

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

CITÉ DE LA MUSIQUE

ENFANCES - *CONTES ET RÉCITS*

**Du mercredi 28 janvier
au samedi 7 février 2004**

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

- SOMMAIRE**
- 4 MERCREDI 28 JANVIER - 20h**
Orchestre des Lauréats du Conservatoire
Myung-Whun Chung, direction
Œuvres de Prokofiev et Ravel
- 7 VENDREDI 30/SAMEDI 31 JANVIER - 20h et 18h**
Du coq à l'âne
Serge Hureau, voix
Olivier Hussenet, voix
Jean-François Zygel, piano
- 10 SAMEDI 31 JANVIER - 15h**
Enrico Bagnoli, mise en scène
Marianne Pousseur, récitante et mise en scène
Laurence Fromentin, piano
Histoire de Babar de Francis Poulenc
- 13 SAMEDI 31 JANVIER - 20h**
Sonia Turchetta, soprano
Tito Ceccherini, direction
Orchestre National d'Île-de-France
Œuvres de Bizet, Debussy et Sciarrino
- 20 DIMANCHE 1^{ER} FÉVRIER - 15h**
Chœur d'enfants Sotto Voce
Scott Alan Prouty, direction de chœur
- 23 DIMANCHE 1^{ER} FÉVRIER - 17h**
Maîtrise de Radio France
Toni Ramon, direction
Trois contes pour deux bâtons et une corde de Lalo/Britten
- 27 MERCREDI 4 FÉVRIER - 20h**
Orchestre du Conservatoire de Paris
Zsolt Nagy, direction
Œuvres de Tchaïkovski, Janáček et Stravinski
- 30 VENDREDI 6 FÉVRIER - 20h**
Dimitri Vassilakis, piano
Michael Wendeberg, piano
- 40 SAMEDI 7 FÉVRIER - 20h**
Ensemble Intercontemporain
Kazushi Ono, direction
Œuvres de Adès, Knussen, Chin et Ligeti

Plus que tout autre art peut-être, la musique a partie liée avec l'enfance. Avant les mots, avant les formes, ça chante, il y a des refrains, des ritournelles, des comptines. Qui, nostalgiques ou joueuses, inscrivent leur puissance d'évocation dans une mémoire d'avant les souvenirs. Aussi l'enfance irrigue-t-elle d'innombrables répertoires et genres musicaux. Les enfants peuvent être tout simplement des destinataires privilégiés : Poulenc leur a adressé l'*Histoire de Babar* comme une musique *pour* l'enfance. Il arrive aussi que les enfants soient invités à rejoindre le spectacle, à y figurer comme les maillons d'une chaîne où se transmet l'héritage d'une tradition, de génération en génération. La musique passe alors *par* l'enfance. L'enfant est également un sujet, un thème pour les compositeurs – œuvres *sur* l'enfance. Enfin, des musiciens se saisissent parfois des jouets enfantins pour les détourner en réinventant l'usage. Les boîtes à musique, les pianos miniatures et bien d'autres instruments oubliés ou inattendus se mettent alors à former un orchestre inouï, ouvert à toutes les aventures.

Mercredi 28 janvier - 20h

Salle des concerts

Maurice Ravel (1875-1937)

Ma Mère l'Oye

Pavane de la Belle au Bois Dormant

Petit Poucet

Laideronnette, impératrice des pagodes

Les Entretiens de la Belle et la Bête

Le Jardin féerique

17'

entracte

Sergueï Prokofiev (1891-1953)

Roméo et Juliette – extraits des trois *Suites pour orchestre*

Montaigu et Capulet (*Suite n°2*)

Juliette enfant (*Suite n°2 op. 64ter*)

Masques (*Suite n°1 op. 64bis*)

Roméo et Juliette (*Suite n°1 op. 64bis*)

Mort de Tybalt (*Suite n°1 op. 64bis*)

Roméo chez le père Lorenzo (*Suite n°2 op. 64ter*)

Danse (*Suite n°2 op. 64ter*)

Danse des Antillaises (*Suite n°2 op. 64ter*)

Roméo sur la tombe de Juliette (*Suite n°2 op. 64ter*)

Mort de Juliette (*Suite n°3 op. 101*)

50'

Orchestre des Lauréats du Conservatoire

Myung-Whun Chung, direction

Claire Levacher, assistante à la direction

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris

Maurice Ravel

Ma Mère l'Oye

À l'origine de ces « cinq pièces enfantines », comme les appelait Ravel, ce sont deux enfants que l'on trouve, Mimie et Jean Godebski, dont les parents étaient des amis proches du compositeur. C'est ainsi pour leurs quatre petites mains qu'il composa ces cinq pièces pittoresques, de 1908 à 1910. L'univers des contes de Perrault, et de tout ce classicisme français auquel Ravel était tant attaché, nous vaut une des partitions les plus poétiques de l'époque des Ballets Russes, plus encline aux fastes et au brio qu'à l'intimisme discret dont Ravel se montrait ici le maître. La magie des harmonies et des timbres est un appel aux sens et à l'imagination. Ravel s'y fait sorcier autant que narrateur, suscitant par des jeux sonores inouïs de véritables tableaux. La *Pavane de la Belle au Bois Dormant* et les *Entretiens de la Belle et la Bête*, le *Petit Poucet* et sa cousine d'Orient *Laideronnette*, tout ici plonge avec délices dans le monde de l'enfance sans jamais jouer à facilité pour autant. Le *Jardin féerique* conclusif semble, d'un coup d'archet, refermer ce livre d'images en une apothéose grandiose et mélancolique malgré son irrésistible lumière.

Sergueï Prokofiev

Roméo et Juliette

Avec *Roméo et Juliette* (1935), dix ans tout juste après *Le Fils prodigue*, dernière commande d'un Diaghilev sur le point de mourir, Prokofiev renouait enfin avec le monde de la danse. Shakespeare, qui n'avait jamais eu les honneurs du ballet, était fort à la mode dans l'URSS de l'entre-deux-guerres. Prokofiev fut visiblement inspiré par le sujet : les vastes proportions (plus de deux heures de musique pour le ballet intégral) et l'invention musicale sont ici inouïes. Le langage harmonique est moins ostensiblement futuriste que dans ses premiers essais du temps des Ballets Russes, quand le jeune compositeur était tout à ses idées primitivistes, frénésie barbare et sauvage de la musique libérée, exultant de toutes les possibilités nouvelles du grand orchestre et de l'harmonie post-debussyste. Impatient d'entendre sa musique, Prokofiev en établit une première suite, regroupant les scènes les plus lyriques de la partition. Immédiatement après, il entreprit de réaliser une deuxième suite avec des passages plus

psychologiques. Une troisième suite vit enfin le jour, avec quelques numéros moins évidemment populaires. C'est dans ces trois inépuisables réserves que piochent aujourd'hui encore les chefs d'orchestre. Paradoxalement, l'URSS et son orthodoxie feront un excellent accueil à cette œuvre, voyant dans le drame de ces deux jeunes gens le symbole des pesanteurs bourgeoises et de la lutte nécessaire de la jeunesse pour les véritables valeurs de la vie.

Jean-Jacques Groleau

VENDREDI 30 JANVIER - 20h ET SAMEDI 31 JANVIER - 18h

Vendredi 30 janvier - 20h et Samedi 31 janvier - 18h
Amphithéâtre

Du coq à l'âne

Spectacle de chansons

Les crapauds (anonyme du XX^e siècle/Poème de V. Hugo)

Le coq est mort (traditionnel)

Trois petits chats (traditionnel)

Un pou, une puce (traditionnel)

La randonnée de biquette (traditionnel)

Azor (Gabaroché/Chagnon)

Le marabout (Nino/ M. Rosenthal – éd. Jobert)

Fido-fido (Nino/ M. Rosenthal – éd. Jobert)

L'éléphant du jardin des plantes (Nino/ M. Rosenthal – éd. Jobert)

Sois belle et tais-toi (S. Gainsbourg/S. Gainsbourg)

Le paon (J. Renard/M. Ravel)

La brebis galeuse (Norvège)

Le petit oiseau (Ch. Trenet)

Les corbeaux (A. Rimbaud/L. Ferré)

La fourmi (Norvège/Ph. Gérard)

La cigale et la fourmi (J. De la Fontaine/Ch. Trenet – éd. Raoul Breton)

Le rossignol de Chine (Norvège)

Ca fait peur aux oiseaux (G. d'Onquaire/P. Bernard)

La chatte (J. de Béranger, sur l'air de *La Petite Cendrillon*)

La puce (C. A. Piron, sur l'air du *Menuet* d'A. J. Exaudet)

La faune (Norvège)

Mowgli (traditionnel)

Le koala (J.-F. Zygel)

Le serpent python (Ch. Trenet)

Le chameau (anonyme du XX^e siècle/répertoire de M. Dubas)

Mon âne (traditionnel)

Le bestiaire ou cortège d'Orphée (G. Apollinaire/F. Poulenc)

Trois p'tits minous (traditionnel)

Les gros dindons (E. Rostand/E. Chabrier)

