B : Il vaut mieux être deux que seul car ils profitent bien de leur travail.

B : Malheur ! Malheur à celui qui est seul ! Je me suis tourné et j'ai vu toutes les oppressions qui se sont faites sous le soleil.

Mercredi 15 janvier - 20 h
Amphithéâtre

Bernd Alois Zimmermann (1918 - 1970)

Intercomunicazione, pour violoncelle et piano

15'

Tempus loquendi, pour flûte / flûte en sol / flûte basse

14'

Sonate, pour alto

8'

entracte

Présence, ballet blanc en cinq scènes,
pour piano, violon et violoncelle

Introduction et pas d'action (Don Quichotte)

Pas de deux (Don Quichotte et Ubu)

Solo (pas d'Ubu)

Pas de deux (Molly Bloom et Don Quichotte)

Pas d'action et finale (Molly Bloom)

30'

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Emmanuelle Ophèle, flûte

Dimitri Vassilakis, piano

Ashot Sarkissjan, violon

Christophe Desjardins, alto

Pierre Strauch, violoncelle

Frédéric Stochl, speaker muet

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Coproduction Cité de la musique / Ensemble Intercontemporain

Ce concert est enregistré par France musiques, partenaire de l'Ensemble Intercontemporain et de la Cité de la musique pour la saison 2002-2003.

Intercomunicazione
(1967)

Composition : 1967 ;
création le 23 avril 1967 à Cologne
par Siegfried Palm, violoncelle, Aloys
Kontarsky, piano ; dédicace : « à John
Cranko » ; effectif : violoncelle, piano ;
éditeur : Schott.

L'œuvre expose les « incompatibilités », selon les propres mots du compositeur, qui existent entre les deux instruments, tout autant qu'elle tente et réussit parfois à les résoudre. En ce sens, elle s'inscrit dans la grande tradition imaginée par Beethoven dans ses sonates pour piano et violoncelle.

Pour préciser la nature de ces incompatibilités, Zimmermann n'hésite pas à souligner les différences entre les instruments, sans toutefois forcer le trait. Ainsi, dans la première moitié de l'œuvre, qui voit l'émergence puis la plénitude d'une ligne mélodique presque infinie au violoncelle, les interventions du piano sont rares, ironiques à certains endroits, constituées de petits nuages de points traités de manière répétitive. Par la suite, le compositeur inverse les rôles, toujours dans le cadre d'une dialectique où le continu et le discontinu s'affrontent pour mieux « communiquer ».

Bien entendu, quelques moments sont dédiés à l'idée d'une fusion – c'est dans le cadre d'une densification de la sonorité dans les registres extrêmes qu'on la perçoit au mieux. Néanmoins, les instruments restent isolés l'un de l'autre, tragiquement seuls, tendant presque désespérément vers cette fusion comme vers un idéal inaccessible. La dramatisation du discours qui en découle, obtenue par des moyens exclusivement musicaux, s'accompagne d'une véritable personnification du piano et du violoncelle. On pressent bien les contours de leurs rôles (qu'ils savent échanger, comme on l'a dit) mais aucun prétexte, aucun argument ne vient évidemment soutenir ce discours, tout occupé de la pureté de son expression.

Dominique Druhen

Tempus loquendi
(1963 - 65)

Composition : 1963 - 1965 ;
création : Severino Gazelloni

Contrairement aux trois sonates pour instruments à cordes solo, ce cycle pour flûte porte un titre – « Temps de la parole » – aux connotations bien précises :
« ... de même que le souffle est nécessaire pour parler

à Darmstadt le 18 juillet 1964 ;
 dédicace : à Severino Gazzelloni ;
 effectif : flûte / flûte en sol /
 flûte basse solo ; éditeur : Schott.

ou chanter, de même il l'est aussi pour l'instrumentiste à vent : le souffle est en quelque sorte ici le «Tempus loquendi».⁽¹⁾

