

Cité de la musique

Perspectives

Pierre Boulez

**Mardi 11, mercredi 12,
samedi 15 et dimanche 16
mars 2003**

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



Très tôt, Pierre Boulez en a été convaincu : la musique n'est pas destinée au divertissement ; la nostalgie ne lui sera d'aucun secours ; nul « métissage » ne la sauvera des périls qui la menacent.

Ce credo, il ne l'a jamais renié. Pour lui, le seul travail qui compte est celui de l'écriture. Elle naît d'un « artisanat furieux » qui la porte aux extrêmes. Un flux exacerbé emporte le discours de page en page, souvent coupé de parenthèses de la plus rare tendresse.

Dès les œuvres de jeunesse (la *Sonatine* et les *Structures*), le ton est donné : avec une *maestria* qui ne se démentira plus, l'esprit de rigueur se pare de l'éclat de la virtuosité improvisatrice.

Ce style inimitable, classique mais non académique, on le retrouve également dans deux chefs-d'œuvre qui conjuguent comme rarement exigence et beauté : *Le Marteau sans maître* et *Répons*.

Cette musique ne chante pas pour autant la calme pérennité des choses. Dense, disloquée, affectée d'un double mouvement de dispersion et de rassemblement, elle n'est pas sans sauvagerie. On pense au jugement de Sartre sur Mallarmé : « Sa violence est si entière (...) qu'elle se change en calme idée de violence ».

Mardi 11 mars - 20h

Salle des concerts

Pierre Boulez (1925)

Domaines, pour clarinette et ensemble

30'

entracte

Pierre Boulez

Le Marteau sans maître

1. avant *L'Artisanat furieux*
2. commentaire I de *Bourreaux de solitude*
3. *L'Artisanat furieux* (avec voix)
4. commentaire II de *Bourreaux de solitude*
5. *Bel édifice et les pressentiments* - version première (avec voix)
6. *Bourreaux de solitude* (avec voix)
7. après *L'Artisanat furieux*
8. commentaire III de *Bourreaux de solitude*
9. *Bel édifice et les pressentiments* - double (avec voix)

38'

Hilary Summers, contralto

Alain Damiens, clarinette

Pierre Boulez, direction

Ensemble Intercontemporain

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

Ensemble Intercontemporain

Emmanuelle Ophèle, Sophie Cherrier, flûtes

László Hadady, hautbois

Paul Riveaux, basson

Jean-Christophe Vervoitte, cor

Jean-Jacques Gaudon, trompette

Benny Sluchin, Jérôme Naulais, trombones

Vincent Bauer, Samuel Favre, Michel Cerutti, percussions

Frédérique Cambreling, harpe

Ashot Sarkissjan, Hae-Sun Kang, violons

Christophe Desjardins, Odile Auboin, altos

Pierre Strauch, Éric-Maria Couturier, violoncelles

Frédéric Stochl, contrebasse

Musiciens supplémentaires

Vincent David, saxophone alto

Daniel Breszynski, trombone ténor-basse

Jean-Pierre Moutot, trombone basse

Marie-Thérèse Ghirardi, guitare amplifiée

Pierre Boulez

Domaines

Composition : 1968.

Création : le 20 décembre 1968

à Bruxelles par Walter Boeykens,

clarinette, et l'Orchestre de la RTB

dirigé par Pierre Boulez.

Effectif : clarinette solo, flûte, hautbois,

clarinette basse, basson, saxophone

alto, cor, trompette, trombone alto,

2 trombones ténor-basse, trombone

basse, marimba, harpe, guitare

amplifiée, 2 violons, 2 altos,

2 violoncelles, contrebasse amplifiée.

Éditeur : Universal Edition.

Cette œuvre existe en deux versions, soit pour clarinette seule, soit pour clarinette et ensemble instrumental.

La version avec ensemble instrumental est la version définitive et fut créée en 1968 à Bruxelles.

Domaines représente dans l'œuvre de Boulez un exemple-type de la veine combinatoire et semi-ouverte appliquée aux instruments (cf. par exemple *...explosante-fixe...*).

Sur le plateau prennent place six groupes instrumentaux :

A. Quatuor de trombones ; B. Sextuor à cordes ;

C. Marimba et contrebasse ; D. Flûte, harpe, basson,

trompette, saxo alto ; E. Hautbois, cor et guitare ;

F. Clarinette basse.

Chacun de ces groupes possède sa propre partition, entièrement écrite sous forme de six feuillets pour « l'aller » de l'œuvre (ou : « original ») et de six autres pour « le retour » (ou : « miroir »). *Domaines* se compose en effet de deux parties de durée sensiblement égale. Au centre du cercle formé par les six groupes, le soliste clarinettiste, ou « protagoniste », qui se déplace sur le plateau. À ses côtés, le chef. Le soliste est pareillement équipé de 6 + 6 feuillets sur lesquels sont écrites les séquences qu'il doit jouer.

À « l'aller » de l'œuvre, le clarinettiste soliste a l'initiative : il joue ses 6 feuillets « original », dans l'ordre qu'il veut.

Il se place pour cela devant le groupe instrumental correspondant, et après chacune des séquences, le groupe lui « répond » en jouant sa propre partition.

À l'issue de l'aller, c'est le chef d'orchestre qui prend l'initiative de décider selon quel ordre de séquences on accomplira le retour, et au soliste de se plier à cette décision.

Comme on le voit, cette œuvre repose sur un dispositif qui prévoit un dialogue constant du soliste et d'un groupe d'instruments : dialogue qui peut s'effectuer dans les deux sens. Son intense raffinement sonore concourt largement à faire de *Domaines* une des œuvres les plus accessibles et les plus agréables de son auteur.

Dominique Jameux

Pierre Boulez

Le Marteau sans maître

Composition : 1955.

Création le 18 juin 1955 par Sybilla Plate et des membres de l'Orchestre du Südwestfunk Baden Baden sous la direction de Hans Rosbaud.

Effectif : mezzo-soprano, flûte en sol, vibraphone, xyloimba, percussion, guitare, alto.

Éditeur : Universal Edition.

Le Marteau sans maître fut écrit entre 1953 et 1955.

L'œuvre comporte neuf pièces rattachées à trois poèmes de René Char, formant ainsi trois cycles. J'énumère les titres de ces trois poèmes : 1. *L'Artisanat furieux*, 2. *Bourreaux de solitude*, 3. *Bel édifice et les pressentiments*. Toutefois, chaque pièce ne comporte pas obligatoirement de participation vocale ; je distingue les pièces où le poème est directement inclus et exprimé par la voix, et les pièces-développements, où la voix ne joue, en principe, plus aucun rôle. Ainsi, le cycle bâti à partir de *L'Artisanat furieux* comprend : *AVANT L'Artisanat furieux* (instrumental), *L'Artisanat furieux* proprement dit (vocal), et *APRÈS L'Artisanat furieux* (instrumental).