Serge Hureau, voix

Olivier Husenet, voix

Jean-François Zygel, piano

Jean Grison, décors et lumière

Durée du concert : 1h30 sans entracte

Du coq à l'âne Il y a deux ans, le Muséum d'Histoire Naturelle a été le théâtre d'un spectacle plutôt insolite dans ce sanctuaire scientifique : trois individus vêtus de pyjamas faisaient la bête pour le plus grand plaisir des adultes et des enfants réunis là. Après tout, le Muséum n'est-il pas l'endroit le plus approprié pour ça ? Les singeries y sont monnaie courante et l'on y passe quotidiennement du coq à l'âne. D'où le titre inspiré de ce récital de chansons en forme de bestiaire. Pendant une heure trente, Serge Hureau et son compère Olivier Hussenet, deux fous chantants accompagnés au piano par Jean-François Zygel, font défiler sur scène *Le Paon* de Jules Renard (un nom prédestiné), la *Brebis galeuse* de Norge, *Les Corbeaux* de Rimbaud (et Ferré), une trentaine de chansons en tout qui jouent à saute-mouton entre les époques, du XVIII^e au XX^e siècle. Ce spectacle de music-hall a beau s'appeler *Du coq à l'âne*, rien n'y est incohérent : « *on passe ici*, explique Serge Hureau, *d'un répertoire savant à un répertoire qu'on chante dans l'autocar, en colo, dans la cour de récré* ». La thématique animalière est l'une des plus riches qui soit et a l'avantage de rassembler tous les publics, quel que soit leur âge, même s'il y a ici, précise Serge Hureau « *des choses comprises par les parents et d'autres par les enfants* ». Mais rien ne prête à confusion. L'ambiguïté ne peut être entendue que par des oreilles expertes. La gauloiserie n'est pas le genre de cet interprète hors du commun qui brûle d'un amour immodéré pour la chanson. Ses nombreuses créations en font foi : de l'œuvre de Piaf à celle de Trénet en passant par celle de Barbara, il ne cesse d'interroger cet art indéfinissable en convoquant ses grandes figures. *Du coq à l'âne*, œuvre collective initiée par le trio Hureau-Hussenet-Zygel, est un travail exigeant qui popularise un genre pourtant populaire par excellence. Ce n'est pas si paradoxal : il est primordial de rappeler aux jeunes générations qu'à l'instar de la musique classique ou du théâtre, elle est riche d'un répertoire, c'est-à-dire d'un patrimoine qui se transmettait par la mémoire et le bouche à oreille et était un vecteur de connaissance et d'information tout autant que de plaisir. C'est ce mariage qui, dans *Du coq à l'âne*, est à l'œuvre de manière subtile. « *Ce qui m'a plu*, souligne Serge Hureau, *c'était d'approcher une petite*

anthologie de choses simples qui peuvent ouvrir la voie à des choses moins simples. Quand on est tout petit, avec les comptines, on est de plain-pied dans les siècles précédents. Ce répertoire est un conservatoire de chansons anciennes qui s'est transmis jusqu'à nous. Voilà pourquoi, précise-t-il encore, nous sommes en pyjama sur scène, parce que ça évoque le monde de la berceuse. À cet âge, on découvre la musique au moment de s'endormir ». S'éveiller à la musique au moment de s'endormir. Tout un programme !

Olivier Bailly

Samedi 31 janvier - 15h
Amphithéâtre

Francis Poulenc (1899-1963)
Histoire de Babar

Texte de **Jean de Brunhoff**
Dessins de **Marianne Pousseur**

Enrico Bagnoli, mise en scène
Marianne Pousseur, récitante et mise en scène
Laurence Fromentin, piano

Durée du concert (entracte compris) : 30 minutes

Francis Poulenc *Histoire de Babar* **Bienheureux enfants : grâce aux contes**, ils ont encore la chance d'accéder au merveilleux ! Et nous, adultes vivant en Europe, malheureux sommes-nous : hormis Yannick Jaulin et quelques fous de son espèce, nul ne nous raconte plus rien. Nous sommes contraints de lire des histoires. Oui, de lire. Nous avons oublié les délices de l'écoute, le corps au repos et l'esprit gourmand, lorsque le conteur, nuitamment et longuement, distille avec élégance et douce ironie une histoire irréaliste, voie d'accès au merveilleux et à la mémoire – passée et à venir, tendre et cruelle – du monde et de ses habitants.

Bienheureux enfants. Au XX^e siècle, quelques compositeurs n'oublièrent pas de leur raconter des histoires : Tibor Harsanyi et *L'Histoire du petit tailleur*, d'après Grimm ; ou Darius Milhaud, avec *Un petit peu d'exercice* et *À propos de bottes*. Mais (est-ce un paradoxe ?), les plus touchantes œuvres musicales destinées aux enfants l'ont été par des compositeurs n'ayant pas connu les joies de la paternité : Maurice Ravel avec *Ma Mère l'Oye*, œuvre pour piano à quatre mains, ultérieurement devenue un ballet féerique aux couleurs chatoyantes ; et Francis Poulenc avec son ravissant *Babar*, sur le texte de Jean de Brunhoff. Tous deux s'étaient connus au cours de la Première Guerre mondiale. Mais ce n'est qu'à l'été 1940 que le compositeur esquissa « une série de commentaires musicaux d'après les aventures de Babar » à l'intention des cinq enfants d'une cousine, mais sans s'y atteler vraiment. En août 1945, il reprit et acheva ce conte musical « mis en musique pour speaker et piano, genre Pierre et le loup de Prokofiev, mais avec un texte beaucoup plus drôle et imprévu ». Et reconnaissant à son œuvre un caractère « très radiophonique et phonogénique », il ajouta : « La fin est bienvenue dans le style poétique : chaste nuit d'amour à l'usage des enfants. » Dans sa version première, pour récitant et piano, *l'Histoire de Babar, le petit éléphant* fut créé le 14 juin 1946 à la Radio-Télévision Française. En 1962, avec le plein accord du compositeur, Jean Françaix orchestra ce conte musical.

Bienheureux enfants... à la Cité comme à Rouen il y a quatre ans, ils découvrent le monde de l'enfance vu par Marianne Pousseur et Enrico Bagnoli. En élaborant ce *Babar*,

ces derniers ont d'abord « découvert le livre fondateur, avec son texte écrit à la main, ses images délicieuses et sa mise en page parfaite ». Puis ils ont « imaginé une succession d'images destinées à être projetées constituant une scénographie en mouvement, écrin et support original à la récitation et à la musique. La récitante effectue de constants allers et retours entre la position de narrateur et celle de personnage intégré dans l'image, entrant comme par magie dans le monde de Babar. »

Frank Langlois

Samedi 31 janvier - 20h

Salle des concerts

Georges Bizet (1838-1875)

Jeux d'enfants, petite suite d'orchestre

Marche (Trompette et tambour)

Berceuse (La Poupée)

Impromptu (La Toupie)

Duo (Petit mari, petite femme)

Galop (Le Bal)

12'

Claude Debussy (1862-1918)

Children's corner - Transcription pour orchestre d'André Caplet

Doctor Gradus ad Parnassum

Jimbo's Lullaby

Serenade for the doll

The snow is dancing

The little shepherd

Golliwogg's Cakewalk

15'

Salvatore Sciarrino (1947)

Efebo con radio, pour voix et orchestre

15'

entracte

Claude Debussy

La Boîte à joujoux

Prélude : Le Sommeil de la Boîte

Premier tableau : Le Magasin de jouets

Deuxième tableau : Le Champ de bataille

Troisième tableau : La Bergerie à vendre

Quatrième tableau : Après fortune faite

Épilogue

30'

Sonia Turchetta, soprano

Tito Ceccherini, direction

Orchestre National d'Île-de-France

Giovanni Radivo, violon supersoliste

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Coproduction Cité de la musique, Orchestre National d'Île-de-France.

Georges Bizet *Précédant de peu L'Arlésienne*, la composition des *Jeux d'enfants* est achevée à l'automne 1871. Une anecdote circonstanciée nous donne une précieuse information sur la genèse de ce recueil : un examen du manuscrit autographe de la partition pour piano révèle que la mention « d'Allemagne » qui venait en complément du titre de « La Toupie » a été rayée par l'auteur au moment du conflit franco-allemand de 1870-71. Cette pièce, et trois autres par ailleurs, aurait été écrite antérieurement à l'ensemble (préface de l'édition *Urtext* chez Henle Verlag). Mais l'histoire de ces *Jeux d'enfants* ne s'arrête pas là puisque Bizet orchestre cinq des douze pièces pour piano à quatre mains publiées en 1872 chez Durand et les rassemble en une *Petite Suite pour orchestre*, ainsi que le prévoyait le contrat d'origine avec son éditeur.

Si la publication de cette version orchestrale est posthume, sa création coïncide avec l'inauguration des Concerts Colonne en 1873, soit deux ans avant la mort de Bizet. Mais le succès ne sera pas au rendez-vous.

Dans l'édition pour piano, des illustrations et des titres évocateurs – tels que « L'Escarpolette », « Le Volant », « Les Bulles de savons », « Saute-mouton », par exemple – orientaient la perception de l'œuvre du côté de la musique à programme pour enfants, ce que Bizet récusera pour sa version orchestrée, jugeant ces titres « trop puérils » et leur préférant des indications de caractère ou d'ordre strictement musical tandis que les appellations premières figureront entre parenthèses. En outre, le choix et l'agencement des pièces ainsi que le travail de la palette orchestrale confèrent à l'œuvre toute sa valeur intrinsèque et au-delà. « *Beaucoup plus que l'effacement volontaire des titres ludiques et enfantins, l'orchestration métamorphose ces miniatures, par ce don infailliable des sonorités crissantes et étincelantes qui a toujours été un des points forts de Bizet et qui donnera, dans la même veine, les marches et les danses de Carmen* » (R. Stricker).

Les cinq pièces sont organisées selon la règle du contraste des tempos, des caractères et avec une alternance de modes majeur et mineur, excepté le *Galop* final en la majeur. Trois mouvements au tempo de plus en plus rapide sont entrecroisés avec deux plus lents, la *Berceuse*, puis le *Duo*,

lequel selon R. Stricker « *annonce le ton du deuxième acte de Carmen* ». Le très court *Impromptu* central (moins d'une minute) n'est pas sans rappeler le « *Scherzetto* de la Reine Mab » de *Roméo et Juliette* de Berlioz, référence ici au célèbre *Scherzo* de la même Reine Mab que Bizet admirait tant ainsi que son auteur.