Cette pièce, écrite deux ans après *Présence*, a beaucoup de points communs avec la *Sonate pour violoncelle seul* de 1960 : on y retrouve entre autres la vive préoccupation de diversifier les techniques de jeu (quarts de tons, bruits de clés, sons multiphoniques, etc.), étendue à trois instruments différents – notons à ce sujet l'une des premières exploitations conséquentes de la flûte basse dans l'histoire : sept des treize pièces lui sont consacrées. L'alternance de divers types d'écriture instrumentale engendre d'ailleurs une succession de contrastes prononcés entre ces pièces brèves – « elliptiques », comme l'indique le sous-titre de l'œuvre – dont certaines (1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13) offrent des libertés à l'interprète du point de vue de la succession et de la répétition des éléments. Zimmermann, très méfiant envers les aspects improvisés ou aléatoires en général, avait aussi prévu trois réalisations possibles pour ces pièces à l'attention des flûtistes, afin de les « inciter à développer leurs *propres* versions d'après le matériau donné ». Une certaine philosophie du temps, renvoyant directement à la Vulgate par le titre latin – comme dans la cantate *Omnia tempus habent* et l'exergue de la *Sonate pour violoncelle seul* –, donne aussi son empreinte à cette œuvre « dérivée du sérialisme » comme l'écrivait le compositeur, mais pas rivée pour autant à ce « compagnon passablement grossier et lourdaud »⁽²⁾ qu'il voyait dans le « hasard manipulé ».

Sonate pour alto (1955)

Composition : 1955 ; commande
 du Südwestfunk Baden-Baden ;
 création : Albert Dietrich,
 le 15 octobre 1955 à
 Donaueschingen ;

Ecrite quatre ans seulement après la *Sonate pour violon seul*, cette *Sonate pour alto* s'inscrit dans un moment crucial du parcours créateur de Zimmermann :

⁽¹⁾ Bernd Alois Zimmermann: « Kompositionen für unbegleitete Instrumente », *Intervall und Zeit*, Schott, Mayence, 1974, p. 70.

⁽²⁾ « *Dialogues* et *Monologues* », traduction française d'Edna Politi, *Contrechamps* n°5, novembre 1985, éditions L'Age d'Homme.

dédicace : « au chant d'un Ange » ;
effectif : alto solo ; éditeur : Schott.

le compositeur réduit la forme à un seul mouvement, crée une nouvelle virtuosité – moins « extérieure » – et se tourne résolument vers l'esprit sériel. Zimmermann considérait la *Sonate pour alto* comme l'une de ses œuvres de musique de chambre les « plus complexes techniquement ». Il précisait aussi qu'il ne fallait pas interpréter son titre en regard de la forme sonate classique. L'œuvre est d'ailleurs présentée dans la préface de la partition comme une sorte de prélude de choral, car, de même que dans le *Concerto pour trompette et orchestre* « *Nobody knows the Trouble I see* » (1954), le propos est ici la fusion : la technique sérielle intègre un thème de choral (*Loué sois-tu, Jésus-Christ*) avec en outre un procédé d'imitation hérité de Pachelbel. L'œuvre s'oriente complètement dans son déroulement vers ce choral qui est cité peu avant la fin et auquel il est fait discrètement allusion auparavant.

La substance musicale se conjugue aussi à une volonté d'expression, à « tout ce que véhicule le cœur de l'homme ». Zimmermann a composé cette *Sonate* pour sa fille Barbara, morte peu après sa naissance en cette année 1955, et inscrit en tête de la partition une dédicace qui rappelle fortement celle du *Concerto pour violon* « *A la mémoire d'un ange* » de Berg. Ces indices, associés au fait que le compositeur accordait une grande importance à l'interprétation « méditative » du texte du choral (qu'il a reproduit dans la partition), confirment bien l'idée de Wulf Konold selon laquelle nous avons affaire dans cette œuvre à de la « musique spirituelle instrumentale ».