Le cycle construit à partir de *Bourreaux de solitude* comporte : *Bourreaux de solitude* (vocal), et *Commentaires I, II, III* de *Bourreaux de solitude* (instrumental).

Le cycle basé sur *Bel édifice et les pressentiments* se compose de la version première, et de son double.

Cependant, les cycles ne se succèdent pas, mais s'interpénètrent de telle sorte que la forme générale soit elle-même une combinaison de trois structures plus simples. Il me suffira de donner l'ordre de succession des pièces pour que l'on aperçoive, sans davantage la commenter, la hiérarchie désirée :

1. avant *L'Artisanat furieux*
 2. Commentaire I de *Bourreaux de solitude*
3. *L'Artisanat furieux* (avec voix)
 4. Commentaire II de *Bourreaux de solitude*
 5. *Bel édifice et les pressentiments* - version première (avec voix)
 6. *Bourreaux de solitude* (avec voix)
7. après *L'Artisanat furieux*
 8. Commentaire III de *Bourreaux de solitude*
 9. *Bel édifice et les pressentiments* - double (avec voix)

Dans cet ordre de succession, j'ai tâché d'imbriquer les trois cycles de telle sorte que la démarche au travers de l'œuvre en devienne plus complexe, usant de la réminiscence et des rapports virtuels ; seule, la dernière pièce donne, en quelque sorte, la solution, la clef,

de ce labyrinthe. Cette conception formelle m'a entraîné, d'ailleurs, beaucoup plus loin, en libérant totalement la forme d'une prédétermination ; ici, le premier pas était franchi, par la rupture avec la forme « unidirectionnelle ». Quant à l'emploi de la voix dans le « noyau », pour ainsi dire, de chacun des cycles, *L'Artisanat furieux* est une pièce purement linéaire, en ce sens que le texte y est traité, « mis en musique », de la façon la plus directe.

Le poème est chanté dans un style orné, accompagné d'une flûte seule qui contrepointe la ligne vocale (référence directe et voulue à la septième pièce du *Pierrot Lunaire* de Schönberg). Le poème est ici au tout premier plan.

Dans *Bel édifice et les pressentiments*, version première, une autre sorte de rapport est inaugurée : le poème sert d'articulation aux grandes subdivisions de la forme générale. L'importance vocale reste grande ; toutefois, le chant n'a plus la primauté comme auparavant : primauté qui lui est disputée par le contexte instrumental.

Bourreaux de solitude résoudra cette antinomie dans une totale unité de composition entre la voix et les instruments, liés par la même structure musicale : la voix émergera périodiquement de l'ensemble pour énoncer le texte.

Enfin, le double de *Bel édifice et les pressentiments* verra une dernière métamorphose du rôle de la voix ; une fois les derniers mots du poème prononcés, la voix se fond – à bouche fermée – dans l'ensemble instrumental, où elle renoncera à son individualité propre : le pouvoir d'articuler la parole ; elle rentre dans l'anonymat, alors que la flûte, en revanche – accompagnant la voix dans *L'Artisanat furieux* –, vient au premier plan et assume, pour ainsi dire, le rôle vocal. On voit que, progressivement, les rapports de la voix et de l'instrument sont inversés par la disparition du verbe. Idée à laquelle j'attache un certain prix et que je décrirai ainsi : le poème est centre de la musique, mais il est devenu absent de la musique, telle la forme d'un objet restituée par la lave, alors que l'objet lui-même a disparu – telle encore, la pétrification d'un objet à la fois REconnaisable et MÉconnaisable.

Pierre Boulez

René Char
Le Marteau sans maître

L'Artisanat furieux

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau
le Pérou.

Bourreaux de solitude

Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu
Sur le cadran de l'Imitation
Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.

Bel édifice et les pressentiments

J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par-dessus tête

Enfant la jetée promenade sauvage
Homme l'illusion imitée

Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable.

Mercredi 12 mars - 20h

Salle des concerts

Pierre Boulez

Sonatine, pour flûte et piano

12'

Anthèmes, pour violon

6'

Structures, deuxième livre, pour 2 pianos

20'

entracte

Première Sonate, pour piano

1. Lent

2. Assez large

9'

Dialogue de l'ombre double, pour clarinette et bande

18'

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Emmanuelle Ophèle, flûte

André Trouttet, clarinette

Ashot Sarkissjan, violon

Hidéki Nagano (*Structures*), **Dimitri Vassilakis** (*Sonatine*,
Structures), **Michael Wendeberg** (*Première Sonate*), pianos

Andrew Gerzso, assistant musical

David Poissonnier, Technique Ircam

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Coproduction Cité de la musique /

Ensemble Intercontemporain / Ircam-Centre Pompidou

Pierre Boulez

Sonatine

Composition : 1946.

Création : en 1947 à Bruxelles
par Jan van Boterdael et Marcelle
Mercenier.

Effectif : flûte, piano.

Éditeur : Amphion.

La Sonatine pour flûte et piano, composée en 1946, est la plus ancienne œuvre considérée comme « aboutie » par Pierre Boulez, qui venait alors de terminer ses études de composition au Conservatoire avec Olivier Messiaen. Elle précède de peu la *Première Sonate pour piano*. Formellement, elle se réfère explicitement à la *Symphonie de chambre opus 9* d'Arnold Schönberg, ou plus exactement à la synthèse que celle-ci réalisait entre la forme en un mouvement unique, et les quatre volets de la symphonie classique (*allegro*, mouvement lent, *scherzo*, *finale*), ces mouvements étant non seulement enchaînés sans transition, mais encore unifiés par la circulation de divers thèmes parmi les différentes sections. Mais Pierre Boulez se sentait en même temps très éloigné du langage post-romantique de la *Symphonie* auquel la *Sonatine* ne doit rien. De même, si *Le Marteau sans maître* doit beaucoup au *Pierrot Lunaire*, la référence ne concerne que le niveau conceptuel (il est intéressant de noter que ces deux « couples » d'œuvres sont séparés par une période sensiblement identique : quarante ans entre la *Symphonie* et la *Sonatine*, quarante et un ans entre le *Pierrot Lunaire* et *Le Marteau sans maître*).