**Claude Debussy/
André Caplet**
Children's Corner

Si Jean Barraqué, l'exégète et grand admirateur de Debussy, entendait d'une oreille critique « *l'expression musicale de la candeur enfantine* » et « *l'exaltation de la puérité* » dans les œuvres s'inscrivant dans « *la tradition romantique du retour à l'enfance* » tels les *Children's Corner*, Luigi Dallapiccola salue en un certain Debussy, comme chez son aîné Moussorgski, « *un interprète et un narrateur de l'âme enfantine* » auquel il assigne de toute façon une place de choix avec cette parodie d'une fameuse phrase de Nietzsche « *qu'aurait été notre jeunesse sans Debussy ?* ». Quant à Francisco de Lacerda, avec ses *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*, il manifeste, au-delà d'une amitié partagée, ses affinités musicales avec Debussy mais aussi une intime réception des œuvres, entre autres, consacrées à l'univers de l'enfance que sont les *Children's Corner* et *La Boîte à joujoux*, elles-mêmes échos des *Enfantines* et des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Dédiées « *À ma très chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre* », sa fille Claude-Emma alors âgée de deux ans, les six pièces pour piano des *Children's Corner* ne s'adressent pourtant pas aux doigts des jeunes interprètes débutants. Réalisée en 1910, deux ans après la première audition pour piano, l'adaptation de l'œuvre pour orchestre par André Caplet s'inscrit sous le signe d'une fidèle collaboration avec Debussy, s'agissant d'arrangement du piano vers l'orchestre ou inversement, – voire achèvement d'une orchestration commencée par Debussy –, par exemple : *La Mer*, les *Nocturnes*, *La Boîte à joujoux*, *Le Martyre de saint Sébastien*.

Un aperçu de la tendresse, de l'humour et de la fantaisie du Debussy des *Children's Corner* apparaît aussi nettement dans cette série de cartes postales adressées à Chouchou

le 2 décembre 1910 de Vienne, où il était invité à diriger ses propres œuvres, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Iberia* et la *Petite Suite*, avant de se rendre à Budapest pour y jouer précisément *Children's Corner*.

première carte

Les mémoires d'Outre-croche.
Une fois, il y avait un papa qui vivait en exil...
(la suite au prochain numéro)

deuxième carte

... et regrettait tous les jours sa petite Chouchou.

troisième carte

Les habitants de la ville le regardaient passer et murmuraient : « Pourquoi ce Monsieur a-t-il l'air si triste, dans notre ville si belle et si gaie ? »

quatrième carte

Alors le papa de Chouchou entra dans une boutique tenue par un vieux monsieur, très laid, et sa fille plus laide encore ; il retira poliment son chapeau, demanda avec des gestes de sourd-muet les plus belles « post-card » pour écrire à sa petite fille chérie... le vieux monsieur très laid en fut tout ému ; quant à sa fille, elle en mourut à l'instant même !

cinquième carte

Le même papa rentra en son hôtel, écrivit une histoire qui ferait sangloter les poissons rouges, et mit toute sa tendresse dans la signature ci-dessous, qui est son plus beau titre de gloire.

Lepapadechouchou

(in, *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*, présentées par Pasteur Vallery-Radot, Flammarion, 1957)

Salvatore Sciarrino
Efebo con radio

Le phénomène de la perception est au cœur de *Efebo con radio*. Perception temporelle par la « *résurgence de souvenir* » de ce que fut une écoute subjective (le compositeur alors enfant se promenant sur les ondes d'un poste de radio en 1950) ou la réécriture d'un répertoire historiquement connoté (chansons 1900) ; perception spatiale, soit les conditions acoustiques de l'écoute par un jeu autour du filtrage et de la discrimination (perturbations de réception du son suivant les fréquences) ; enfin, perception esthétique par l'utilisation synchronique de ces matériaux hétéroclites aux fonctions et connotations caractérisées. D'un côté, une discontinuité du discours musical – incluant musiques légères, bruitage figurant des brouillages de fréquence, slogans et informations –, de l'autre, une unité des moyens d'expression servent « *les deux concepts fondamentaux* » que sont, aux dires du compositeur, « *le réalisme et l'illusionnisme* », au moyen exclusif d'une technique d'orchestration extrêmement affinée. « *Les sons qui, dans toutes mes autres compositions, sont la matière précieuse avec laquelle je modèle mon univers, mes sons sont ici humblement réduits à n'être que le passage grésillant d'une station à une autre, tel le tissu conjonctif sonore de toute la composition* ». (S. Sciarrino).

L'œuvre s'organise en trois phases différentes suivant la densité du brouillage et avec des jeux de miroir plus ou moins fidèles, tels des allers-retours sur la bande radio marqués par l'écoulement du temps. La « *grande reprise finale, pour ainsi dire embrumée par la résonance des feuilles d'acier* » est conçue par le compositeur comme une « *stylisation* » ainsi qu'il l'a exprimé en ces termes : « *il s'agit de prendre de la distance vis-à-vis d'un illusionnisme qui autrement serait très efficace, et de le rendre à une forme technologiquement plus conforme, celle du montage sonore* » (in Peter Szendy, *L'écoute*).

« *Nous avons transmis de Salvatore Sciarrino : Efebo con...* » désannonce la voix parlée au sortir de l'œuvre : l'illusion s'efface aussi par le truchement de cette chute, ultime « *clin d'oreille* » du compositeur à l'auditeur.

Claude Debussy 1913 : l'année de la centième représentation de *Pelléas et Mélisande* est aussi celle qui fut marquée par des événements musicaux étroitement liés à la création chorégraphique et auxquels le nom de Debussy est associé. Son poème dansé *Jeux* est créé le 15 mai par les Ballets russes (Théâtre des Champs-Élysées). Le 29 mai, dans les mêmes conditions, il assiste à la création du *Sacre du printemps*, puis, en décembre, *Children's Corner* est donné en ballet à l'Odéon.

C'est en juin de cette même année que Claude Debussy et l'illustrateur de livres pour enfants André Hellé s'entendent sur un projet de ballet pour enfants qui se réalisera en plusieurs étapes : depuis l'édition de la version initiale pour piano par les deux auteurs en 1913 jusqu'à la création posthume de l'œuvre orchestrée (orchestration achevée par André Caplet) et chorégraphiée en 1919 – plus tard, les Ballets suédois proposeront leur version, en 1921. Comptant parmi ses dernières compositions, *La Boîte à joujoux* témoigne toujours du très fort attachement qu'il portait à sa fille Chouchou « *la plus fraîche mélodie de son cœur* » (d'Annunzio). Écrit en quelques mois, et parallèlement aux *Trois Poèmes de Mallarmé*, entre juin et octobre 1913 (version pour piano), cet ouvrage fut conçu par Debussy comme une « *pantomime sur une musique écrite pour des albums enfantins de Noël et du Jour de l'An (...) pour amuser les enfants* » (E. Lockspeiser). Il avait toutefois une idée très précise et exigeante de l'interprétation scénique : relevant la difficulté de rendre au théâtre la « *simplicité enfantine* » et « *naturelle* », il considérait alors que « *des marionnettes auront seules l'intelligence du texte et de l'expression de la musique* ».

Lors de la création posthume, ce sont finalement des danseurs adultes qui interpréteront les trois protagonistes principaux d'une histoire d'amour qui se joue dans une boîte à jouets (« *boîte à Chouchou* », plaisantait Marcel Dietschy). La poupée, le soldat et son rival Polichinelle sont caractérisés par des motifs évoluant au fil du récit et par ailleurs exposés dans les pages liminaires de l'édition de 1913. Dans cette musique pour ballet, « *espiègle et charmante* » selon H. Halbreich, Debussy promène ses

auditeurs sur fond musical balisé de citations, parodies et allusions diverses, que ce soit de ses propres œuvres (*Le petit nègre*, *The Little Sherphed* etc.) ou de pages célèbres (thèmes de *Carmen* de Bizet, « Marche nuptiale » du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn) ou de chansons populaires enfantines (« Il était une bergère », « Fais dodo... »). Il existe aussi un motif muet, exposé comme tel à la page de présentation des personnages, c'est une fleur qui ne quitte pas le soldat du premier au quatrième tableau et pour laquelle Debussy avait fait cette requête auprès d'André Hellé : « *Je vous demande, entre autres choses, de mettre la rose sur la couverture de l'album, au milieu. Cette rose a autant d'importance que n'importe lequel des personnages. Je demanderai même de la faire figurer parmi ces personnages* ».