Présence
(1961)

Composition : 1961 ; commande de
la Radio de Francfort ; création le 8
septembre 1961 lors des Cours d'été

De même que *Kontraste*, *Perspektiven*, la *Musique pour les soupers du Roi Ubu* et le *Concerto pour violoncelle en forme de pas de trois*, ce trio se réfère à la danse par son sous-titre et les noms donnés aux cinq scènes. La danse en tant que mouvement – plutôt retenu – rejoint ici une certaine

de Darmstadt par le Priegnitz Trio ;
 dédicace : à Ellen Gorrissen-
 Arnhold ; effectif : violon, violoncelle,
 piano ; éditeur : Schott.

forme de théâtre imaginaire qui se joue entre un speaker « muet », devant avoir « une certaine connaissance de la danse », Don Quichotte (violon), Molly Bloom (violoncelle) et Ubu-Roi (piano). Ces trois illustres personnages pris chez Cervantes, Joyce et Jarry sont aussi concernés par l'art du mouvement (Don Quichotte, par exemple, est un « danseur noble avec heaume doré, visière et plumet »), et leurs « interprètes » ne cessent d'illustrer musicalement diverses situations les confrontant ou les réunissant.

Présence symbolisait pour le compositeur « ce présent qui relie le passé et le futur l'un à l'autre ». Il l'imaginait en évoquant la « mince couche de glace » sur laquelle « le pied peut tout juste s'arrêter avant qu'elle ne se brise ».

La notion de temps « sphérique » – si chère à Zimmermann – se manifeste dans cette pièce à travers les sections où plusieurs tempos coexistent, et dans la citation de plusieurs œuvres : *Don Quichotte* de R. Strauss (scène 2), *Septième Sonate* pour piano de Prokofiev, *Zeitmasse* de Stockhausen (scène 3), *Jeux* de Debussy (scène 5). Un mot très peu amical – celui d'Ubu... – est « dit » par le speaker après la citation de Stockhausen, sarcasme à la Jarry !

Musicalement, ce trio appartient à la pleine maturité de Zimmermann ; l'écriture sérielle rigoureuse est associée à une discontinuité dans la grande forme (certains commentateurs ont évoqué la « Moment Form » de Stockhausen à ce propos). Les techniques instrumentales très diversifiées (notamment en ce qui concerne les *clusters* du piano et les quarts de ton des cordes) en font aussi une œuvre « pure et dure ». Le traitement des timbres ainsi que l'écriture elle-même dégagent néanmoins une musique expressive, à considérer de plus dans son contexte scénique...

Pierre Michel

Biographies

Bernd Alois Zimmermann

Bernd Alois Zimmermann est né en 1918 près de Cologne. Il fait ses études à l'Académie de musique de Cologne à partir de 1939. Après la guerre il rencontre l'esthétique sérielle durant les cours d'été de Darmstadt avec René Leibowitz et Wolfgang Fortner. A partir de 1950, il est maître de conférence à l'Institut de musicologie de l'université de Cologne. Il devient professeur de composition à l'École supérieure de musique de la cité rhénane. B.A. Zimmermann est d'abord influencé par Hindemith, Stravinski ainsi que par le jazz comme en témoigne le *Concerto pour violon* (1950). La cantate *Omnia tempus habent* (1957) est marquée par l'impact du dernier Webern dans l'écriture de Zimmermann. C'est avec son chef-d'œuvre, l'opéra *Les Soldats* (1965), que le compositeur atteint sa pleine mesure dans l'extrême complexité de l'écriture sérielle et par la concrétisation d'un temps sphérique unifiant le passé, le présent et l'avenir, dans une gigantesque tension expressive. Parmi ses pièces majeures, citons le *Concerto pour violoncelle en forme de pas de trois* (1965-1966) et *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*, action ecclésiastique pour deux récitants, basse et orchestre achevée en 1970, juste avant le suicide du compositeur.

