

Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Vendredi 30 novembre
Concerto Italiano | Ensemble intercontemporain

Dans le cadre du cycle **Du spirituel dans l'art**
Du mercredi 28 novembre au dimanche 16 décembre 2007



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

Cycle **Du spirituel dans l'art** Autour de Pierre Boulez

DU MERCREDI **28** NOVEMBRE AU DIMANCHE **16** DÉCEMBRE

Entretien avec Pierre Boulez

Analysant le parallèle Kandinsky-Schönberg, vous confiiez préférer « par dessus tout que l'esprit parle à l'esprit. » Ne pourrait-on retrouver, au sein de l'œuvre musicale, la fonction prophétique de la peinture abstraite, et cette aptitude à révéler un Invisible habituellement trahi par des représentations trop précises ?

Avec l'œuvre musicale, sauf si elle repose sur un texte – et encore que la poésie contemporaine elle-même soit parfois difficilement déchiffrable –, tout est très différent. Son message échappe à toute définition. L'humanisme dont on affuble les derniers quatuors de Beethoven par exemple ne signifie pas grand chose, tandis que la dimension panthéiste de la *Missa solemnis* est plus proche de la *Neuvième Symphonie* que de la tradition liturgique. La production religieuse de Mozart – et celle des XVIII^e et XIX^e siècles en général – demeure surtout théâtrale, et certaines pages sacrées de Monteverdi sont aussi dramatiques que la musique de l'*Orfeo*. La musique a perdu sa fonction rituelle. Elle n'a plus de style spécifique. Dans mon propre *Rituel*, je pensais d'ailleurs à l'organisation du rite plutôt qu'au rite lui-même ou qu'à sa raison d'être.

Messiaen considérait que seul le plain-chant convenait au culte, parce qu'il possédait « à la fois la pureté, la joie, la légèreté nécessaires à l'envol de l'âme vers la Vérité... »

Il y a toujours eu une certaine ambiguïté chez Messiaen. La foi du charbonnier... Il ne s'est d'ailleurs pas limité à l'approche occidentale du religieux. Finalement, le plus éloquent demeure la réaction de ses élèves. Aucun ne l'a suivi dans ce qui l'intéressait vraiment, l'église ou les oiseaux. Ce qui comptait, c'était sa musique – les moyens de sa musique – plutôt que ses idéologies.

Pourrions-nous en dire autant de vos rapports avec Kandinsky ?

La peinture de Kandinsky est née dans des paysages avant de devenir signes. Un peu comme les signes chinois eux-mêmes sont le condensé de la nature. Les signes transposent la réalité pour lui permettre de rayonner. Mais les figures géométriques de Kandinsky – à l'inverse de celles de Klee – se sont refermées sur elles-mêmes. Au point de ne plus faire du cercle qu'un cercle géométrique. Ma musique, au contraire, s'est faite de plus en plus réelle, a conféré de plus en plus d'importance au phénomène sonore. Il y a aussi en elle cette impression de flotter dans le temps, l'idée d'improvisation dans la succession (l'indétermination de la permutation), le rapport entre l'individu et le collectif, et ce constat que le pur hasard et l'ordre excessif conduisent au même résultat. Des concepts plutôt abstraits parce que, pour paraphraser Einstein, la seule chose que l'on peut expliquer du monde, c'est que le monde est inexplicable.

Mais vos choix poétiques – et je pense plus particulièrement à René Char – ne traduisaient-ils pas une part de votre réflexion sur le monde ?

J'ai rencontré l'œuvre de René Char à moitié par hasard, chez un bouquiniste des quais de la Seine. J'avais déjà lu certaines choses publiées dans les *Lettres françaises*. Et ce nom constitué d'une seule syllabe est de ceux que l'on retient facilement. J'ai donc découvert *Seuls demeurent*, et j'ai été très impressionné par sa façon de dire les choses, par l'articulation du poème. Dans ma musique, j'ai bien sûr cherché à garder un peu de cela. Le narratif dans *Le Visage nuptial*, l'illustratif dans *Le Soleil des eaux*, puis la structure dans *Le Marteau sans maître*. Mais mon approche des textes demeurerait assez intuitive. Vous savez, je compare souvent l'analyse au conte de fée : vous traversez la forêt ensorcelée et, une fois sorti, vous ne pouvez plus revenir en arrière parce que la forêt s'est reconstituée. L'analyse doit être intuitive et inventive. Pour le reste, il est inutile de savoir.