Marie-Lorraine Martin

Dimanche 1^{er} février - 15h

Salle des concerts

Mireille (1906-1996)*Demain je dors jusqu'à midi**Voyage en ballon* (Folklore japonais)**Sally Albrecht** (1954)*For the children***Georges Bizet** (1838-1875)*Carmen* – extrait

Chœur des Gamins

Claude Debussy (1862-1918)*Noël des Enfants**Exercices d'échauffement et jeux vocaux***Joseph Kosma** (1905-1969)*En sortant de l'école***Robert Maxwell** (1921)*Solfeggio***Francis Poulenc** (1899-1963)*La Courte Paille* – extraits

Quelle aventure

Les Anges Musiciens

Quatre chansons pour enfants – extraits

La tragique Histoire du petit René

Jacques Offenbach (1819-1880)*Les Contes d'Hoffmann* – extrait

Barcarolle

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*Alphabet***Engelbert Humperdinck** (1854-1921)*Hänsel und Gretel* – extraits

La Prière

Knusperwalzer

Moses Hogan (1957)*I am his child***J. Althouse**, arrangement*Steppin' out of Broadway*

Chœur d'enfants Sotto Voce

Scott Alan Prouty, direction de chœur

Richard Davis, piano

Durée du concert : 1h10 sans entracte

Chœur d'enfants Sotto Voce Oubliez donc cette image vieillotte que vous avez souvent des troupes d'enfants chanteurs. Avec la quarantaine de voix du chœur Sotto Voce, adieu à la rigueur et à l'ennui, bienvenue à l'enthousiasme et à la joie de vivre ! Une troupe, en somme, quelque peu façonnée à l'image de son directeur, le charismatique et toujours décontracté Scott Alan Prouty. Cet Américain, connu pour être l'un des grands spécialistes des voix d'enfants, a adopté la France depuis quelques années. Il a apporté au chœur Sotto Voce sa désormais célèbre pédagogie. Et les résultats sont éloquentes. Une fois sur scène, il suffit que les jeunes virtuoses ouvrent la bouche et entonnent la chansonnette pour qu'immédiatement votre cœur se mette à bondir. Le secret de la méthode ? Le jeu et l'imaginaire, le tout saupoudré de pas mal de ressenti. Car il faut que les enfants prennent du plaisir, beaucoup de plaisir, afin d'éviter de tomber dans le système d'une machine à chanter sans âme. Ajoutez à cela juste assez de rigueur – nécessaire à l'acquisition d'une technique parfaite. Enfin, surtout, énormément d'exercice physique. Il faut les voir se préparer après seulement deux ou trois titres ! Ils chantent, bougent les bras, les jambes, le ventre, les yeux et finalement le corps tout entier. Ils miment la colère ou la joie, échauffent leur voix avec des onomatopées de toutes sortes. Marchent d'un seul homme en mimant des zombies. Une véritable mélodie du bonheur. Leur répertoire, semblable à celui d'une maîtrise, intègre le chant grégorien, le classique et le contemporain, tout en y ajoutant quelques touches bien dosées de chanson française, de jazz ou de comédie musicale. Car la part belle est toujours faite à la mise en scène. Être comédien, quand on est chanteur, c'est un sacré plus, selon Scott Alan Prouty, qui accorde beaucoup d'importance à l'interprétation personnelle des œuvres. C'est ainsi qu'à les voir en scène, les spectateurs se délectent, de Mozart à Bizet, en passant par Debussy et Poulenc, mais sans oublier Trenet ou Montand... Le spectacle se déroule comme une sorte de visite au cœur de la variété et du classique, voire de la bande originale de dessin animé, le tout sur le thème de l'enfance. Tout y passe, et surtout du « populaire », de façon à ce que le public s'y retrouve... Et que lui aussi y prenne beaucoup de plaisir ! Savourez...

Céline Connan

Dimanche 1^{er} février - 17h
Salle des concerts

Trois contes pour deux bâtons et une corde

Thierry Lalo (1965)
Conte des deux bâtons
Commande de la Cité de la musique
Livret de **Vincent Tavernier**
21'

Interlude
2'

Benjamin Britten (1913-1976)
The Golden Vanity *
Traduction et adaptation du livret de **Colin Graham** :
Vincent Tavernier, en collaboration avec **Claire Marchand**
20'

Interlude
2'

Thierry Lalo
Modern Museum
Commande musicale de la Cité de la musique
Livret de **Vincent Tavernier**
21'

Maîtrise de Radio France
Toni Ramon, direction
Thierry Lalo, composition et piano
David Neerman, vibraphone
Gilles Naturel, contrebasse
Philippe Soirat, batterie
Corinne Durous, piano *
Vincent Tavernier, livret et mise en scène

Durée du concert (entracte compris) : 1h20

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique.

Thierry Lalo
*Trois Contes pour
 deux bâtons et une corde*

Lorsque Toni Ramon et moi avons assumé l'idée de donner côte à côte, dans un même programme, une pièce « classique » de Britten et une création « jazz », nous avons fait le pari que les deux esthétiques n'étaient pas forcément aussi incompatibles qu'on peut le penser. Aussi, l'idée de Vincent Tavernier de s'inspirer de la *forme* du conte de Britten sans chercher le moins du monde ni à l'imiter, ni à le développer, ni à le commenter musicalement, a abouti assez naturellement à un programme constitué non pas de deux parties qui s'opposent, mais bien comme un tout cohérent, composé de trois contes distincts, seulement « tenus » ensemble par les accessoires, la mise en scène et... la voix. C'est un pari audacieux car nos oreilles sont habituées à compartimenter les styles et demandent un temps d'adaptation pour passer de l'un à l'autre.

Je n'ai pas touché une seule note du *Golden Vanity*, mais je l'avais en tête lorsque j'ai mis en musique les deux textes originaux de Vincent. Ceci m'a amené, d'une part, à bien réfléchir au style propre à chacun de ces deux contes, et, d'autre part, à soigner particulièrement les transitions avec la pièce de Britten, que nous avons décidé de placer entre les deux autres. Pour le *Conte des deux bâtons* qui ouvre le programme, j'ai privilégié l'écriture polyphonique (souvent 6 à 8 voix, parfois jusqu'à 13 voix séparées) de manière à mettre en valeur l'exceptionnelle qualité harmonique et vocale de la Maîtrise de Radio France. Les « grooves » utilisés dans ce conte sont des rythmes plutôt « latin-funk-afro-pop » (en tout cas des rythmes dits *binaires*, et donc jamais « swing »). L'utilisation répétée du chœur *a cappella* en alternance avec ces ambiances a aussi pour objet d'amener la couleur plus « classique » de l'œuvre de Britten, qui utilise pour sa part une écriture moins polyphonique (beaucoup d'unissons) mais plus solistique (plusieurs rôles majeurs). Quant au *Modern Museum*, dont le ton léger vient évidemment contraster avec tout ce qui a précédé, il s'est très vite imposé à Vincent et à moi-même comme une sorte de mini-comédie musicale – idéale pour un final brillant. Sa couleur générale, franchement « swing », m'a donné envie de puiser dans l'inépuisable vocabulaire

de l'histoire du jazz (disons, de Count Basie à Ornette Coleman), de traiter les voix par endroits comme les cuivres d'un big band, et de laisser s'exprimer l'esprit jubilatoire qui souffle sur le jazz depuis un bon siècle et s'accommode à mon avis très bien de la langue française...

Thierry Lalo

La rencontre de l'opéra jazz drôle et enlevé du jeune pianiste et compositeur Thierry Lalo et de la Maîtrise de Radio France – composée de cinquante petits chanteurs à la rigueur et au professionnalisme sans faille menés par leur directeur Toni Ramon – s'est faite naturellement, immédiatement riche d'horizons. Sur le thème de l'enfance et intégrant l'œuvre du britannique Benjamin Britten *Golden Vanity*, l'entreprise a donné naissance à *Trois contes pour deux bâtons et une corde*, un opéra en trois actes sur la satire du monde des adultes d'un point de vue d'enfants, dont les seuls acteurs sont les chanteurs, le quatuor jazz (piano, contrebasse, batterie et vibraphone), et ces deux bâtons et cette corde, uniques éléments du décor imposés par Benjamin Britten. Une création d'une étonnante cohérence et d'une lisibilité parfaite. Thierry Lalo, qui a travaillé, pour cette commande, en collaboration avec Vincent Tavernier, metteur en scène et auteur du livret, nous raconte : « *L'idée de travail était à peine lancée que la musique se dessinait déjà dans ma tête. Mon souci, c'est que je connaissais assez peu la Maîtrise de Radio France. Je suis donc allé les écouter répéter afin de jauger leurs capacités vocales et musicales. Ils sont étonnants ! D'une rigueur et d'une technicité véritablement exceptionnelles. Il suffit de demander pour qu'immédiatement, les voix soient divisées et qu'ainsi, les possibilités de travail soient d'autant multipliées. Même si la musique est très carrée, il y a tout de même une grosse partie d'improvisation et de « feeling »... Pour moi, le défi était de prendre cette technique d'écriture et de la leur faire ressentir. Je me suis par exemple amusé à faire sonner le chœur comme un big band. Un véritable ensemble de cuivres. Pour un passage de la fin du troisième conte, Modern Museum, j'ai utilisé*

la technique du pupitre de saxs... Je crois que l'expérience est aussi enrichissante pour les enfants que pour Vincent Tavernier et moi. C'est agréable de travailler avec des perfectionnistes quand on l'est déjà soi-même... »

Céline Connan

Mercredi 4 février - 20h

Salle des concerts

Piotr Illitch Tchaïkovski (1840-1893)

Casse-Noisette, suite n°1 op. 71a

Ouverture

Marche

Danse de la fée Dragée

Danse russe

Danse arabe

Danse chinoise

Danse des mirlitons

Valse des fleurs

25'

Leos Janáček (1854-1928)

Jeunesse, pour sextuor d'instruments à vent

Allegro

Andante sostenuto - Adagio

Vivace

Allegro animato

16'

entracte

Igor Stravinski (1882-1971)

Petrouchka, scènes burlesques en quatre tableaux

Fête populaire de la semaine grasse

Chez Petrouchka

Chez le Maure

Fête populaire et mort de Petrouchka

42'

Orchestre du Conservatoire de Paris

Zsolt Nagy, direction

Durée du concert (entracte compris) : 1h50

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris

Piotr Ilitch Tchaïkovski *Suite n°1 de Casse-Noisette* C'est la lecture en français d'un conte d'E.T.A. Hoffmann, *Le Casse-Noisette et le roi des souris* (extrait des *Contes des frères Sérapion*), qui inspira à Tchaïkovski l'un de ses plus célèbres ballets. L'histoire en est la suivante : la veille de Noël, la petite Clara reçoit une poupée représentant Casse-Noisette. Mais à minuit, voici que les poupées s'animent. Casse-Noisette, attaqué par son ennemi le roi des souris, est finalement sauvé par la petite Clara. Pour la remercier, il l'emmène pour un voyage au pays des friandises. La *Première Suite de Casse-Noisette* est un cas unique dans l'histoire du ballet : d'ordinaire, les suites procèdent des ballets. Pour *Casse-Noisette*, l'ordre fut inversé, Tchaïkovski ayant d'emblée compris quel bénéfice il y aurait à faire connaître quelques pages de son œuvre avant même qu'elle ne soit achevée. C'est ainsi que cette *Suite* atypique vit le jour, rendant populaire une partition à laquelle manquaient encore un bon nombre de pages ! Huit numéros la composent : une *Ouverture* aux teintes de rêve et de mystère, puis les sept *Danses caractéristiques* – *Marche*, *Danse de la fée Dragée*, *Trépak* (danse russe très vive), *Danse arabe*, *Danse chinoise* et *Danse des Mirlitons*, avant de conclure par la célèbre *Valse des fleurs*.