Hans Zender

Hans Zender est né en 1936 à Wiesbaden. Après des études

de composition, de direction d'orchestre et de piano à Francfort et à Fribourg, il devient chef d'orchestre du Théâtre de Fribourg. En 1963, il suit une année d'étude à la Villa Massimo de Rome et devient ensuite chef d'orchestre de l'Opéra de Bonn. Après une nouvelle année à la Villa Massimo en 1968, il est directeur musical à l'Opéra de Kiel de 1969 à 1972 et, de 1971 à 1983, premier chef d'orchestre de l'Orchestre symphonique de la Radio de la Sarre avec lequel il effectue des tournées dans le monde entier. En 1984, il est nommé directeur musical de l'Opéra de Hambourg, fonction qu'il occupera jusqu'en 1987. Hans Zender a collaboré aux festivals de Bayreuth, Salzbourg, Berlin et Vienne. De 1988 à 2000, il est professeur de composition à la Musikhochschule de Francfort. Parmi ses nombreuses compositions, notons *Hölderlin lesen I-IV* pour quatuor à cordes et voix ; *Stephen Climax*, opéra en trois actes ; *Don Quijote de la Mancha* ; *Schuberts Winterreise (eine komponierte Interpretation)*, pour ténor et petit orchestre ; *Canto I-VIII*. En 1997, il reçoit le Goethepreis de la Ville de Francfort. La même année, paraît chez CPO (Concord) une Zender-Edition comprenant des œuvres classiques et modernes (17 CD) dirigées par Hans Zender. Depuis 1999, il est co-directeur de l'Orchestre symphonique de la SWF en tant que chef invité permanent. En 2000, il donne des conférences lors des Cours d'été de Darmstadt sur une nouvelle définition de l'harmonie, et, en 2002,

il est invité à Berlin par le Wissenschaftskolleg. Hans Zender est également l'auteur de deux livres d'essais *Happy New Ears* et *Wir steigen niemals in denselben Fluß*.

Daniel Kasztura

D'origine helvético-polonaise, Daniel Kasztura a fait ses études d'acteur à l'Académie de Zurich. De 1971 à 1981, il est engagé par les théâtres de Chui, de Brême, par le Schauspielhaus de Hambourg, par le Theater an der Winkelwiese de Kiel, le Theater am Neumarkt de Zurich et le Stadttheater de Berne. De 1981 à 1987, il est membre fondateur du Theater Coprinus de Zurich. Il exerce comme acteur indépendant depuis 1988, comme metteur en scène et récitant. Il a mis en scène *Journal d'un fou* (Gogol), *Unter dem Milchwald* (Dylan Thomas), *Seliger Augenblick des Wiedersehens* (d'après E.T.A. Hoffmann), et a participé à de nombreuses pièces radio-phoniques à la Radio DRS et en Allemagne. Depuis 1980, il travaille avec Heinz von Cramer et se produit en tant que lecteur (*Chabis*, tournée de concerts sur des textes et lieder de Friedrich Glauser; *Der Ackermann und der Tod* de Johannes von Tepl; *Mythistoire*, textes tirés de la littérature mondiale, aux archives de Marbach). Il vit à Horgen / Zurich.

Lutz Lansemann

Né à Wismar, dans le Mecklembourg, Lutz Lansemann a étudié l'art dramatique et la musicologie avant de suivre une formation d'acteur. Il a été chargé de cours et professeur d'art dramatique au Conservatoire de musique