Finalement, en est-il, dans la musique, du spirituel comme de l'engagement politique, Jean-Paul Sartre considérant que cet engagement était rendu quasi impossible par l'imprécision du sens de la musique ?

Selon Boris de Schloezer, chanter, sur la même musique, « credo » ou « non credo » fonctionne aussi bien ; ce qui compte, c'est l'assertion. Mais c'est parce qu'elle n'a pas de sens précis, parce qu'elle n'est qu'elle-même, que la musique exalte le spirituel. Un spirituel qui se trouve aussi ailleurs. Mon idéal ? Être moral avec moi-même, même si un certain réalisme doit se superposer à cet idéal. L'apport spirituel passe alors par l'institution. Pensez à Wagner qui a bâti son théâtre. Sans institution, pas de communion, et sans communion, pas d'idéal réalisé. Les choses ne peuvent être séparées. Si une œuvre est présentée au concert, elle oblige les gens à se rassembler et à participer. Entre la salle de concert et l'église, peu de différences, sinon, peut-être, la nature des dogmes. Certains ont Dieu, d'autres ont la musique. Question de naïveté. La musique elle-même ne fait que créer une illusion. Et on a certainement besoin de cette illusion pour vivre.

Propos recueillis par François-Gildas Tual

Extrait de *Cité musiques* n° 55

MERCREDI 28 NOVEMBRE - 20H
SALLE PLEYEL

Anton Webern

Passacaille op. 1

Olivier Messiaen

Chronochromie

Pierre Boulez

Le Soleil des eaux

Igor Stravinski

Quatre Chants paysans russes

Les Noces

Orchestre de Paris

Accentus

Pierre Boulez, direction

Laurence Equilbey, chef de chœur

Christiane Oelze, soprano

Hilary Summers, contralto

Arnold Bezuyen, ténor

Tigran Martirosian, basse

MERCREDI 28 NOVEMBRE - 15H
JEUDI 29 NOVEMBRE - 10H ET 14H30
SPECTACLE JEUNE PUBLIC

Cailloux

**Concerto pour marionnettes
et contrebasse**

Théâtre sans Toit

Pierre Blaise, conception

et mise en scène

Claire-Monique Scherer, Yasuyo

Mochizuki, Brice Coupey,

comédiens-manipulateurs

Jean-Luc Ponthieux, musique

et contrebasse

Andrew Kulesza, conception scénique

Veronika Door, marionnettes

Gérald Karlikow, lumière

VENDREDI 30 NOVEMBRE - 18H30
MÉDIATHÈQUE

Zoom sur une œuvre

Claudio Monteverdi

Tirsi et Clori – extrait des *Madrigaux*
du *Livre VII*

Denis Morrier, musicologue

VENDREDI 30 NOVEMBRE - 20H

Claudio Monteverdi

Madrigaux du Livre VII – extraits

Concerto Italiano

Rinaldo Alessandrini, clavecin et direction

Pierre Boulez

Le Marteau sans maître

Ensemble intercontemporain

Pierre Boulez, direction

Hilary Summers, contralto

DIMANCHE 2 DÉCEMBRE - 14H30

LUNDI 3 DÉCEMBRE - 20H

Épreuve finale (le 2/12)

et concert des finalistes (le 3/12)

du Concours Olivier Messiaen

Ensemble intercontemporain

Pierre Boulez, direction

Finalistes et Grand Prix du Concours

Olivier Messiaen, piano

MERCREDI 5 DÉCEMBRE - 15H
JEUDI 6 DÉCEMBRE - 10H ET 14H30
SPECTACLE JEUNE PUBLIC

Parole d'oiseau !