Leos Janáček *Jeunesse* Cette œuvre est écrite pour flûte et piccolo, hautbois, clarinette, cor, basson et clarinette basse, formation rare aux couleurs pittoresques. Elle peut être considérée comme une *partita* en quatre parties, ou comme une sonate libre. L'*Allegro* initial installe une atmosphère populaire et martiale, dominée par le chant du hautbois. L'*Andante sostenuto* qui lui fait suite est un subtil jeu de variations sur une cellule de seconde et de tierce allant se démultipliant jusqu'à saturation. Ce mouvement chantant laisse place à un *Vivace* en forme de *scherzo* où l'auditeur pourra reconnaître la présence du thème de la *Marche des gorges bleues*, petite œuvre pour piccolo avec accompagnement de *glockenspiel*, tambourin, ou encore piano, que Janáček dédiait cette même année 1924 à son ami et copiste Václav Sedláček. L'*Allegro animato* conclusif est basé sur une première cellule de flûte incessamment métamorphosée, dans une exaltation presque orgiaque du rythme et des dynamiques, jusqu'à

ce que le retour, à nu, du thème initial amène l'œuvre à son terme. Cette partition, pleine de vitalité et de bonne humeur, mérite amplement son nom de *Jeunesse*. Sans aucune touche de mélancolie ni de nostalgie, Janáček, septuagénaire au moment où il la compose, a voulu en faire une évocation caractéristique et fidèle de l'époque où il était étudiant, presque un demi-siècle plus tôt, à Brno.

Igor Stravinski *Petrouchka* **Nous sommes au carnaval** de la Semaine Grasse, à Saint-Petersbourg. La fête foraine bat son plein. Un montreur de marionnettes sort trois poupées magiques qu'il a dotées de sentiments humains : Petrouchka, une Ballerine et un Maure. Les poupées se mettent à danser la désormais célèbre *Danse russe*. Au deuxième tableau, *Chez Petrouchka*, le pantin se rebiffe contre son maître, tambourine contre les murs de sa cellule. La Ballerine entre. La joie trop débordante de Petrouchka la terrifie, et elle décide de se rendre chez le Maure. *Chez le Maure* (3^e tableau), tout n'est que grossièreté, violence et brutalité. Mais la Ballerine, semblant apprécier cette compagnie, danse pour lui. Petrouchka surgit, fou de jalousie. Le Maure le met en fuite sans grande difficulté. Le dernier tableau (*Fête populaire et Mort de Petrouchka*) nous renvoie à la Semaine Grasse initiale. L'arrivée de Petrouchka poursuivi et finalement assassiné par le Maure interrompt brusquement le discours musical... Et le public de se souvenir qu'il ne s'agissait là que de poupées ! Pourtant, alors que tout le monde s'en va, le thème de Petrouchka retentit : n'est-ce pas lui, sur un toit, qui agite ses poings contre le Maure impuni ? Avec ce ballet, Stravinski entraîna de plain-pied dans le XX^e siècle, rompant définitivement avec les prestiges orchestraux de l'orientalisme à la Rimski. L'audace harmonique et rythmique n'est certes pas encore celle du *Sacre*, mais l'esthétique impressionniste est mise à mal. Une nouvelle idée du pittoresque se fait jour, et la brutalité, la violence obtiennent un droit de cité jusqu'alors inconnu. Prokofiev (*Chout*) et Ravel (*Daphnis*) s'en souviendront quand Diaghilev les sollicitera à leur tour.

Jean-Jacques Groleau

Vendredi 6 février - 20h

Amphithéâtre

Robert Schumann (1810-1856)*Douze pièces pour piano à quatre mains, pour petits et grands enfants op. 85* – extraits

Trauer (Deuil)

Versteckens (Cache-cache)

Gespenstermärchen (Histoire de revenants)

Am Springbrunnen (Au jet d'eau)

6'

György Kurtág (1926)*Játékok*, vol. IV, pour piano à quatre mains – extraits

Choral furieux

Hommage à Halmágyi Mihály

Étude sur "Hölderlin"

Hommage à Sárosi László

6'

Anton Webern (1883-1945)*Kinderstück*, pour piano *

1'

Helmut Lachenmann (1935)*Ein Kinderspiel*, pour piano – extraits **

Hänschen klein (Jeannot)

Falscher Chinese – ein wenig besoffen (Faux Chinois – un peu saoul)

Filter-Schaukel (Balançoire à filtre)

5'

György Kurtág (1926)*Játékok*, pour piano – extraits *

Pen Drawing, Valediction to Erzsébet Schaar

Hommage à Farkas Ferenc 2 (Bribes de souvenirs d'une mélodie de Colinda)

Hommage à Farkas Ferenc 4 (Amour, amour, souffrance amère...)

5'

entracte

Olivier Messiaen (1908-1992)*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, pour piano – extrait *

XV – Le Baiser de l'Enfant-Jésus

10'

Heinz Holliger (1939)*Elis*, pour piano **

6'

Klaus Lang (1971)*small life. transition.*, pour deux pianos

Création mondiale – Commande de l'Ensemble Intercontemporain

7'

Maurice Ravel (1875-1937)*Ma mère l'Oye*, pour piano à quatre mains

Pavane de la Belle au Bois Dormant

Petit Poucet

Laideronnette, impératrice des pagodes

Les Entretiens de la Belle et la Bête

Le Jardin féerique

15'

Dimitri Vassilakis, piano ***Michael Wendeborg**, piano **

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain.

Klaus Lang a reçu le soutien du Forum Culturel Autrichien pour *small life. transition.*

Robert Schumann
Pièces pour piano
à quatre mains

Composition : 12-30 septembre 1849.
 Effectif : piano à quatre mains.

Scènes d'enfants, Album et Sonates pour la jeunesse : l'écriture de Schumann est intimement liée au thème de l'enfance et à ses jeux. Déguisements, jeux de masques, il n'est pas tant question d'enfance perdue que d'enfance perdurant sous le vernis de l'âge adulte, chatouillant le sérieux des grands, aiguillon de la joie comme de la douleur qui fait de tout adulte un exilé.

La première partition de Schumann pour piano à quatre mains, non publiée, consiste en *Huit Polonaises* composées en 1828 et héritières des pièces pour piano à quatre mains de Schubert. À l'autre bout de sa vie, du fond de sa dernière demeure, Eendenich, c'est encore pour le piano à quatre mains que Schumann compose le début d'un arrangement de l'*Ouverture pour le Henri IV de Shakespeare* de son ami Joseph Joachim. Entre les deux, il aura écrit une œuvre pour deux pianos et quatre pour piano à quatre mains. C'est tout naturellement que le quatre mains, forme ludique et pédagogique par excellence, épouse le thème de l'enfance. Les *Douze Pièces* op. 85, composées durant l'été 1849, sont avant tout destinées à être jouées à la maison et peuvent être interprétées, comme leur nom l'indique, par de petits et grands enfants. Comme dans les *Scènes d'enfants* et l'*Album pour la jeunesse*, chacune des pièces, constituée comme un monde à part entière, est dotée d'un titre évoquant l'univers féerique des petits – « Marche d'anniversaire », « Mélodie du jardin », « Deuil », « Au jet d'eau » (que le jeune Debussy transcrivit pour piano à quatre mains) « Cache-cache », « Histoire de revenants »... L'ensemble constitue un livre d'images ludique et poétique.

Gaëlle Plasseraud

György Kurtág
Játékok

Composition : 1975-1979.
 Effectif : piano solo,
 piano à 4 mains et 2 pianos.
 Éditeur : Editio Musica Budapest.