et d'art dramatique de Hambourg, a mis en scène plusieurs opéras et spectacles dont certains à l'Opéra national de Hambourg. En tant qu'acteur, il s'est produit aux théâtres de Lucerne, Baden-Baden, Bâle, au Deutsches Schauspielhaus et au théâtre Thalia de Hambourg, au Schauspielhaus de Zurich ainsi que dans diverses productions télévisées. Il est l'auteur de livrets d'œuvres symphoniques pour enfants et a animé plus d'une centaine de concerts destinés au jeune public, interprétés notamment par les orchestres symphoniques de Hambourg, Berlin, Düsseldorf ainsi qu'au festival de musique du Schleswig-Holstein. Dans ce cadre, il a participé à la série de disques *Das Kinderkonzert - erzählt von Lutz Lansemann (Concert pour enfants raconté par Lutz Lansemann)* parue entre 1977 et 1980 chez RCA. Lutz Lansemann a été le premier ou le second récitant (prédicateur, grand inquisiteur) de *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht* de Zimmermann pour sa création à Kiel en 1972 dirigée par Hans Zender puis lors de représentations à Hambourg, Leipzig, Berlin, Amsterdam, Leningrad et Moscou sous la baguette de Bruno Maderna, Michael Gielen et Gary Bertini. Il a également participé au *Freischütz* de Weber, à *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, au *Requiem pour un jeune poète* de Zimmermann, a été récitant dans *Le Roi David* de Honegger, *Kol nidre* de Schönberg, *Hérodiade* de Hindemith, *Manfred* de Robert Schumann, *Oedipus Rex* de Stravinski dont il a

également interprété le narrateur, le soldat et le diable dans *L'Histoire du soldat*.

David Pittmann-Jennings

Hautboïste de formation, David Pittmann-Jennings a poursuivi des études vocales auprès de Elisabeth Parham à Los Angeles, où il remporte le premier prix du Concours international Loren Zachary. En 1976, son invitation par la Graz Company en Autriche marque le début d'une grande carrière en Europe, mais aussi en Amérique du Sud, en Israël et aux Etats-Unis. S'illustrant particulièrement dans la musique moderne, D. Pittman-Jennings a interprété les rôles de Moïse dans *Moïse et Aaron*, sous la direction de P. Stein et de P. Boulez à l'Opéra d'Amsterdam en 1995 et 1996 au Festival de Salzbourg. Il a aussi interprété le rôle titre de *Wozzeck* à Parme, Buenos Aires, Strasbourg, au Festival de Spoleto, le Dr Schoen dans *Lulu* au Vlaamse Oper, où il a aussi interprété le rôle titre dans *King Priam* de Michael Tippett. Il a interprété Balstrode dans le *Peter Grimes* de Britten à Genève et Strasbourg et les rôles titres de *Il Prigioniero* de Dallapiccola et de l'opéra de Darius Milhaud *Christophe Colomb* dans la production de Peter Greenaway. Egalement réputé dans l'interprétation de Verdi et de Puccini, on a pu récemment l'entendre au concert dans le répertoire de Mozart, Dvorak, Brahms, Fauré, dans *Elias* de Mendelssohn, la 8^e *Symphonie* de Mahler, ainsi que dans des œuvres de Berg, Berlioz, Schönberg, Zemlinsky et

Britten. Ses enregistrements discographiques comprennent *L'Ode à Napoléon* et *Moïse et Aaron* de Schönberg.

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).

Emmanuelle Ophèle

Née en 1967, Emmanuelle Ophèle-Gaubert commence ses études musicales à l'École de musique d'Angoulême. A 13 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 flûte Midi et piano Midi de Philippe Manoury enregistré dans la collection « Compositeurs d'aujourd'hui » Adès / Musidisc, ou *...explosante-fixe...* pour flûte Midi, deux flûtes et ensemble instrumental de Pierre Boulez, enregistré chez Deutsche Grammophon.