Théâtre instrumental contemporain

Odyssée ensemble et cie

Jean-François Farge, trombone

Serge Desautels, cor

Franck Guibert, trompettes piccolo

Denis Martins, percussions

Cécilia Ferrario, chorégraphie

Jocelyn Pras, création lumières

Jean-Pierre Cohen, création, diffusion

et traitement du son en direct

Angelina Herrero, costumes

Œuvres de **Iannis Xenakis, Olivier**

Messiaen, Michaël Levinas...

MERCREDI 5 DÉCEMBRE - 20H

SALLE PLEYEL

Alban Berg

Suite lyrique pour quatuor à cordes - extraits

Trois pièces tirées de la Suite lyrique,

pour orchestre à cordes

Anton Webern

Cinq Mouvements op. 5 pour quatuor

à cordes

Cinq Mouvements op. 5 (transcription

pour orchestre)

Pierre Boulez

Trois Improvisations sur Mallarmé

Orchestre de Paris

Christoph Eschenbach, direction

Valdine Anderson, soprano

Gabriel Richard, violon

Eiichi Chijiwa, violon

Marie Poulanges, alto

Marie Leclercq, violoncelle

SAMEDI 8 DÉCEMBRE - 15H

Forum : Pierre Boulez et René Char

15H : Conférence :

La Poésie de René Char

Jean-Claude Mathieu, professeur
de littérature

16H : Table ronde

Animée par Philippe Albéra

Avec la participation de Pierre Boulez

17H30 : Concert

Pierre Boulez

Anthèmes, pour violon

Sonatine, pour flûte et piano

Sonate n° 3, pour piano

Le Marteau sans maître - extraits

Solistes de l'Ensemble

intercontemporain

Pierre Boulez, direction

Hilary Summers, contralto

SAMEDI 8 DÉCEMBRE - 20H

Johann Sebastian Bach

Suite pour orchestre n° 3

Pierre Boulez *

Dialogue de l'ombre double, pour clarinette,
clarinette enregistrée et piano résonant

Johann Sebastian Bach

Concerto brandebourgeois n° 5

Pierre Boulez *

Anthèmes II, pour violon et dispositif
électronique

Concert français

Pierre Hantaï, clavecin et direction

Solistes de l'Ensemble intercontemporain *

Andrew Gerzso *, réalisation

informatique musicale Ircam

MERCREDI 12 DÉCEMBRE - 15H

JEUDI 13 DÉCEMBRE - 10H ET 14H30

SPECTACLE JEUNE PUBLIC

Pierrot fâché avec la lune

Théâtre gestuel et musical

Sur une idée originale de **Ophélie Gaillard**

Musiques de **Claude Debussy**,

Leos Janáček et **Witold Lutoslawski**

Ophélie Gaillard, violoncelle

Delphine Bardin, piano

Cécile Roussat et Julien Lubek, mime

et mise en scène

MERCREDI 12 DÉCEMBRE - 20H

Pierre Boulez

Rituel in memoriam Bruno Maderna

Augusta Read Thomas

Helios Choros III (Les Danseurs du dieu Soleil) - Commande de l'Orchestre de Paris, création

Pierre Boulez *

Éclat/Multiples

Orchestre de Paris

Christoph Eschenbach, direction

Ensemble intercontemporain *

Pierre Boulez *, direction

VENDREDI 14 DÉCEMBRE - 20H

Christian Ritter

Allemande sur la mort de Charles X de Suède

Dietrich Buxtehude

Trois Variations sur Rofilis de Lully

Georg Böhm

« *Wer nur den lieben Gott lässt walten* »

Johann Sebastian Bach

Fantasia en la mineur BWV 922

Fantasia en ut mineur BWV 1121

Aria variata alla maniera italiana

« *Wer nur den Liebe Gott lässt walten* »

BWV 690-691

Quatre Petits Préludes

Prelude, Fuga et Allegro BWV 998

Contrapunctus I - extrait de *L'Art de la fugue*

Gustav Leonhardt, clavecins Ioannes

Couchet 1652 et Jean Henry Hensch

1761 (collection Musée de la musique)