La *Sonatine* est une œuvre tendue, à la sonorité souvent agressive, manifestant déjà la vivacité rythmique et la variété instrumentale dont le compositeur sera toujours coutumier. Elle fut commandée par Jean-Pierre Rampal, qui ne la joua cependant jamais.

Elle débute par une introduction lente, sorte d'improvisation de la flûte en motifs fugitifs, sur de longs accords du piano, et que l'on pourrait rapprocher de celle du *Merle Noir* d'Olivier Messiaen, de cinq ans postérieur. Le premier mouvement, très heurté, place les deux instruments sur un pied d'égalité, procédant en courts éclats incisifs. Une conclusion très aiguë mène au mouvement lent, basé sur un trille continu, d'abord au piano, la flûte trouvant alors des inflexions plus mélodiques, puis en alternance aux deux instruments. L'apparition, à la flûte, d'un motif caractéristique de deux notes répétées et *staccato* annonce le *scherzo*, où cet élément sera omniprésent, et où l'on notera un important travail sur les intensités.

Ce *scherzo* est interrompu un instant par le trio, plus modéré, dans lequel divers motifs de la flûte sont ponctués par d'agressifs accords du piano. Le retour au *scherzo* est suivi d'une transition plus fluide, où l'écriture assouplie de la flûte annonce un peu celle du *Marteau sans maître*. En un *crescendo* progressif, cette transition mène au *finale* qu'ouvre un violent solo du piano brièvement interrompu par un dialogue plus modéré des deux instruments. Le discours s'accélère ensuite régulièrement, aboutissant à un mouvement quasi-continu des deux instruments qui se conclut par de grands accords très dissonants. Suit alors une courte *coda*, récapitulant divers éléments de l'œuvre : trille du mouvement lent, conclusion du trio et de l'introduction, et finalement le motif de deux notes du *scherzo*, violemment « jeté » par les deux instruments.

Jean-Marie Lonchampt

Pierre Boulez

Anthèmes

Composition : 1991.
 Commande : Concours International Yehudi Menuhin de la Ville de Paris
 Dédicace : Alfred Schlee
 « en souvenir amical du 19.11.1991 ».
 Création : 18 novembre 1991
 à Vienne par Irvine Arditti.
 Éditeur : Universal Edition.

Anthèmes fait partie de ces œuvres de circonstance extraites occasionnellement de révisions de travaux en cours, tels *Dialogue de l'ombre double* et *Mémoriale* construit sur l'*Originel d'...explosante-fixe...* Livrée au public à l'occasion de l'anniversaire d'Alfred Schlee, directeur d'Universal Edition, puis revue et augmentée pour le concours international Yehudi Menuhin de la Ville de Paris, elle n'est autre que l'extension d'un fragment de la partie de violon d'*...explosante-fixe...* conçu jadis par Boulez en hommage à Stravinski (1972). À l'instar des compositions issues de ce noyau central, la pièce est fondée sur un bloc sonore de sept sons dont sont dérivés ses développements par imbrications et interruptions alternatives, ainsi que sur la permanence d'une note-pivot (ici le *ré* bécarre). Conformément aux impératifs d'un « morceau de concours », la partition fait appel aux ressources de l'instrument en multipliant la diversité des modes d'attaque de la corde et de l'archet,

Pierre Boulez
Structures,
 deuxième livre

Composition : 1961.
 Création : le 21 octobre 1961
 à Donaueschingen par Yvonne Loriod
 et Pierre Boulez.
 Effectif : 2 pianos.
 Éditeur : Universal Edition.

caractérisant ainsi au moyen du timbre les articulations formelles d'une écriture basée sur l'alternance de traits de virtuosité et de césures contemplatives.

Robert Piencikowski

Le second livre de *Structures* (1956/1961) tend à accorder la primauté à sa dimension décorative, contrairement au premier (1951-1952) qui privilégiait la fonctionnalité d'une écriture dépouillée. Fondé sur l'une des trois divisions du *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) de Messiaen – en l'occurrence, la deuxième – il prolonge, en l'approfondissant aux niveaux acoustique et formel, l'expérience du sérialisme généralisé tel qu'il commençait à s'élargir dans *Le Marteau sans maître* (1953-1955). Les séries de blocs sonores, présentés soit sous forme d'accords, soit sous forme d'arabesques, offrent une forme stylisée des sonorités composées électroniquement, à mi-chemin entre l'artisanat du piano préparé de Cage et la technologie naissante du studio de Cologne où Stockhausen effectuait ses premières recherches. Sa forme par interruptions alternatives étend au niveau de l'articulation la métaphore acoustique des « formants » : tel un timbre formé par l'évolution de ses composantes spectrales, l'ensemble est défini par la disposition relative de ses parties en fonction de leurs caractéristiques structurelles. Probablement sous l'influence des expériences narratives du Nouveau Roman, l'ouvrage est divisé en deux chapitres dont le contraste assez prononcé doit être en grande partie attribué au laps de temps qui a séparé leur rédaction. Le premier, où se succèdent trois parties mettant chacune l'accent sur les dimensions verticale (harmonie), horizontale (polyphonie) et diagonale (hétérophonie) de l'écriture, irrégulièrement interrompues par deux réminiscences de l'écriture ponctuelle du premier livre de *Structures*, va progressivement contrarier la rigueur

de ses cellules rythmiques par l'irruption de petites notes venant rompre la définition du tempo, au point de donner libre cours à de vastes cadences antiphoniques aboutissant à trois reprises sur une ponctuation à l'unisson.

Si l'on peut déceler ici l'influence exercée par certaines recherches parallèles de Stockhausen sur le temps musical, les pages suivantes ont certainement été stimulées par l'exemple du *Mobile* pour deux pianos (1958) d'Henri Pousseur.

Le second chapitre va en effet amplifier l'antiphonie en la poussant à ses conséquences extrêmes : après une introduction où deux types de textures coexistent sans agir l'une sur l'autre, le vaste développement qui lui succède oppose une trame d'arpèges composés, fixés dans le registre médian du second piano, aux interventions individuelles du premier, l'interrompant par insertion de cahiers séparés dont la tessiture peut varier des extrêmes au centre.

Ces inserts présentent en outre différents degrés d'initiative laissés à la discrétion de l'interprète : cela va de la possibilité de décider de l'entrée en jeu, jusqu'à l'omission pure et simple de séquences facultatives. Ce second livre participe ainsi de ce qu'il a été convenu de nommer, à la suite d'Umberto Eco, « l'ouverture de l'œuvre », expérience menée de front avec la *Troisième Sonate* pour piano (1956 -1957) et *Pli selon pli* (1957-1962).