Les *Játékok* (Jeux) se présentent comme une collection ouverte, comportant aujourd'hui plus d'une centaine de pièces brèves pour piano, piano à quatre mains et deux pianos. Commencée en 1973, cette série s'enrichit régulièrement de morceaux nouveaux ou d'« objets volés » transcrits ou réécrits par György Kurtág, constituant une sorte de journal personnel en musique qui retrace minutieusement l'itinéraire poétique du compositeur. La destination première des *Játékok* est pédagogique, liée de manière intime à l'expérience du compositeur et à son observation des enfants : « *Lorsqu'on m'a demandé d'écrire pour les enfants, je me suis trouvé à devoir repenser toute ma vie. J'ai commencé à étudier le piano à cinq ans, et à sept ans, j'ai arrêté, parce que c'était ennuyeux de devoir penser aux doigts, aux rythmes, et de rester toujours dans le même registre. Ainsi pour commencer, mon idée fut d'abord de trouver, pour l'enfant, la possibilité de mouvements rapides, et de développer le concept de prise de possession de tout le clavier : d'avoir la possibilité de quelque chose qui soit un rythme organique.* » Les *Játékok*, comme le précise du reste la préface au premier recueil, sont moins faits pour apprendre à jouer du piano que pensés pour ouvrir à l'exploration physique et acoustique de l'instrument, pour stimuler le jeu et l'invention musicale. Chaque pièce tente de saisir l'essence du principe qui l'anime dans un geste ramassé, tantôt minutieux, tantôt projeté avec énergie, toujours très intense. Cette brièveté, caractéristique de toute la musique du compositeur, peut s'entendre dans plusieurs sens : l'éclat du fragment, qui esquisse un devenir mais reste rétif à toute forme de développement ; le microcosme, qui forme un monde clos se suffisant à lui-même ; la fulgurance du rêve, qui libère et condense en un instant l'intériorité ; le geste inachevable, donc toujours commençant, de l'écriture. Les idées et matériaux utilisés pour la composition de ces miniatures sont très hétéroclites. Les uns viennent accompagner la composition d'autres œuvres (notation d'une idée, esquisses, autoréférences...) ; d'autres gardent la mémoire de musiques étudiées (musiques populaires et savantes) ou inscrivent l'empreinte amicale de rencontres (citations, adresses ou hommages) ; d'autres encore

s'appuient sur des éléments quotidiens, des principes musicaux anciens ou contemporains (du hoquet médiéval aux *clusters*, gestes et traits d'écriture actuels). S'approprier cette diversité, c'est mobiliser « *toutes nos connaissances et nos souvenirs encore vivaces de la déclamation libre, du parlando-rubato de la musique populaire, du chant grégorien et de tout ce que la pratique de la musique improvisée a créé* ». L'ensemble paraît chercher à circonscrire une vaste mémoire, à rassembler, en les sauvant de l'oubli, tous les moments qui donnent consistance à la vie.

Les pièces solistes et duos présentés dans ce programme doivent être placés sous le même signe. La musique de chambre, élargissant l'exploration et le « *voyage autobiographique ou le voyage biographique de chacun de nous* », comme le dit Kurtág, participe de cette même quête « *pour récupérer l'enfant qui est en nous* ».

Cyril Béros

Anton Webern
Kinderstück

Composition : 1924.
Création : le 22 juillet 1966
à New York par Caren Glasser.
Effectif : piano solo.
Éditeur : Boosey & Hawkes.

Cette pièce a été écrite par Webern en 1924, l'année même où il a utilisé dans sa propre musique la méthode des douze sons qu'Arnold Schönberg avait formulée l'année précédente. À l'origine, Webern avait prévu de composer un cycle entier de morceaux pour de jeunes musiciens, mais il n'en a en fait écrit qu'un seul. Cette courte composition, longtemps perdue de vue, a resurgi vingt ans après la mort de Webern quand, en octobre 1965, Hans Moldenhauer en découvrit le manuscrit, ainsi que d'autres travaux non publiés par le compositeur.

Cette « pièce pour enfants » est basée sur une élégante série constituée des hauteurs suivantes : *mib, mi, do4, si, sib3, do#, ré4, la, sol#, sol, fa#, fa3*.

Ces douze sons sont toujours présentés dans leur ordre de départ, excepté lorsque deux sons ou plus sont frappés simultanément, et peuvent être repérés, horizontalement ou verticalement, tout au long du morceau. Le *Kinderstück* a été exécuté en public pour la première fois le 22 juillet 1966, lors d'un concert du New York Philharmonic, par Caren Glasser, alors âgée de neuf ans.

Notice de la partition © Carl Fischer

Helmut Lachenmann
Ein Kinderspiel

Composition : 1980
Création : le 17 février 1982
à Toronto.
Dédicace : « à mon fils David ».
Effectif : piano solo.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

***Ein Kinderspiel*, « Un jeu d'enfant »,** que j'ai écrit en 1980 pour mes enfants, n'est pas une musique à caractère pédagogique nécessairement destinée aux enfants. L'enfance et les expériences musicales qui lui sont liées font profondément partie du monde intérieur de tout adulte. Ces pièces sont d'ailleurs nées de ce que j'avais développé dans des œuvres immédiatement antérieures de plus ample envergure (*Suite de danses avec hymne national allemand et Salut pour Caudwell*) : il s'agit d'expériences d'une pensée structurelle projetée sur des formules et des schémas familiers déjà existants dans la société, tels que les chansons enfantines, les danses, ainsi que des modèles d'une approche technique très simple. Il m'a paru en effet important, plutôt que de refouler dans le domaine de l'abstraction cette transformation de l'écoute et de l'expérience esthétique que fournissent mes nouvelles pièces, d'entamer la « provocation » là où l'auditeur (mais aussi le compositeur) se sent chez lui, là où il se croit à l'abri. Ce qui en ressort semble facile à jouer, à comprendre : un jeu d'enfant, mais sans compromis d'un point de vue esthétique. « *Il s'agit là bien davantage d'une démonstration du modèle enfantin que de la conjuration de l'enfance...* » (Lettre de Theodor Adorno à Walter Benjamin à propos de son *Singspiel : Le Trésor de Joe l'Indien*)

Helmut Lachenmann

Olivier Messiaen
Regards sur l'Enfant-Jésus

Composition : 1944.
Dédicace : à Yvonne Loriod.
Création : le 26 mars 1945
par Yvonne Loriod, à Paris,
Salle Gaveau.
Effectif : piano solo.
Éditeur : Durand.

Tels vingt vitraux, les *Vingt Regards* illustrent la « *contemplation de l'Enfant-Dieu de la crèche* » et les « *Regards qui se posent sur lui : depuis le Regard indicible de Dieu le Père jusqu'au Regard multiple de l'Église d'amour, en passant par le Regard mouï de l'Esprit de joie, par le Regard si tendre de la Vierge, puis des Anges, des Mages et des créatures immatérielles ou symboliques (le Temps, les Hauteurs, le Silence, l'Étoile, la Croix)* ».

Les sources d'inspiration de Messiaen sont autant des textes de religieux comme ceux de Saint Thomas d'Aquin, Dom Columbia Marmlon (*Le Christ dans ses Mystères*), ou Maurice Toesca (*Les Douze Regards*), que les chants d'oiseaux,

les stalactites, les galaxies, les photons...
« En dehors des thèmes particuliers à chacune des vingt pièces, quatre thèmes cycliques circulent à travers l'œuvre ».
 Le « thème de Dieu » se trouve essentiellement dans les trois pièces dédiées aux trois personnes de la Sainte Trinité (I, V, X) et le « thème de l'amour mystique » dans les *Regards* VI, XIX, et XX. *« L'Étoile et la Croix ont le même thème parce que l'une ouvre et l'autre referme la période terrestre de Jésus ».*
 Quant au « thème d'accords », il circule d'une pièce à l'autre, fractionné ou concentré, et perpétuellement varié.
« Le cycle est ordonné selon des contrastes de tempo, d'intensité et de couleur, et aussi par des raisons symboliques ». Ainsi sont distribués de cinq en cinq les *Regards* qui parlent de la Divinité, les deux pièces qui parlent de la Création portent les numéros VI et XII – multiple de six, chiffre de la Création – quand sept est le chiffre parfait pour la Croix *« rétablissant l'ordre troublé par le péché »*, et neuf celui de la maternité pour *« le temps qui a vu naître en lui celui qui est éternel ».*
 Par son rythme, notamment par les formules non rétrogradables et le charme qu'elles dégagent – celui des impossibilités chères au compositeur – la musique de Messiaen nous envoûte et nous fait pénétrer dans un imaginaire aussi merveilleux que poétique. *« J'ai cherché ici un langage d'amour mystique, à la fois varié, puissant et tendre, parfois brutal, aux ordonnances multicolores »*, écrivait-il à la fin de la préface des *Vingt Regards*.

David d'Hermy

Heinz Holliger
Elis

Composition : 1961-1966.
 Création : le 18 janvier 1962
 à Bâle par Jürg Wittenbach.
 Effectif : piano solo.
 Editeur : Schott.

Ces trois pièces pour enfant contiennent la figure d'Elis, inventée par Georg Trakl, celle d'un être « paradisiaquement » pur, entre le rêve et la mort, avec lequel le poète s'identifie. Les mots qu'emploie Trakl interprètent des épisodes la vie d'Elis :

- I - L'Annonce de la mort
- II - La Peur de la mort et la Grâce
- III - L'Ascension

Ces trois nocturnes utilisent des rythmes hindous qui se réfèrent, dans leur symbolique, aux mots de Trakl.

Heinz Holliger

Klaus Lang **Des chemins dans la montagne**
Small life. transition

Composition : 2004.
 Commande de l'Ensemble Intercontemporain.
 Création : le 6 février 2004
 par Dimitri Vasilakis et Michael Wendeborg à la Cité de la musique, Paris.
 Effectif : deux pianos.
 Éditeur : Zeilervertrieb Wien Berlin.

Nombre de sanctuaires ont été édifiés au sommet des montagnes. Des voies ont dû être tracées pour y accéder, le plus souvent sous forme d'escaliers. L'escalier est une figure ordinaire de la représentation abstraite de la nature : du caractère irrégulier et brut de la montagne se déduit une forme simple, claire, géométrique. La figure de l'escalier correspond par ailleurs au plus classique des systèmes artistiques et formels, celui de la répétition, fruit de la pensée humaine car la répétition exacte n'existe pas dans la nature. La répétition permanente peut également être considérée comme une manifestation de la simultanéité de l'immobilité et du mouvement : rien ne change en apparence, le même mouvement initial compose toutes choses, et pourtant, à un moment ou à un autre, l'on finit par gagner, sans s'y attendre, le sommet du Taishan.