SAMEDI 15 DÉCEMBRE - 20H

Johann Sebastian Bach

Le Clavier bien tempéré, Livre II

Préludes et Fugues I à XII

Zhu Xiao Mei, piano

DIMANCHE 16 DÉCEMBRE - 15H

Johann Sebastian Bach

Le Clavier bien tempéré, Livre II

Préludes et Fugues XIII à XXIV

Zhu Xiao Mei, piano

DIMANCHE 16 DÉCEMBRE - 16H30

Johann Sebastian Bach /

George Benjamin

L'Art de la fugue

Pierre Boulez

Mémoriale, pour flûte et huit instruments

Johann Sebastian Bach /

Marc-André Dalbavie

L'Art de la fugue

Pierre Boulez

Derive I, pour six instruments

Johann Sebastian Bach /

Bruno Mantovani

L'Art de la fugue

Pierre Boulez

Messagesquise, pour violoncelle solo

et six violoncelles

Pierre Boulez *

... explosante-fixe..., pour flûte solo,

ensemble et électronique

Orchestre de Paris

Christoph Eschenbach, direction

Vicens Prats, flûte

Éric Picard, violoncelle

Ensemble intercontemporain *

Pierre Boulez *, direction

Emmanuelle Ophèle *, flûte

Andrew Gerzso *, réalisation

informatique musicale Ircam

Boulez - Monteverdi : rencontre surprenante mais néanmoins prévisible tant il est vrai que les deux musiciens ont, chacun à leur manière, ouvert de nouvelles voies en repensant la forme musicale et ses rapports avec un texte poétique.

« Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves », proclamait René Char, « Seules les traces font rêver. » Impossible d'oublier les vers de René Char du Marteau sans maître, déchiquetés mais entiers dans chaque note de cette œuvre-phare de Pierre Boulez composée 1955. Quelques « figuralismes », ces figures de rhétorique musicale nommées aussi « madrigalismes » par lesquels la musique suggère le sens d'un mot, soulignent la disparition du marcheur par des points d'orgue (Bourreaux de solitude), tandis que le verbe se noie dans le dispositif sonore, passe du chanté à la suggestion instrumentale après avoir été repris bouche fermée.

Symétrie dans le désordre, asymétrie dans l'ordre, tout proclame le début d'une époque nouvelle, de la même façon que les madrigaux de Monteverdi s'inscrivaient dans une tradition pour mieux imposer leurs nouveautés. Les huit livres de madrigaux du compositeur italien, qui constituent une somme de ce genre « expérimental » entre tous, marqués par la hardiesse d'un esprit de recherche en perpétuelle évolution, allaient ouvrir la voie à l'invention du drame musical.

VENDREDI 30 NOVEMBRE - 20H

Salle des concerts

Claudio Monteverdi

Madrigaux du Livre VII - extraits

« *Amor che deggio far* »

« *Io son pur vezzosetta pastorella* »

« *Augellin* »

Lettera amorosa : « *Se i languidi miei sguardi* »

« *Chiome d'oro* »

« *Vaga su spina ascosa* »

« *O come sei gentile* »

Tirsi e Clori

Concerto Italiano

Rinaldo Alessandrini, clavecin et direction

entracte

Pierre Boulez

Le Marteau sans maître

I. avant « *L'Artisanat furieux* »

II. Commentaire I de « *Bourreaux de solitude* »

III. « *L'Artisanat furieux* » (avec voix)

IV. Commentaire II de « *Bourreaux de solitude* »

V. « *Bel édifice et les pressentiments* » - version première (avec voix)

VI. « *Bourreaux de solitude* » (avec voix)

VII. après « *L'Artisanat furieux* »

VIII. Commentaire III de « *Bourreaux de solitude* »

IX. « *Bel édifice et les pressentiments* » - double (avec voix)

Ensemble intercontemporain

Pierre Boulez, direction

Hilary Summers, contralto

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Dans le cadre de la commémoration du centenaire de la naissance de René Char.