Robert Piencikowski

Pierre Boulez *Première Sonate*

Composition : 1946.
Création : en 1946 à Paris
par Yvette Grimaud.
Effectif : piano solo.
éditeur : Amphion.

Un peu moins de dix minutes, réparties en deux mouvements de durée analogue. Deux mouvements qui s'opposent comme le blanc et le noir. Pour simplifier, on dira que le premier est un tissu fluctuant, aux sonorités souvent longues et évanescentes, interrompu par des interventions strictes en forme de *toccata*. Le second mouvement au contraire est pour l'essentiel une *toccata* acceptant de faire place, à diverses reprises,

à des séquences fluctuantes. Ainsi, à l'intérieur même de chaque mouvement s'établit cette dialectique des contraires qui, par-delà les langages qui changent, fonde la sonate depuis Beethoven.

L'œuvre est sérielle : c'est secondaire pour l'auditeur et même l'interprète, mais c'est fondamental pour Boulez, évidemment, à cette époque. Le « langage basique de notre temps » qu'est le sérialisme (dit le compositeur) permet alors l'écriture. Dès cette époque, Boulez, influencé par Webern, rompt cependant avec le concept schönbergien de la série : une succession obligatoire des douze sons de la gamme chromatique, sans préférence d'occurrence. Il casse la série, travaille sur l'intervalle – ici, l'intervalle de tierce (ou de sixte) – pense fonction et non hauteurs simples.

La série du premier mouvement existe, puisqu'on la rencontre à deux reprises, fractionnée : ses cinq premiers sons au début, les sept autres plus loin, mesure 15.

Mais plus importants sont les modalités d'apparition de certains intervalles, le rythme rigoureux et libre, où les barres de mesure sont là pour faciliter la lecture et non indiquer une métrique, et cet aspect contrasté qui confère à cette page son caractère presque primesautier, allègre, même si toujours impétueux.

Le caractère de la pièce est d'ailleurs bien dicté par les indications : incisif, sec, *subito*, très léger, très violent, brusque, presque percuté, brutal...

Cette première sonate ne retient de la forme de la sonate que l'idée fondamentale d'une opposition duelle entre éléments contrastés – et manifeste ainsi une première avancée d'un véritable fantasme du « ou bien ou bien » dont toute l'œuvre ultérieure de Boulez est le fascinant vecteur.

Dominique Jameux

© Montaigne Naïve MO 782120

Pierre Boulez

Dialogue de l'ombre double

Composition : 1985-1986.

Création : le 28 octobre 1985 à

Florence par Alain Damiens.

Effectif : clarinette et bande magnétique.

Éditeur : Universal Edition.

Dialogue de l'ombre double a été créé le 28 octobre 1985

à Florence par Alain Damiens. Réalisée dans les studios de l'Ircam pour sa partie électroacoustique, cette œuvre est dédiée à Luciano Berio pour son soixantième anniversaire. L'idée principale de cette œuvre est d'établir un dialogue entre une clarinette et elle-même.

Deux clarinettes se répondent, l'une réelle et visible, jouée par un instrumentiste sur scène, l'autre, virtuelle et invisible, enregistrée sur bande magnétique.

Le titre fait référence à deux scènes du *Soulier de satin* de Paul Claudel : l'ombre double (en fait un monologue) et le dialogue entre Dona Prouhèze et l'Ange gardien – dialogue entre un être et son double.

Cette dualité entre un instrument réel et un instrument imaginaire joue sur l'alternance. À aucun moment les deux clarinettes ne tissent de contrepoint.

Elles ne se superposent que quelques secondes, à la fin d'une section et au début d'une autre.

Les séquences jouées par le clarinetriste portent le nom de « strophes », tandis que celles qui sont enregistrées sont nommées « transitions ». Six strophes composent l'œuvre suivant des caractéristiques précises.

Ces strophes peuvent se jouer dans un ordre différent, choisi au préalable par l'interprète. Cet ordre détermine également celui des transitions. Comme leur nom l'indique, celles-ci servent de passage d'une strophe à l'autre suivant un parcours varié, extrêmement mobile.

Deux versions de la bande magnétique sont donc possibles, selon l'ordre adopté par l'interprète. Le début (« sigle initial ») et la fin (« sigle final ») encadrent l'œuvre.

La musique des transitions ne bénéficie d'aucune transformation électroacoustique, comme c'est le cas dans *Répons*, cette transformation affectant exclusivement le son de la clarinette. Le principal élément de modification entre la clarinette réelle et la clarinette imaginaire concerne la position dans l'espace.

La musique des transitions est soumise à de très fréquentes spatialisations, comme une ombre tournoyant autour du soliste, et se situe dans un espace virtuel.

L'effet de distance joue également un rôle important.

À la fin de l'œuvre, les sons de la clarinette sont de plus en plus forts mais enregistrés de plus en plus loin. Plus la clarinette s'éloigne, plus elle s'amplifie dans l'intention. Cette apparente contradiction a évidemment une explication : lorsqu'un instrument joue plus fort, ce n'est pas uniquement son niveau sonore qui est modifié, mais la qualité même du son qu'il produit. Plus un son est éloigné et plus il nous parvient au travers de réflexions et d'échos divers. Ainsi un son peut être perçu fort et lointain comme il peut être perçu proche et faible. Cette confrontation constitue probablement l'un des aspects les plus poétiques de l'œuvre. La clarinette solo est également soumise à un traitement original. Un piano situé en coulisse lui sert parfois de résonateur. Ainsi, sur certaines phrases, des traces sont gardées comme une sorte de rémanence. *Dialogue de l'ombre double* montre une fois de plus l'attachement que porte le compositeur à la clarinette, pour laquelle il a écrit *Domaines* quelque vingt ans plus tôt, quoique l'esthétique en soit différente. Le discours, plus souple et moins abrupt, rejoint une conception plus volubile de la clarinette.