Klaus Lang

Maurice Ravel **À l'origine de ces « cinq pièces enfantines »**
Ma mère l'Oye

Composition : septembre 1908-avril 1910.
 Création : le 20 avril 1910 à Paris, Salle Gaveau, par Jeanne Leleu et Geneviève Durony. Dédicace : « à Mimie et Jean Godebski ».
 Effectif : piano à quatre mains.
 Éditeur : Durand.

À l'origine de ces « cinq pièces enfantines », comme les appelait Ravel, ce sont deux enfants que l'on trouve, Mimie et Jean Godebski, dont les parents étaient des amis proches du compositeur. C'est ainsi pour leurs quatre petites mains qu'il composa ces cinq pièces pittoresques, de 1908 à 1910. L'univers des contes de Perrault, et de tout ce classicisme français auquel Ravel était tant attaché, nous vaut une des partitions les plus poétiques de l'époque des Ballets russes, plus encline aux fastes et au brio qu'à l'intimisme discret dont Ravel se montrait ici le maître. Il s'y fait sorcier autant que narrateur, suscitant par des jeux sonores inouïs de véritables tableaux. La *Pavane*

de la Belle au Bois Dormant et les Entretiens de la Belle et la Bête, le Petit Poucet et sa cousine d'Orient Laideronnette, tout ici plonge avec délices dans le monde de l'enfance sans jamais jouer la facilité pour autant. Le Jardin féerique conclusif semble refermer ce livre d'images en une apothéose grandiose et mélancolique, malgré son irrésistible lumière. Ravel écrivit, à partir de cette partition, une suite pour orchestre puis un ballet.

Jean-Jacques Groleau

SAMEDI 7 FÉVRIER - DE 16h à 19h

Samedi 7 février - de 16h à 19h
Amphithéâtre

Forum : Les albums pour l'enfance

Avec la participation de
Hélène Pierrakos, Constance Himelfarb-Matet,
André Lischke, musicologues
Carine Zarifian, pianiste et enseignante
Béatrice Didier, critique littéraire

Samedi 7 février - 20 h

Salle des concerts

Thomas Adès (1971)

Living Toys, pour ensemble de chambre de quatorze musiciens

I Angels (AnGES)

II Aurochs

BALETT (Ballet)

III Militiamen (Miliciens)

IV H.A.L.'s Death (La Mort de H.A.L.)

BATTLE (Bataille)

V Playing Funerals (Le Jeu des funérailles)

TABLET (Plaque commémorative)

16'

Oliver Knussen (1952)

Ophelia Dances, op. 13 - Livre I

Intrada (sphinx I)

Coda (sphinx II)

7'

Unsuk Chin (1961)

*Akrostichon - Wortspiel**, *Seven Scenes from fairy-tales*

Cache-cache

Le puzzle des trois portes magiques

Les règles du jeu « sdrawkcaB emiT »

Quatre saisons en cinq vers

Domifare S

Le jeu de la chance

Venu du passé

16'

entracte

Oliver Knussen

*Hums And Songs Of Winnie-the-Pooh**, pour soprano
colorature et cinq musiciens, op. 6

13'

György Ligeti (1923)

Aventures

Nouvelles Aventures

I Sostenuo

II Agitato molto

22'

Piia Komi, soprano*

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Isabelle Sengès, mezzo-soprano

Paul-Alexandre Dubois, baryton

Ensemble Intercontemporain

Kazushi Ono, direction

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain.

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

Thomas Adès
Living Toys

Composition : 1993.
Commande : Arts Council
de Grande-Bretagne
pour le London Sinfonietta.
Création : le 11 février 1994
à Londres,
Barbican Hall London Sinfonietta,
sous la direction de Oliver Knussen.
Effectif : flûte/flûte piccolo,
hautbois/cor anglais/flûte
à bec soprano,
clarinette/clarinette basse/
clarinette en *mi* bémol,
basson/contrebasson,
cor en *fa*/fouet,
trompette/trompette
piccolo en *si* bémol,
trombone, percussion, piano,
deux violons, alto, violoncelle,
contrebasse.
Editeur : Faber.

« *Quand les hommes lui demandèrent ce qu'il voulait être, l'enfant ne cita aucune de leurs propres préoccupations, comme ils l'avaient tous espéré, mais répondit : "Je vais être un héros, et danser avec les anges et les taureaux, et me battre avec les taureaux et les soldats, et mourir en héros dans l'espace intersidéral, et être enterré en héros".*

En le voyant se tenir là, les hommes se sentirent petits, comprenant qu'ils n'étaient pas des héros, et que leurs vies étaient moins substantielles que les rêves qui entouraient l'enfant tels des jouets. »

(Citation anonyme extraite de la partition)

Les aventures rêvées de l'enfant-héros constituent les cinq sections « métaphysiques » de la pièce, entrecoupées de trois parties plus légères et dynamiques : peinture contre film, peut-être. Tout d'abord, les anges (*Angels*), un long solo de cor accompagné de gongs et de trompettes piccolo. Puis, au changement de tempo et à la première note basse (un *fa*), un aurochs (bison européen disparu) charge dans l'arène. Il est fouetté et piqué brutalement par l'enfant-matador jusqu'à ce que ses beuglements de défaite (cor à nouveau) se métamorphosent en la première apparition du « thème du héros ». Cet air sévère qui gronde apparaît à trois reprises, avant chacune des trois sections non numérotées (*BALETT*, etc.). Dans chacune d'entre elles, le même matériau est réorganisé (de là les titres anagrammatiques) : accord de trois voix descendantes, chaque voix étant limitée à un intervalle unique. Récurrent dans *BATTLE* et dominant dans *TABLET*, ce matériau est développé dans *BALETT* à partir d'un fragment de combat de taureau duquel il jaillit : *mi-ré-do* descendant (cor, inversion du début du thème du héros), combiné à l'angélique solo de cor (trombone, cette fois). *Balet*, cadence brutale et menaçante, sur un *si* en octave, au moment où le petit héros fait un cauchemar : une armée grotesque conduite par une paire de virtuoses (l'un est tambour maniaque, l'autre clairon vociférant), avance sur lui jusqu'au point où – puisqu'il est interdit de rêver sa propre mort – il change de rêve. Il est dans un film, dans l'espace le plus profond, démontant un grand

ordinateur, dont l'immense intelligence s'étirole et se transforme en une valse (contrebasson et contrebasse) languissante de music-hall de l'époque victorienne/edwardienne. C'est l'exécution la plus délicate, et le petit astronaute siffle son air doux comme le chant d'une flûte minuscule.

Puis vient une bataille (*BATTLE*) sans fin et suffocante, au cours de laquelle les monstrueux miliciens réapparaissent et (apogée en *mi* mineur) finissent leur sinistre travail. Notre héros rêve pour lui de grandes funérailles militaires, avec des tambours voilés et une foule, les yeux brouillés de larmes, fredonnant son air : une plaque commémorative (*TABLET*) est érigée, suit un salut de trois coups, ou trois acclamations, ou trois fusées, ou trois bouffées de poussière lorsque le livre d'histoires est fermé violemment. Notre héros se dégage pour se joindre à ses premiers adversaires.

Thomas Adès

Traduit de l'anglais par Suzanne Berthy

Oliver Knussen
Ophelia Dances

Composition : 1975.
Création : le 9 mai 1975,
au Alice Tully Hall, New York, par
la Chamber Music Society of Lincoln
Center, sous la direction
de Michael Tilson Thomas.
Effectif : flûte, hautbois, clarinette, cor,
deux pianos, violon, alto, violoncelle.
Editeur : Faber.
Dédicace : « For the Serge
Koussevitzky Music Foundation in the
Library of Congress, dedicated to the
memory of Serge and Natalie
Koussevitzky in honour of the birth of
Serge Koussevitzky. »

Pourquoi Ophélie danse-t-elle ? En partie comme une réponse instrumentale à la description que nous en donne Shakespeare, qui la voit chanter « *quelques mesures d'airs anciens/Comme incapable de reconnaître le malheur* » ; danser pouvant également la préserver des dangers du monde réel. En partie aussi parce que je voulais écrire une pièce musicale « légère », étourdissante et grisante au point de dépasser la ligne qui sépare le rire des larmes.

Les « airs anciens » de cette pièce sont tirés du *Carnaval* de Schumann, dont les leitmotiv (« les sphinxes ») constituent le matériel mélodique et harmonique de l'ensemble du morceau et composent un « tissu » sonore dès le début ; et de deux œuvres tardives de Debussy, *La Boîte à joujoux* et *Gigues*, dont je me sens en général très proche, et tout particulièrement pour les *Danses d'Ophélie*. La pièce se compose d'une introduction, de quatre danses (qui se contractent à mesure qu'elles avancent) et d'une longue et lente coda, toutes jouées de manière continue.

Oliver Knussen

Unsus Chin
Akrostichon - Wortspiel

Composition : 1991-1993.
Dédicace : à George Benjamin.
Création de la version complète
le 8 septembre 1993 à Londres,
Queen Elizabeth Hall,
par le Première ensemble.
Effectif : soprano solo,
flûte/flûte piccolo/flûte en sol,
hautbois, clarinette/clarinette basse,
percussion, piano, harpe, mandoline,
violon, alto, contrebasse.
Éditeur : Boosey & Hawkes.