Fin du concert vers 21h50.

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Madrigaux du Livre VII – extraits

« *Amor che deggio far* »

« *Io son pur vezzosetta pastorella* »

« *Augellin* »

Lettera amorosa : « *Se i languidi miei sguardi* »

« *Chiome d'oro* »

« *Vaga su spina ascosa* »

« *O come sei gentile* »

Tirsi e Clori

Durée : environ 35 minutes.

La rencontre Monteverdi-Boulez n'est surprenante qu'à première vue car, dans l'absolu, ces deux créateurs ont toujours été passionnés par les rapports du texte et de la musique. Des rapports qui, chez le Crémonais, ont bien souvent privilégié le répertoire madrigalesque.

Dans ce domaine, le *Livre VII*, publié en 1619 et sous-titré significativement « Concerto », occupe une place de premier plan, délaissant la stricte terminologie polyphonique pour des combinaisons allégées et solistisantes (duos et trios, entre autres) qui privilégient le nouvel esprit monodique et le style *concertato*.

Plus en détail, le recueil est écrit pour une, deux, trois, quatre et six voix, « avec d'autres types de chants » emblématiques de la jeune école. En fait, Monteverdi propose ici comme une « vitrine » de la nouvelle musique, l'objectif premier restant la peinture suggestive du mot.

Dans ce décor tourné vers le Baroque, le *Concerto Italiano* a cueilli un bouquet de miniatures illustrant à merveille le foisonnant savoir-faire du maître d'œuvre. Ainsi « *Amor che deggio far* » à quatre use avec une intuition infaillible des recettes de la *canzonetta* anacréontique (rythmes allants, triple ritournelle instrumentale récurrente entre les strophes) avant que la fraîcheur de ton de « *Io son pur vezzosetta pastorella* » (pour deux sopranos) ne bute sur les accents désabusés de sa conclusion et qu'« *Augellin* » à trois (« *doi tenori e basso* ») ne fasse de l'oiseau insouciant l'ambassadeur du douloureux amant auprès de la belle cruelle.

Quant au joyau majeur qu'est la *Lettre Amoureuse* (en vers libres) à voce sola et continuo, écrite sur un superbe poème, d'inspiration marinesque, de Claudio Achillini, son texte brûle le papier à chaque mot, embrasé par la géniale imagerie musicale de Monteverdi qui convoque ici le genre « représentatif », c'est-à-dire « joué » autant que chanté. À cet égard, il serait vain de vouloir dissocier la poésie du chant, tant celui-ci tire de celle-là élans lyriques et visions éperdues. Tour à tour plainte, prière, délire quasi érotique sous l'aiguillon du désir, la *Lettera amorosa* « sera écrite jusqu'à la fin des temps par ceux qui aiment et ne craignent pas de le dire ».

Après ce sommet, la voluptueuse *canzonetta* « *Chiome d'Oro* » - « *a due voci concertata da duoi violini, chitarrone o spinetta* » - ne semblera que simple flirt, badinage à la surface des choses du cœur, mais la manière, avec l'art, y reste magistrale ; tout comme dans « *Vaga su spina ascosa* » (« *a 3: doi tenori e basso* ») et, plus encore, dans « *O come sei gentile* » (« *a doi soprani* »), qui oppose l'insouciance de l'oiseau « *qui vit en chantant* » au sort misérable de l'amant qui chante « *alors qu'il est déjà mort* » (notons que la virtuosité transcendante du début est peut-être un souvenir du fameux *Concerto* des Dames de Ferrare).