Cécile Gilly

Samedi 15 mars - 20h
Dimanche 16 mars - 16h30
Salle des concerts

Pierre Boulez

Anthèmes 2, pour violon et électronique

24'

entracte

Pierre Boulez

Répons

44'

Hae-Sun Kang, violon

Hidéki Nagano, Michael Wendeborg, pianos

Vincent Bauer, vibraphone

Samuel Favre, xylophone

Michel Cerutti, cymbalum

Frédérique Cambreling, harpe

Pierre Boulez, direction

Ensemble Intercontemporain

Andrew Gerzso, assistant musical

David Poissonnier, David Raguin,

David Raphaël, Technique Ircam

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Coproduction Cité de la Musique / Ensemble Intercontemporain / Ircam-Centre Pompidou

Ensemble Intercontemporain

Emmanuelle Ophèle, Sophie Cherrier, flûtes

Didier Pateau, László Hadady, hautbois

André Trouttet, Alain Damiens, clarinettes

Alain Billard, clarinette basse

Pascal Gallois, Paul Riveaux, bassons

Jens McManama, Jean-Christophe Vervoitte, cors

Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon, trompettes

Benny Sluchin, Jérôme Naulais, trombones

Arnaud Boukhitine, tuba

Hae-Sun Kang, Jeanne-Marie Conquer,

Ashot Sarkissjan, violons

Christophe Desjardins, Odile Auboin, altos

Pierre Strauch, Éric-Maria Couturier, violoncelles

Frédéric Stochl, contrebasse

Pierre Boulez
Anthèmes 2

Composition : 1992-1997.
Création : le 19 octobre 1997
à Donaueschingen, Stadthalle,
par Hae-Sun Kang.
Effectif : violon et électronique.
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 et 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 soulevant 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 Galliani

Pierre Boulez

Répons

Composition : 1981-1984.

Création : le 18 octobre 1981

à Donaueschingen, Stadthalle,

par l'Ensemble Intercontemporain,

direction Pierre Boulez.

Solistes : Pierre-Laurent Aimard, Alain

Neveux (pianos), Marie-Claire Jamet

(harpe), Michel Cerutti, Vincent Bauer,

Daniel Ciampolini (percussions).

Effectif : 2 pianos solos, harpe solo,

cymbalum solo, vibraphone solo,

xylophone/glockenspiel solo,

2 flûte/flûte piccolo, 2 hautbois,

2 clarinettes, clarinette basse,

2 bassons, 2 cors, 2 trompettes,

2 trombones ténor-basse, tuba,

3 violons, 2 altos, 2 violoncelles,

contrebasse, ordinateur en temps réel.

Éditeur : Universal Edition.

Répons peut être considéré comme l'œuvre majeure de Pierre Boulez dans les années 80.

Cette œuvre peut être en effet vue comme le reflet de la position du compositeur dans la vie musicale française en ce qu'elle associe et confronte deux entités qu'il a créées : l'Ircam pour les recherches et la prospective, l'Ensemble Intercontemporain pour la constitution d'un répertoire. C'est sous le signe de l'alliage de l'informatique musicale et de l'orchestre qu'est né *Répons*. Cette œuvre est aussi l'aboutissement de recherches que Pierre Boulez a effectuées depuis de nombreuses années. La confrontation des matériaux instrumental et électroacoustique a déjà été tentée dans *Poésie pour pouvoir* (1958) et la première version d'*...explosante-fixe...* (1971).

La disposition inhabituelle des groupes instrumentaux était déjà explorée dans *Figures-Double-Prisme* (1963) et *Rituel* (1974). L'attrait pour les percussions résonnantes constituait la marque de fabrique d'*Éclat* en 1965.

Il faut noter que trois de ces œuvres n'ont pas satisfait leur auteur. *Répons* peut donc être considéré comme la remise en chantier, l'aboutissement et la synthèse de nombreuses recherches anciennes qui trouvent ici leur point d'équilibre.

Assisté d'Andrew Gerzso, Pierre Boulez a travaillé dans les studios de l'Ircam pendant une longue période avant de mener à terme – terme provisoire, on le verra – cette œuvre d'une grande complexité.

La caractéristique la plus spectaculaire de cette œuvre se trouve dans la conception topologique et la distribution spatiale des instruments et des sons. Six solistes entourent le public : deux pianos, une harpe, un cymbalum et deux percussions (pour l'un, vibraphone, pour l'autre, glockenspiel et xylophone).

Leurs sons, captés par des microphones, sont transformés en temps réel par un système informatique*.

Au centre, un ensemble de vingt-quatre musiciens.

Cette topologie particulière n'est pas sans avoir des incidences sur l'écriture même de la partition.

L'orchestre, dirigé « classiquement » par le chef,

produit une musique basée sur des tempos contrôlés.

Les solistes, se trouvant soit loin, soit derrière le chef et ne pouvant donc pas être dirigés avec la même précision, fonctionnent à partir d'une gestuelle globale et évoluent dans des tempos relatifs.

La superposition de ces deux métriques, l'une rigoureuse, l'autre libre, est une des caractéristiques principales de cette œuvre. À ce niveau, les contraintes géographiques dues à l'éloignement des solistes sont directement incluses dans la conception même de la partition.

Le rôle du système informatique en temps réel consiste essentiellement en des modifications de timbres, de textures, des réinjections et des spatialisations des événements musicaux que produisent les solistes.

À ce titre, *Répons* apparaît également comme une œuvre emblématique des années 80, où furent jetées certaines bases théoriques des systèmes en temps réel remplaçant progressivement la bande magnétique. Six haut-parleurs entourent également le public, correspondant aux six solistes. Il ne s'agit cependant pas d'affecter un haut-parleur à un instrument particulier, mais de créer des parcours spatiaux faisant voyager les sons suivant des itinéraires très composés.

Le titre *Répons* fait référence, selon les propres mots du compositeur à « son inclination envers des procédés dérivés de la musique médiévale ». Il regroupe les phénomènes d'alternance entre des jeux individuels (ceux des solistes) et collectifs (ceux de l'orchestre).

Fidèle à son habitude, Pierre Boulez a conçu *Répons* comme un *work in progress* tel qu'il l'a fait pour bon nombre de ses œuvres.

Dans son état actuel, l'œuvre comporte huit sections s'enchaînant sans interruption :

1. *Introduction* pour orchestre seul. D'une facture énergique, elle propose un certain nombre de matériaux qui seront utilisés dans le cours de l'œuvre. Elle joue sur un procédé de contraste entre des éléments de tensions rythmiques et des figures de trilles amenant une détente.

2. *Entrée des solistes*. Six accords arpégés sont immédiatement repris par la machine grâce à un procédé de délai et de transformation. Le compositeur évoque fréquemment l'image d'une bougie reflétée par différents miroirs pour expliciter ce passage : un même objet se trouve décliné en de multiples apparitions sous forme d'échos transformés.

3. *Antiphonie* entre les solistes et l'ensemble, où se fait jour l'opposition de caractère rythmique entre ces deux groupes. Les solistes sont spatialisés, contrastant ainsi avec l'ensemble dont le son est fixé au centre.