Dimitri Vassilakis

Né en 1967, il commence ses études musicales à l'âge de 7 ans à Athènes, sa ville natale, et les poursuit au Conservatoire de Paris, auprès de Gérard Frémy. Il obtient un premier Prix de piano à l'unanimité, ainsi que des prix de musique de chambre et d'accompagnement. Il a également suivi les conseils de György Sebok et Monique Deschaussées. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe (Festival de Salzbourg, Mai Florentin), Afrique du Nord, Extrême-Orient, Amérique. Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1992. Son répertoire comprend entre autres, le *Concerto pour piano* de György Ligeti, *Oiseaux exotiques* et *Un vitrail et des oiseaux* d'Olivier Messiaen, la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez, *Eonta*, pour piano et cuivres et *Evryali* de Iannis Xenakis, *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen, *Petrouchka* d'Igor Stravinski. Il crée *Incises* de Pierre Boulez en 1995 et participe à l'enregistrement de *Répons* et de *sur Incises* de Pierre Boulez pour Deutsche Grammophon.

Ashot Sarkissjan

Né en 1977 à Erevan, Arménie, Ashot Sarkissjan a étudié à l'École de musique Tchaïkovski de sa ville natale et à la Musikhochschule de Lübeck. Depuis 2001, il suit le cycle de perfectionnement à la Hochschule für Musik de Cologne. Il est lauréat des concours internationaux de Lublin (Pologne) et de Mayence, et il a participé à plusieurs concerts en tant que soliste avec différents orchestres en Arménie, mais aussi en tant que chambriste en France et en Allemagne. Membre fondateur de l'Ensemble « Neue Musik Lübeck », il a créé des pièces pour violon solo, quatuor à cordes et petits ensembles de compositeurs lubeckois, et a également donné la création arménienne de la *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Dans le cadre de l'Académie du XX^e siècle, organisée par la Cité de la musique, le Conservatoire de Paris et l'Ensemble Intercontemporain, il s'est produit en juillet 2001 dans le *Concerto pour violon* de György Ligeti sous la direction de Jonathan Nott. Ashot Sarkissjan est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis 2002.

Christophe Desjardins

Élève de Serge Collot et de Jean Dupouy au Conservatoire de Paris, et de Bruno Giuranna à la Hochschule der Künste de Berlin, lauréat du concours international « Maurice Vieux », Christophe Desjardins entre, en 1986, à l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles, comme alto solo, avant de rejoindre, en 1990, l'Ensemble

Intercontemporain. Dès lors, il consacre une large part de son activité à la diffusion du répertoire contemporain. Parmi les œuvres écrites à son intention : *Surfing* de Philippe Boesmans (1990), *L'horizon de Elettra* d'Ivan Fedele (1995), *Mémoire de vague* de Denis Cohen (1996), *De temps en temps* de Patrick Marcland, *Ishar* de Felix Ibarrodo (1998)... sans oublier *Alternatim* de Luciano Berio, pour alto, clarinette et orchestre, créé en 1997 au Concertgebouw d'Amsterdam, donné ensuite au festival de Salzbourg, au Carnegie Hall de New York et à la Cité de la musique. Christophe Desjardins a créé, en 2000, *...more leaves...* de Michael Jarrell, et *Les Lettres enlacées II* de Michaël Levinas, commande des Rencontres internationales d'alto. Il a également donné, en première mondiale, dans le cadre de l'Académie d'alto du festival d'Aix-en-Provence qu'il dirigeait, la version pour sept altos de *Messagesquise* de Pierre Boulez, *Portraits* de Pierre Strauch et *Paroles...* d'Ivan Fedele. En 2002, il a créé, lors de la Biennale de Venise, *Improvisations II – Portrait*, d'Emmanuel Nunes, et, poursuivant sa relation privilégiée avec Luciano Berio, il a donné la création française de *Naturale, su melodie siciliane*. Parallèlement, Christophe Desjardins se produit en soliste avec les plus illustres phalanges internationales (Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, Orchestre national de Lyon...), et enregistre de nombreux disques : *Diadèmes* de Marc-André Dalbavie, sous

la direction de Pierre Boulez, *Assonance IV* et *...some leaves II* ... de Michael Jarrell, la *Sequenza VI* de Luciano Berio... Pour diffuser largement les répertoires classique et contemporain de l'alto, il a créé plusieurs spectacles : *Il était une fois l'alto*, *Alto/Multiples*, *Quatre fragments pour Harold*, *Chansons d'artiste*. Christophe Desjardins joue un alto de Capicchioni.