Reste le *Ballo concertato Tirsi e Clori* qui clôt en beauté ce VII^e Livre, vibrant d'une théâtralité irrépressible. Composé à l'occasion de l'avènement, à Mantoue, du duc Ferdinando Gonzague, en janvier 1616, c'est là une autre page maîtresse du Crémonais, une œuvre ouverte s'il en est, qui mêle solos, duos *arioso*, chœurs de bergers et danses à variations dans l'esprit du ballet de cour médicéen. Le prétexte arcadien de l'argument génère un sentiment de joie panique qui déferle sur la musique. En tout cas, Monteverdi s'y révèle un meneur de jeu ludique qui fait oublier les trouvailles rythmiques des *balletti* de Gastoldi, sans préjudice pour les acquis du style monodique. Et l'irrésistible montée de la conclusion, « *balliamo* », est le fait du « passeur » génial qu'il fut avant tout autre entre une Renaissance nostalgique et une conviviale modernité.

Roger Tellart

« Amor che deggio far »

(Anonimo)

Amor che deggio far
se non mi giova amar con pura fede?
Servir non vo' così,
piangendo notte e dì per chi no'l crede!
E non si può veder
l'amoroso pensier da l'occhio umano?
Dunque un fido amator
dovrà nel suo dolor languir invano?
Intesi pur talor
che ne la fronte il cor si porta scritto;
or, come a me non val
scoprir l'interno mal nel volto afflitto?
Ingiustissimo Re,
perché la vera fé nota non fai?
Perché lasci perir
voci, sguardi e sospir, se'l vedi e'l sai?
Oh come saria pur
amor dolce e sicur se'l cor s'aprissi!
Non soffrirebbe già
donna senza pietà ch'altrui morisse.
E dunque sotto il ciel
non v'è d'alma fedel segno verace?
Ahi fato, ahi pena, ahi duol!
Or credami chi vuol, ch'io mi dò pace.

« Io son pur vezzosetta pastorella »

(Anonimo)

Io son pur vezzosetta pastorella
che le guance ho di rose e gelsomini,
e questa fronte e questi aurati crini
mi fanno altrui parer Driada novella.
Di Flora non vi è qui nobil donzella
o schiera di pomposi cittadini
che, quando lor m'incontro e faccio inchini,
il titol non mi dian de la più bella.
E se il giorno di festa io vado al ballo,
mi porta ogni pastor, perch'io l'inviti,
specchi, fior, frutti o vezzi di corallo.
E non saranno a te punto graditi,

« Amour, que dois-je faire »

(Anonyme)

Amour, que dois-je faire
si aimer d'une foi pure ne me favorise ?
Je ne veux servir ainsi,
pleurant nuit et jour pour qui ne me croit !
Et si ne peut se voir
l'amoureuse pensée à l'œil humain,
le fidèle amant, dans sa douleur,
devra-t-il languir en vain ?
Je sais que souvent
le cœur s'inscrit sur le front ;
pourquoi donc mon cœur
ne se lit-il pas sur mon visage affligé ?
Injuste Roi,
pourquoi ne resplendit la vraie foi ?
Pourquoi laisses-tu périr les voix,
les regards, les soupirs, si tu le vois et le sais ?
Oh, si doux et sur
serait le pur amour si le cœur s'ouvrait !
La dame cruelle
ne souffrirait plus que d'autres meurent.
Or donc, sous le ciel
n'y a-t-il aucun vrai signe d'âme fidèle ?
Hélas destin, hélas peine, hélas deuil !
Croyez-moi ou pas, je m'en vais en paix.

« Je suis une belle bergère »

(Anonyme)

Je suis une belle bergère
aux joues de rose et de jasmin,
et pour ce front or né de boucles dorées
on me prend pour une jeune dryade.
Il n'y a dans la ville ni noble demoiselle
ni groupe de riches citadins
qui en me voyant faire des grâces
ne donnent à Flora le titre de la plus belle.
Et si le jour de fête je vais danser,
chaque berger m'offre, pour que je l'invite,
miroirs, fleurs, fruits ou caprices de corail.
Mes regards sont-ils si déplaisants,

caro Lidio, i miei sguardi? E sempre in fallo
ti pregherò, crudel, che tu m'aiuti?

« Augellin »

(Anonimo)

Augellin che la voce al canto spieghi,
per pietà del mio duolo
deh spargi l'ali a volo:
indi vanne a Madonna, anzi al mio sole,
e con dogliosi accenti
dille queste parole:
«O soave cagion d'aspri tormenti,
soffrirete voi sempre
che in pianto chi v'adora si distempra?»