4. *Section dite « balinaise »* suivant la terminologie de l'auteur, faisant ainsi référence aux percussions des gamelans balinais. Dans une sorte de mouvement perpétuel extrêmement virtuose, les solistes évoluent dans des tempos très rapides mais non synchronisés, produisant un effet analogue à la stroboscopie dû au mélange de figures jouées à une très grande vitesse.

5. *Section dite « Scriabine »*, en référence à la thématique principalement basée sur un arpège se terminant par un trille telle qu'on peut la trouver dans la neuvième sonate du compositeur russe. D'un tempo lent et pesant, cette section s'amplifie par la superposition de nombreuses couches chromatiques créant une texture toujours plus dense.

6. Une section très poétique presque exclusivement consacrée aux cordes dans laquelle les figures de trilles jouent un rôle prépondérant qui sert de transition pour introduire le final. Les solistes évoluent dans des tempos indépendants qui se modifient en cours de route.

7. *Final* qui ne peut être que provisoire compte tenu de l'inachèvement de l'œuvre, où se rencontre une grande partie des éléments de toute l'œuvre dans un tempo très animé.

8. *Coda* dans laquelle les solistes retrouvent la configuration de leur entrée avec les accords et les arpèges transformés et distribués dans le temps et l'espace par la machine. C'est ici que l'on perçoit le plus clairement la subtilité de l'alliance entre les sons instrumentaux et leurs transformations. Conçue comme une immense respiration, cette coda termine l'œuvre en laissant des traces, des lambeaux du matériau musical, comme un vague souvenir empreint d'une poésie sonore tout à fait captivante.

Cécile Gilly

* À l'origine, il s'agissait de la machine 4x conçue par Giuseppe di Guigno dans les années 70-80, qui est maintenant remplacée par la Station d'informatique musicale élaborée par Eric Lindemann et son équipe au début des années 90. Ces deux machines ont été conçues à l'Ircam.

Biographies

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis en 1976 l'Institut de Recherche et Coordination acoustique/musique (Ircam) et l'Ensemble Intercontemporain. Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé en 1971 chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Directeur de l'Ircam jusqu'en 1991, professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. 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. 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 dans une mise en scène de Peter Stein. Invité au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une nouvelle production de *Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Une grande série de concerts avec le LSO en Europe et aux États-Unis, mettant en perspective le répertoire orchestral du XX^e siècle domine les huit premiers mois de l'année de son 75^e anniversaire. Tout à la fois compositeur, auteur, fondateur et chef d'orchestre, Pierre Boulez se voit décerner les distinctions telles que Prize of the Siemens Foundation, Leonie Sonning Prize, Praemium Imperiale of Japan, The Polar Music Prize, le Grawemeyer Award pour sa composition *sur Incises*, le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Répons*, et il est à la tête d'une importante discographie. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (*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...*). Ses dernières compositions sont *sur Incises*, créée en 1998 au Festival d'Edimbourg, *Notations VII*, créée en 1999

par Daniel Barenboim à Chicago, et *Dérive 2*, créée en septembre 2002 au festival de Lucerne.

Hilary Summers

Depuis ses études à l'Université de Reading, à la Royal Academy of Music et au National Opera Studio, Hilary Summers se produit dans les plus grandes maisons d'opéra et salles de concerts. Elle s'est particulièrement illustrée dans le répertoire baroque et collabore régulièrement avec Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, Paul McCreesh et le Gabrieli Consort, Christophe Rousset et les Talens Lyriques, ou William Christie et Les Arts florissants. Elle interprète également le répertoire moderne et contemporain : elle a chanté *Pierrot lunaire* de Schönberg et *Novae de Infinito Laudes* de Henze avec le London Sinfonietta. Elle mène une étroite collaboration avec le compositeur britannique Michael Nyman, dont elle a enregistré la bande sonore du dessin animé *Le Journal d'Anne Frank* et l'opéra *Noises, Sounds and Air*. Elle a donné ses *Six Celan Songs* et la première de *A Self-Laudatory Hymn of Inanna on her Omnipotence* avant de créer *The Cycle on Disquietude*, écrit à son intention, à l'Exposition universelle de Lisbonne en 1998. La saison dernière, elle a créé le rôle de Stella dans l'opéra d'Elliott Carter

What Next ? à la Staatsoper de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim. Tout récemment, elle a remporté un immense succès dans le nouvel opéra de Michael Nyman *Facing Goya*, qui sera donné en Europe, au Japon et aux États-Unis. Lors du dernier au Festival d'Aix-en-Provence, Hilary Summers était l'une des interprètes de l'opéra *Le Balcon* de Peter Eötvös.

Alain Damiens

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

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

Emmanuelle Ophèle

Née en 1967, Emmanuelle Ophèle-Gaubert commence ses études musicales à l'École de musique d'Angoulême. À treize ans, elle est l'élève de Patrick Gallois et de Ida Ribera.

Elle obtient ensuite un premier Prix de flûte au Conservatoire National Supérieur de Paris dans la classe de Michel Debost. Titulaire du Certificat d'aptitude, elle enseigne au Conservatoire de Montreuil-sous-Bois. À 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.

André Trouttet

Né en 1948, André Trouttet fait ses études musicales au Conservatoire de Besançon où il obtient le premier Prix de clarinette en 1969 et, la même année, le premier Prix de musique de chambre à Colmar. Puis il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il remporte, en 1973, le premier Prix de clarinette. L'année suivante, il est clarinette solo de l'Orchestre de Cannes. En 1984, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire comprend entre autres *Domaines* et *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, *Esprit rude/Esprit doux*

d'Elliott Carter, qu'il a enregistré pour Erato, et *New York Counterpoint* de Steve Reich. En 1993, il interprète *Gra* d'Elliott Carter au Reid Hall à Paris, à l'occasion d'un hommage rendu au compositeur pour ses 85 ans.

Il crée en 1993 l'œuvre de Frédéric Durieux *Devenir*, enregistrée dans la collection « Compositeurs d'aujourd'hui » Adès/Musidisc.

André Trouttet donne des masterclasses en France et à l'étranger et participe à des projets de recherche à l'Ircam.

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 National Supérieur de Musique de Paris et l'Ensemble Intercontemporain, il s'est produit en juillet 2001 dans le *Concerto pour violon* de György Ligeti sous la direction de Jonathan Nott. Ashot Sarkissjan est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis janvier 2002. Il joue un violon Stephan Von Baehr.

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 National Supérieur de Musique 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.