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 Penner, 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 : *Lem II* de F. Donatoni, *Transmutations*

de D. Cohen avec l'Ensemble Intercontemporain, *Tifereth* d'E. 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.

Ensemble Intercontemporain

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 Jonathan Nott. 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 1800 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

clarinettes

Alain Damiens
André Trouttet

bassons

Pascal Gallois
Paul Riveaux

cors

Jean-Christophe Vervoitte

trompette

Jean-Jacques Gaudon

trombones

Jérôme Naulais
Benny Sluchin

tuba

Arnaud Boukhitine

percussion

Vincent Bauer

piano

Dimitri Vassilakis

harpe

Frédérique Cambreling

violons

Jeanne-Marie Conquer
Hae-Sun Kang
Ashot Sarkissjan

altos

Christophe Desjardins
Odile Auboin

violoncelle

Eric-Maria Couturier

contrebasse

Frédéric Stochl

musiciens supplémentaires**scie musicale**

Christian Schneider

Guitare électrique

Patricio Wang

Orchestre du Conservatoire de Paris

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn, puis de Mozart et Beethoven étaient jouées par les élèves sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 avec d'anciens étudiants, la Société des Concerts du Conservatoire, à l'origine de l'Orchestre de Paris. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique de programmation musicale proposée par le Conservatoire dans ses trois salles publiques, ainsi que dans la salle des concerts de la Cité de la musique, institution partenaire de son projet pédagogique dès sa création. Un instrumentiste doit en effet pouvoir pratiquer, au cours de ses années

d'apprentissage, la musique d'ensemble sous toutes ses formes – de la création contemporaine en petit effectif au répertoire symphonique – et acquérir l'expérience de la scène. L'Orchestre du Conservatoire est constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes, réunis en des formations variables, renouvelées par session, selon le programme et la démarche pédagogique retenus. Les sessions se déroulent sur des périodes de une à deux semaines, en fonction de la difficulté et de la durée du programme. L'encadrement en est le plus souvent assuré par des professeurs du Conservatoire ou par des solistes de l'Ensemble Intercontemporain, partenaire privilégié du Conservatoire. La programmation de l'Orchestre du Conservatoire se fait dans la perspective suivante : faire aborder aux étudiants des chefs-d'œuvre de périodes et de styles variés, avec de nombreux chefs invités : pour la saison 2002/2003, Jean-Claude Pennetier, Michael Gielen, Hans Zender, Pierre Boulez, Gerhard Schmidt-Gaden, François Théberge, Michel Michalakakos. Les étudiants vont ainsi aborder des œuvres aussi diverses et essentielles que les *Nocturnes 1 et 2* de Debussy, le *Te Deum*, les *Vêpres d'un confesseur*, la *Messe du Couronnement* et la *Symphonie concertante* pour violon, alto et orchestre de Mozart, le *Triple concerto* pour violon, violoncelle et piano de Beethoven, le 2^e acte de *Parsifal* de Wagner, le *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »* de Berg, *Canto di Speranza* et

Stille und Umkehr de Zimmermann ainsi que diverses œuvres pour orgue, quatuor à cordes ou ensemble de chambre, de Bach, Schubert, Beethoven ou Brahms transcrites pour orchestre par Schönberg, Webern, Stravinski et Michael Gielen.