Lettera amorosa : « Se i languidi miei sguardi »

(Claudio Achillini)

Se i languidi miei sguardi,
se i sospiri interrotti,
se le tronche parole
non han sin or potuto,
o bell'idolo mio,
farvi delle mie fiamme intera fede,
leggete queste note,
credete a questa carta,
a questa carta in cui
sotto forma d'inchostro il cor stillai.
Qui sotto scorgerete
quegl'interni pensieri
che con passi d'amore
scorron l'anima mia;
anzi, avvampar vedrete
come in sua propria sfera
nelle vostre bellezze il foco mio.

Non è già parte in voi
che con forza invisibile d'amore
tutto a sè non mi tragga:
altro già non son io
che di vostra beltà preda e trofeo.

cher Lydio ? Devrais-je toujours,
et vainement, supplier ton aide, cruel ?

« Oiselet »

(Anonyme)

Oiselet, qui ouvre la voix au chant,
aie pitié de ma douleur,
las, ouvre tes ailes au vol :
va vers ma Dame, mon soleil,
et avec de douloureux accents
porte-lui ces paroles :
« Ô douce cause de tant d'âpres tourments,
souffrirez-vous toujours
que celui qui vous adore se dissolvait en pleurs ? »

Lettre d'amour : « Si mes regards languides »

Si mes regards languides,
si mes soupirs inter rompus,
si mes paroles inachevées
n'ont pu encore,
ô ma bien-aimée,
vous convaincre de ma flamme
lisez ces notes,
croyez en cette lettre,
en cette lettre
où en guise d'encre je saignais mon cœur.
Vous y percevrez
les pensées secrètes
qui traversent mon âme
d'un pas amoureux ;
vous verrez même brûler
comme en sa propre sphère,
mon feu pour vos beautés.

Chaque partie de votre être
m'entraîne entièrement vers elle
avec la force invisible de l'amour :
je ne suis rien d'autre
que la proie et le trophée de votre beauté.

A voi mi volgo, o chiome,
cari miei lacci d'oro:
deh, come mai potea scampar sicuro
se come lacci l'anima legaste,
come oro la compraste?
Voi, pur voi dunque siete
della mia libertà catena e prezzo.
Stami miei preziosi,
bionde fila divine,
con voi l'eterna Parca
sovra il fuso fatal mia vita torce.

Voi, voi capelli d'oro,
voi pur siete di lei,
ch'è tutta il foco mio, raggi e faville;
ma, se faville siete,
onde avvien che ad ogn'ora
contro l'uso del foco in giù scendete?
Ah che a voi per salir scender conviene,
ché la magion celeste ove aspirate,
o sfera de gli ardori, o paradiso,
è posta in quel bel viso.

Cara mia selva d'oro,
ricchissimi capelli,
in voi quel labirinto Amor intesse
onde uscir non saprà l'anima mia.
Tronchi pur morte i rami
del prezioso bosco
e da la fragil carne
scuota pur lo mio spirto,
che tra fronde sì belle, anco recise,
rimarrò prigioniero,
fatto gelida polve ed ombra ignuda.

Dolcissimi legami,
belle mie piogge d'oro
quali or sciolte cadete
da quelle ricche nubi
onde raccolte siete
e, cadendo, formate
preziose procelle
onde con onde d'or bagnando andate
scogli di latte e rivi d'alabastro,

À vous je m'adresse, ô chevelure,
mes chaînes d'or bien-aimées :
Las, comment pouvais-je m'échapper
si vous maintenez mon âme enlacée
comme une tresse, achetée comme de l'or ?
Vous donc, vous êtes, de ma liberté
la chaîne et le prix.
Mes précieux bijoux,
blonds fils divins,
avec vous l'éternelle Parque
sur son fuseau fatal file ma vie.