Sur des phonèmes provenant de *L'Histoire sans fin* de Michael Ende et de *À travers le miroir* de Lewis Carroll, chacun des mouvements de l'œuvre est basé sur l'exploitation d'un geste vocal bien caractérisé mais souvent complexe. Ainsi, dans la première pièce, la ligne de la soprano est balisée par des hauteurs situées dans les registres extrêmes ; c'est pourtant tout ce qui se passe entre ces points de passages obligés, souvent ornements, qui attire l'oreille : chuchotements, murmures, sifflements. L'ensemble orchestral vient alors entourer la voix d'une parure délicate et souligner le contrepoint qu'elle semble réaliser entre des modes vocaux différents. La deuxième pièce est plus économe. Elle utilise seulement l'énergie qui se dégage de petits groupes de notes ornamentales très accentuées, placées en tête ou en queue de phrase. Là encore, c'est ce qui aurait pu relever du détail qui fait la matière de cette page. Fondée principalement sur l'idée de gammes ascendantes et descendantes emmêlées, la troisième pièce place la voix en retrait par rapport à l'ensemble instrumental. Celle-ci assure la tenue du morceau, essayant de retrouver le fil qui parcourt la trame irisée de l'orchestre. Le quatrième mouvement est une pièce de genre. Murmures et sifflements de la soprano y alternent, créant un climat étrange, presque angoissant. Au contraire, la pièce suivante est franchement humoristique. Elle sera ressentie comme telle par tous ceux qui, un jour ou l'autre, ont goûté aux joies du solfège. Accompagnée des vagues de l'orchestre, sur une base harmonique délicatement « décadente », la voix construit par accumulation une cellule mélodique descendante. Le texte chanté n'est (presque) constitué que du nom des hauteurs qui sont vocalisées ; mais peu à peu ces noms sont intervertis, et pour ceux qui ont l'oreille absolue, cette confusion est délicieuse. La pièce qui suit, l'avant dernière, ne l'est pas moins, qui obéit aussi au principe de l'énumération, ici de l'alphabet. (Notons que dans cette page où flotte comme un parfum issu de *L'Enfant et les sortilèges*, se trouve encore un jeu sur la confusion des mots et des choses ; n'oublions pas en effet que dans le système de notation anglo-saxon, les hauteurs

sont désignées par des lettres...) Le cycle se conclut par « Venu du passé », charmante miniature qui exalte la vertu des consonances et des octaves, enfin de ce que les « modernes » avaient répudié.

Dominique Druhen

Oliver Knussen
Hums And Songs Of Winnie-the-Pooh

Composition : 1970-1983.
Dédicace : à E. J. K., with love.
Création : le 14 juin 1983 à Aldeburgh,
par Dorothy Dorow, soprano,
et l'Aldeburgh Festival Ensemble,
sous la direction d'Oliver Knussen.
Effectif : soprano solo,
flûte/flûte piccolo,
cor anglais, clarinette/clarinette basse,
percussion, violoncelle.
Éditeur : Peters.

Airs et chansons de Winnie l'ourson fut composé au printemps de l'année 1983 pour le festival d'Aldeburgh. Ce n'est pas exactement une mise en musique de l'épisode de l'arbre, des abeilles et du ballon, raconté dans les premières pages de *Winnie l'ourson* d'A. A. Milnet, car les mots y sont rarement discernables ; ce n'est pas non plus une comptine, malgré la présence de nombreuses onomatopées. Il s'agit plutôt d'une suite d'instantanés et d'images décolorées, réalisée par une personne grandie malgré elle, sur des éléments du livre dont la mémoire lui revient, et sur ce que ces éléments ont signifié pour elle lorsqu'elle était enfant.

Cette pièce est donc fantasque : elle passe allègrement d'expressions propres au personnage de Winnie à celles du monde intérieur d'un enfant une fois la lumière éteinte, sans suivre de motif particulier. J'ai laissé la musique aller là où elle voulait. Les deux mondes se rencontrent dans la dernière chanson pendant laquelle, peut-être, l'enfant s'endort.

Oliver Knussen

György Ligeti
Aventures et Nouvelles Aventures

Composition : 1962-1965.
Création : *Aventures*, le 4 avril 1963
à Hambourg par l'Ensemble Die Reihe ;
Nouvelles Aventures, le 26 mai 1966
à Hambourg par les musiciens
du Norddeutscher Rundfunk

Dans les compositions vocales et instrumentales *Aventures et Nouvelles Aventures*, j'ai utilisé une langue artificielle. Cette langue inventée est aux langues réelles ce que l'écorce est au noyau. Tous les affects humains ritualisés par les relations sociales, tels la connivence et le désaccord, la domination et la soumission, la sincérité et le mensonge, l'arrogance, la désobéissance ou même des nuances plus subtiles comme l'ironie dissimulée derrière l'approbation apparente ou la haute estime cachée derrière le mépris,

Effectif : soprano solo,
mezzo-soprano solo,
baryton solo, flûte, cor, percussion,
piano/célésta, clavecin, violoncelle,
contrebasse.
Dédicace : à Herbert Hübner.
Editeur : Peters.

tout cela (et bien d'autres choses encore) peut s'exprimer de façon précise avec un langage artificiel et artistique non sémantique, émotionnel. Le « texte », noté en écriture phonétique, n'a pas été conçu avant la composition mais a pris naissance en même temps que la musique ; cela signifie qu'il constitue, en tant que composition de sons humains, la musique elle-même. Le point de départ de la composition de tels sons était l'idée de mettre en rapport certains comportements affectifs, et non pas celle d'un plan de construction abstrait. Il est vrai que pour la réalisation technique de la composition, un certain rôle est également joué par un plan phonétique dressé avec précision qui comporte certains groupements et transformations de sons humains, mais ceux-ci sont déterminés de manière primitive, suivant leurs capacités à évoquer un contenu émotionnel, au moyen d'un style plus proche du langage. Il ne s'agit donc pas d'adaptation musicale d'un texte au sens traditionnel. Le texte est bien plutôt médiatisé par la musique, et la musique par le texte. De même, les parties vocales ne sont pas « accompagnées » par les parties instrumentales, les instruments sont traités de manière qu'ils complètent et soulignent les sons humains : la composition phonétique s'infiltré jusque dans le domaine instrumental. L'aspect purement musical se rapproche, par cette émotivité accrue ainsi que par la gestique et les mimiques qui en résultent, d'une action scénique imaginaire certes non définie quant à son contenu, mais définie émotionnellement. On a l'impression d'assister à une sorte d'« opéra » avec des péripéties aventureuses de personnes imaginaires sur une scène imaginaire. Il se passe donc le contraire de ce que nous éprouvions jusqu'ici à la représentation d'un opéra : la scène et les héros de la scène sont seulement évoqués par la musique ; ce n'est pas la musique d'un opéra qui est jouée, mais un opéra qui se déroule à l'intérieur de la musique.

György Ligeti

PROCHAINEMENT...

ENFANCES – CONTES ET RECITS

MARDI 10 FÉVRIER, 20h

MERCREDI 11 FÉVRIER, 20h

Gosses de Tokyo

Film muet de **Yasujiro Ozu**, Japon, 1932

Musique d'**Erik Truffaz**

Michel Benita, contrebasse

Manu Codjia, guitare

Philippe Garcia, batterie

Erik Truffaz, trompette

ENFANCES – LA MUSIQUE EN FAMILLE

VENDREDI 13 FÉVRIER, 18h

Antonio et sa guitare flamenca

Film de **Jérôme-Cécil Auffret**, 1998, 26'

Niam, Jali de la kora

Film d'**Anita Bonan**, 1998, 26'

VENDREDI 13 FÉVRIER, 20h

Concert Mauritanie et Flamenco

Les Chouerik : Tradition familiale des griots de Mauritanie

La Famille Porrina : L'une des grandes dynasties familiales du flamenco

SAMEDI 14 FÉVRIER, 15h

Lucumi, le rumbero de Cuba

Film de **Tony Gatlif**, 1995, 26'

Rimpa Siva, princesse des tablas

Film de **Patrick Glaize**, 1998, 26'

SAMEDI 14 FÉVRIER, 20h

Wemilere family, percussions cubaines

Pedro Martinez, bata

Roman Diaz, bata

DIMANCHE 15 FÉVRIER, 15h

Pan Man

Film de **Barthélémy Fougea**

et **Jérôme Cécil-Auffret**, 1994, 26'

Carlito, l'enfant roi du vallenato

Film de **Philippe Molins**, 1998, 26 minutes

DIMANCHE 15 FÉVRIER, 16H30

Concert Cuba et Trinidad

Wemilere Family (Cuba)

The Samaroo Jets (Trinidad)

ENFANCES – PARADIS PERDUS

MARDI 17 FÉVRIER, 20h

Matthias Goerne, baryton

Eric Schneider, piano

Lieder de **Schubert** et **Schumann**

JEUDI 19 FÉVRIER – 20h

Quatuor Turner

Sylvia Kevorkian, soprano

Alexandre Levy, piano

Œuvres de **Schubert**

VENDREDI 20 FÉVRIER – 20h

SAMEDI 21 FÉVRIER – 15h

Aux marches du palais, romances et complaintes de la France d'autrefois

Le Poème harmonique

Vincent Dumestre, direction musicale

Notes de programme Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrices : Gaëlle Plasseraud, Véronique Brindeau (EIC) - Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet - **Équipe technique** Régisseurs général : Joël Simon, Philippe Jacquin, Didier Belkacem - Régisseurs plateau : Éric Briault, Jean-Marc Letang, Serge Rénier - Régisseurs lumières : Joël Boscher, Valérie Giffon, Guillaume Ravet - Régisseurs son : Bruno Morain, Didier Panier.