Flûtes

Jean-Christophe Maltot
Sabine Raynaud
Matea Skaric

Hautbois

Nicolas Cock
Olivier Rousset
Claire Sirjacobs

Clarinettes

Mathieu Betolaud
du Colombier
Jean-Daniel Bugaj
Claire Nowak

Bassons

Hélène Burle
Brice Martin

Saxophone

Masanori Oishi

Cors

Arnaud Bonnetot
Frédéric Foata
José Gimenez-Mendia
Camille Lebrequier

Trompettes

Matthias Champon
Pierrick Chevalier

Trombones

Mathieu Dubray
Etienne Lamatelle
Jean-Michel Weber

Trombones basses

Emmanuel Grenet
Jose-Angel Isla-Julian

Percussions

Hélène Colombotti
Jérôme Guicherd

David Joignaux
Romain Robine

Harpes

Marion Desjacques
Lucie Marical

Piano/Célesta

Accordéon
Laurent Colombo

Violons

Joseph Andre
Benjamin Charmot
Marie Clouet
Emilien Derouineau
Maud Giguet
Samika Honda
Young-Eun Koo
Jae-Won Lee
Guillaume Molko
Pauline Vernet

Altos

Noémie Airiau
Cédric Catrisse
Julien Dabonneville
Benjamin Fabre
Laurent Marfaing
Fabrice Martin
Karine Page
François Riou

Violoncelles

Heorhi Anishchanka
Paul Ben Soussan
Alexandre Bernon
François Kieffer
Timothée Tosi

Contrebasses

Guillaume Arrignon
Hsiao-Yi Chiang
Nicolas Crosse

Equipe technique Ensemble Intercontemporain

régie générale
Jean Radel

régie plateau
Damien Rochette,
Philippe Jacquin,
Nicolas Berteloot

Equipe technique Cité de la musique

mardi 14 janvier

Régisseur général :
Floravanti Olivier

régie lumière :
Joël Boscher

régie plateau :
Eric Briault

mercredi 15 janvier

Régie général :
Floravanti Olivier

régie lumière :
Valérie Giffon

régie plateau :
Serge Reynier

Cité de la musique

Direction de la communication
Hugues de Saint Simon

Rédaction en chef
Pascal Huynh

Secrétariat de rédaction
Sandrine Blondet

Prochainement...

LE MERVEILLEUX

vendredi 17 et samedi 18 janvier - 20h

dimanche 19 janvier - 16h30

La Belle et la Bête

Film de Jean Cocteau

Musique de Philip Glass

Ensemble Philip Glass, solistes

Michael Riesman, direction

Philip Glass, piano

mercredi 29 janvier - 20h

**Orchestre Philharmonique
de Radio France**

Myung-Whun Chung, direction

Petra Lang, mezzo-soprano

Rimski Korsakov : *Shéhérazade*

Ravel : *Shéhérazade*

Bartok : *Le Mandarin merveilleux, suite
d'orchestre*

vendredi 31 janvier - 20h

Beowulf, l'épopée anglo-saxonne

Benjamin Bagby, voix et harpe

samedi 1er février - 20h

dimanche 2 février - 17h

Nostra Donna (Cantigas de Santa Maria
du XIII^e siècle)

Ensemble Micrologus

Toni Casalonga, mise en scène

vendredi 7 février - 20h

Christoph Prégardien, ténor

Michael Gees, piano

Schumann : *Liederkreis op. 39*

Schubert : *choix de lieder*

samedi 8 février - 20h

dimanche 9 février - 16h30

Nosferatu le vampire

Film muet de Friedrich Wilhelm
Murnau (1922)

Musique de Michael Obst

Ensemble Intercontemporain

Peter Rundel, direction

LE MERVEILLEUX EN AFRIQUE NOIRE

Du mercredi 22 au

dimanche 26 janvier

**Baaba Maal et les nomades wodaabe
avec Ali Wague (24 janvier),**

**Les Jeunes Poètes azmari (24 et 25
janvier),**

Rites du Cameroun, du profane au sacré
(25 janvier),

Tradition et modernité en République
démocratique du Congo (26 janvier)

**Jalie Moussa Javra, chants et kora du
Sénégal (26 janvier)**

réservation ouverte durant l'entracte

ou au 01 44 84 44 84

www.cite-musique.fr/resa