Hidékí Nagano

Né en 1968 au Japon, Hidékí Nagano commence ses études de piano dès l'âge de cinq ans et, à quinze ans, remporte le premier Prix du concours national des Etudiants. Après ses études au Lycée supérieur annexe de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo, il entre en 1988 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Il obtient le premier Prix d'accompagnement vocal en 1990, le premier Prix de piano à l'unanimité en 1991 et le premier Prix de musique de chambre en 1992. Lauréat du Concours international de Montréal et du Concours international de piano du XX^e siècle, il reçoit les prix Idemitsu et Muramatsu ainsi que le Prix de la Société Frédéric Chopin du Japon. Membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1996, il se produit en soliste au Japon et en Europe et a récemment été invité comme soliste par l'Orchestre

symphonique de la NHK sous la direction de Charles Dutoit. Sa discographie soliste comprend des œuvres de : Boulez, Messiaen, Murail, Dutilleux (Fontec) ; Anteil (Pianovox) ; Messiaen, Prokofiev, Murail, Ravel (Denon).

Michael Wendeborg

Né en 1974 en Allemagne, il commence ses études de piano en 1979 avec Jürgen Uhe puis auprès de Bernd Glemser et Benedetto Lupo. Il est ensuite lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux et participe à de nombreuses productions en studio avec des radios allemandes. Il joue en tant que soliste avec des orchestres en Allemagne tels que l'orchestre de la Radio de Cologne, de Francfort et de Baden-Baden, l'Orchestre Symphonique de Bamberg, la Philharmonie de Berlin ainsi qu'en Suisse, en Autriche, au Portugal, en France, en Angleterre et au Mexique. Il rejoint l'Ensemble Intercontemporain en 2000. Il travaille activement avec György Kurtág et Pierre Boulez. Durant la saison 2002/2003, il sera soliste au festival de Lucerne (dans le *Concerto de chambre* de Berg), au Carnegie Hall de New York (dans *Répons*), sous la direction de Pierre Boulez. Il enregistrera le concerto pour piano *Intarsi*

de Klaus Huber et fera ses débuts au festival de Salzbourg au cours d'un récital.

Hae-Sun Kang

Soliste de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1994, premier violon solo de l'Orchestre de Paris (saison 1993), lauréate des concours internationaux Rodolfo Lipizer (Italie), Munich, Montréal, Carl Flesch (Londres), Yehudi Menuhin (Paris), Hae-Sun Kang est professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Elle débute le violon en Corée à l'âge de trois ans et poursuit ses études en France au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtient un premier Prix de violon et de musique de chambre, puis effectue au sein du même établissement le troisième cycle de perfectionnement. Elle travaille ensuite à l'étranger aux côtés de maîtres prestigieux tels que Franco Gulli, Wolfgang Schneiderhan, Herman Krebbers, Félix Galimir, Josef Gingold et Yehudi Menuhin. En 1997, elle crée *Quad*, pour violon et ensemble, de Pascal Dusapin, ainsi que *Anthèmes 2* de Pierre Boulez, pour violon seul et dispositif électronique (Festival de Donaueschingen), puis *Ircam*, Concertgebouw d'Amsterdam, Cité de la musique, Salzbourg,

Helsinki, Carnegie Hall et un enregistrement chez Deutsche Grammophon en 1999). Elle crée ensuite en 1998 le *Concerto* de Michael Jarrell puis en 1999 celui d'Ivan Fedele.

Vincent Bauer

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

du projet Batucada 2000 pour le Festival Latitudes Brésil de la Cité de la musique réunissant 150 percussionnistes amateurs et deux écoles de samba brésiliennes.

Samuel Favre

Samuel Favre est né en 1979 à Lyon. Il commence la percussion à l'âge de huit ans dans la classe d'Alain Londeix au Conservatoire National de Région de Lyon, d'où il sort en 1996 avec une médaille d'or. La même année, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon dans la classe de Georges Van Gucht, puis de Jean Geoffroy, où il obtient en juin 2000 un DNESM mention très bien à l'unanimité avec les félicitations du jury. Parallèlement à ses études, il a été stagiaire de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence ainsi que du Centre Acanthes, et a effectué des prestations au sein de l'Orchestre National de Lyon et de l'Orchestre du Capitole de Toulouse qui lui a accordé une bourse en 1999. Il privilégie le travail avec les compositeurs contemporains en collaborant activement à l'Atelier Instrumental du XX^e siècle rattaché au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, sous la direction de Fabrice Pierre, et à l'Ensemble Transparences, dirigé par Sylvain Blassel, avec qui il a enregistré un disque consacré à Jacques Lenot (*Charmes* chez Etoile Productions) Depuis octobre 2000,

Samuel Favre est membre de la compagnie ARCOSM, avec laquelle il explore les interactions Musique-Danse. Samuel Favre est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis avril 2001.

Michel Cerutti

Premier Prix de piano et de musique de chambre au Conservatoire National de Metz, Michel Cerutti choisit la percussion et obtient un premier Prix du Conservatoire National Supérieur de Paris. Il travaille avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'Opéra de Rouen avant d'entrer, en 1976, à l'Ensemble Intercontemporain. Michel Cerutti est régulièrement invité à se produire en soliste au cymbalum, notamment dans les œuvres de György Kurtág, Igor Stravinski, et dans *Éclat/Multiples* et *Répons* de Pierre Boulez. En tant que soliste, il a en particulier participé à la création d'œuvres de Philippe Schœeller (*Cosmos*), de Michael Jarrell (*Rhizomes*) et il a été l'interprète de la création française de *Triangel*, de Péter Eötvös, pour percussion et 27 musiciens, lors du festival Musica de Strasbourg 2001. Il enseigne au Conservatoire National Supérieur de Paris et dispense également des masterclasses au centre Acanthes, à New York et au Canada. Michel Cerutti participe à l'encadrement de l'Orchestre des jeunes

Gustav Mahler, dirigé par Claudio Abbado et, en 1999, il a dirigé *Festin*, une œuvre pour orchestre de percussions de Yan Maresz composée à l'occasion de l'Académie Européenne de Musique d'Aix-en-Provence.

Frédérique Cambreling

Frédérique Cambreling a suivi ses études musicales à Paris où l'enseignement de Pierre Jamet l'a particulièrement marquée. Après avoir reçu deux premiers Prix au Conservatoire National Supérieur de Paris en 1976, remporté trois grands Prix internationaux – Paris 1976, Israël 1976 et Marie Antoinette Cazala 1977 –, puis tenu le poste de harpe solo à l'Orchestre National de France entre 1977 et 1985, elle partage actuellement sa carrière musicale entre ses activités de soliste et l'Ensemble Intercontemporain, dont elle est membre depuis 1993. Au cours de ces dernières années, Frédérique Cambreling a été la soliste invitée de formations telles que l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre de Chambre de Bretagne, l'Orchestre de Picardie, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de Chambre de Norvège, l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles, qui l'ont amenée à jouer un répertoire couvrant la majorité de la littérature

écrite pour son instrument. Son éclectisme lui permet de participer également à de nombreux festivals de musique de chambre en France et à l'étranger. Frédérique Cambreling a réalisé des enregistrements en soliste sous la direction de Georges Prêtre, Kent Nagano, Emmanuel Krivine, Jean-Jacques Kantorow, ainsi que des enregistrements d'œuvres de Michael Obst, Ivan Fedele et Tôn-Thât Tiêt.

Andrew Gerzso

Né au Mexique, il effectue ses études de flûte et de composition au New England Conservatory à Boston, au California Institute of the Arts à Los Angeles puis au Conservatoire Royal à La Haye. Entré à l'Ircam en 1977 comme chercheur, il occupe successivement les postes de Directeur Technique, Responsable de la Recherche Musicale, Directeur du Département Création et Responsable du Forum Ircam. Depuis 2002, il est Directeur de la Pédagogie. Il a publié des articles sur la musique informatique dans des revues telles que *La Recherche*, *Pour la Science*, *Scientific American* et *Leonardo*. Depuis 1980, il collabore avec Pierre Boulez à l'Ircam (pour la réalisation électroacoustique de *Répons* en 1981, *Dialogue de l'ombre double* en 1985, *...explosante-fixe...* en 1991 et *Anthèmes 2* en 1997) et au Collège de France (pour les séminaires annuels jusqu'en 1995).

Les enregistrements chez Deutsche Grammophon d'*...explosante-fixe...* et *Répons* ont reçu le prix Grammy aux États-Unis respectivement en 1996 et 1999.

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 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 National Supérieur de Musique 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.

Ircam

(Institut de recherche et coordination acoustique/musique) Fondé en 1969 par Pierre Boulez, l'Ircam est une institution musicale associée au Centre Pompidou et dirigée depuis 1992 par Laurent Bayle. Chercher, créer et transmettre sont les pôles autour desquels se développe l'activité de l'Ircam, qui réunit en un même lieu des scientifiques et des musiciens afin de les inciter à explorer ensemble des voies artistiques innovatrices.

Chercher

L'Ircam mène des recherches fondamentales sur les apports de l'informatique, de la physique et de l'acoustique à la problématique musicale. Elles ont pour vocation principale la mise au point d'outils logiciels qui viennent enrichir l'invention

du compositeur et suscitent des échanges internationaux avec les grandes institutions universitaires ou de recherche. Des partenariats se développent également avec le monde industriel (réseaux, téléphonie, automobile).

Créer

L'Ircam invite dans ses studios de nombreux compositeurs. Chaque année, 20 à 25 œuvres sont réalisées, qui associent des interprètes classiques (instrumentistes et chanteurs) et de nouvelles techniques. Ces musiques sont ensuite présentées au public, à Paris et en tournées, dans le cadre de saisons musicales organisées conjointement avec l'Ensemble Intercontemporain. Elles sont également reprises au plan international par de nombreuses formations. De plus, chaque mois de juin, l'Ircam organise son propre festival, Agora, qui associe la création musicale à d'autres disciplines artistiques (danse, théâtre ou cinéma).

Transmettre

L'Ircam propose plusieurs programmes pédagogiques, notamment une formation doctorale, un cursus annuel d'informatique musicale destiné aux compositeurs et de nombreux ateliers, conférences ou débats à l'adresse de larges publics. Parallèlement, la médiathèque très largement informatisée met à la disposition des chercheurs, étudiants et mélomanes

un important fonds musical. Enfin, l'Ircam diffuse ses activités sous forme de livres et revues, de disques compacts et de CD-Rom.

Equipe technique

Cité de la musique

régie générale
Joël Simon

régie lumières
Marc Gomez, Joël Boscher

régie plateau
Julien Fougeron

Ensemble Intercontemporain

régie générale
Jean Radel

régie plateau
Damien Rochette, Philippe
Jacquin, Nicolas Berteloot

régie son
Ircam

Cité de la musique

Direction de la communication
Hugues de Saint Simon

Rédaction en chef
Pascal Huynh

Rédactrice
Gaëlle Plasseraud

Secrétariat de rédaction
Sandrine Blondet

Prochainement...

L'INDE DU NORD

du mercredi 19 au dimanche 23 mars

Hariprasad Chaurasia, flûte *bansuri*

Malabika Mitra, danse *kathak*

La nuit du raga : 9 concerts successifs
de grands maîtres de musique

hindoustanie (**Ali Ahmed Hussain Khan, Girija Devi, Dhruva Ghosh, Buddhadev Das Gupta, Lalith J. Rao, Shujaat Husain Khan, Gundecha Brothers, Nityanand Haldipur, Asad Ali Khan**)

du vendredi 11 au dimanche 13 avril

Les traditions populaires du Gujarat, du Rajasthan, du Punjab et de la Diaspora.

du mercredi 16 au samedi 19 avril

Musiques actuelles : **Susheela Raman, Trilok Gurtu, Zakir Hussain...**

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

lundi 24 mars - 20h

Myung-Whun Chung, direction

Lars Vogt, piano

Ludwig van Beethoven : *Concerto pour piano n° 4*

Igor Stravinski : *Le Sacre du Printemps*

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

jeudi 27 et vendredi 28 mars

L'Âge d'or, de **Luis Buñuel** –

Le Scorpion, musique de **Martin Matalon**

dimanche 30 mars

Gérard Grisey : *Le Noir de l'étoile*

INTÉGRALE DES SONATES POUR PIANO DE FRANZ SCHUBERT

du jeudi 3 au dimanche 6 avril

6 concerts avec **Alain Planès, Nicholas Angelich** et **Giovanni Bellucci**

DOMAINE PRIVÉ HEINZ HOLLIGER

du mercredi 23 au mardi 29 avril

6 concerts avec **Heinz Holliger, Andras Schiff, le Freiburger Barockorchester, l'Orchestre Symphonique, l'Ensemble Vocal de la Radio de Stuttgart** et **l'Ensemble Intercontemporain...**

LIGETI / MAHLER

du mercredi 14 au lundi 26 mai

7 concerts avec **l'Ensemble Intercontemporain, le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Chœur de Chambre Accentus...**

réservation ouverte durant l'entracte
ou au 01 44 84 44 84
www.cite-musique.fr/resa