Vous, vous cheveux d'or,
vous appartenez donc à celle
qui est tout mon feu, le rayon et l'étincelle ;
mais si vous êtes des étincelles,
pourquoi, au contraire du feu,
descendez-vous toujours ?
Ah, vous devez descendre pour atteindre
ce que vous désirez,
ô sphère de passion, ô paradis :
le haut des cieux, ce beau visage.

Ma chère forêt d'or,
précieuse chevelure
en vous Amour tissa le labyrinthe
d'où mon âme ne saurait fuir.
Puisse la mort tailler le feuillage
du précieux bocage, et libérer mon
esprit de la chair fragile,
car de ce si beau ramage,
quand bien même émondé,
je resterai le prisonnier
devenu froide poussière et ombre nue.

Liens si doux,
mes belles pluies d'or
dont les gouttes tombent
de ces riches nuages
qui vous retiennent
et, en tombant, vous provoquez
de précieuses tempêtes
baignant de vagues en vagues d'or
subitement assombries

more subitamente
 (o miracolo eterno
 d'amoroso desìo)
 fra sì belle tempeste arse il cor mio.

Ma già l'ora m'invita,
 o degli affetti miei nunzia fedele,
 cara carta amorosa,
 che dalla penna ti divida omai;
 vanne, e s'amor e'l cielo
 cortese ti concede
 che de' begli occhi non t'accenda il raggio,
 ricovra entro il bel seno:
 chi sà che tu non gionga
 da sì felice loco
 per sentieri di neve a un cor di foco!

« Chiome d'oro »

(Anonimo)

Chiome d'oro, bel tesoro,
 tu mi legghi in mille modi
 se t'annodi, se ti snodi.

Candidette perle elette,
 se le rose che scoprite
 discoprite, mi ferite.

Vive stelle, che sì belle
 e sì vaghe risplendete,
 se ridete m'ancidete.

Preziose, amorose,
 coralline labbra amate,
 se parlate mi beate.

O bel nodo per cui godo!
 O soave uscir di vita!
 O gradita mia ferita!

les rochers de lait et les ruisseaux d'albâtre,
 (oh éternel miracle
 du désir amoureux),
 dans de si belles tempêtes je brûlai mon cœur.

Mais déjà l'heure m'invite,
 ô messagère de mes affects,
 chère lettre d'amour,
 à te séparer désormais de ma plume ;
 va, et si l'amour et le ciel
 courtois permettent que le rayon
 des beaux yeux ne te brûle,
 réfugie-toi dans le beau sein :
 partant d'un lieu si heureux
 peut-être atteindras-tu
 par des sentiers de neige un cœur de feu.

« Cheveux d'or »

(Anonyme)

Cheveux d'or, mes trésors,
 vous me liez de toutes manières,
 si je vous défais, si je vous noue.

Perles candides, choisies,
 si vous révélez les roses
 que vous cachez, vous me blessez.

Vives étoiles, qui resplendissez
 si belles, si aimables,
 si vous riez, vous me tuez.

Précieuses, amoureuses,
 lèvres de corail tant aimées,
 si vous parlez, vous me bénissez.

Ô belles tresses dont je jouis !
 Ô douce ouverture de vie !
 Ô ma blessure bienvenue !

« Vaga su spina ascosa »

(Gabriele Chiabrera)

Vaga su spina ascosa
è rosa rugiadosa
ch'a l'alba sì diletta
mossa da fresca aurette;
ma più vaga è la rosa
de la guancia amorosa
ch'oscura e discolora
le guance dell'Aurora.
Addio, Ninfe de' fiori
e Ninfe de gli odori;
Primavera gentile,
statti pur con Aprile:
ché più vaga e più vera
mirasi Primavera
su quella fresca rosa
de la guancia amorosa
ch'oscura e discolora
le guance de l'Aurora.

« O come sei gentile »

(Battista Guarini)

O come sei gentile,
caro augellino! O quanto
è il mio stato amoroso al tuo simile!
Io prigion, tu prigion; tu canti, io canto;
tu canti per colei
che t'ha legato, ed io canto per lei.
Ma in questo è differente
la mia sorte dolente:
che giova pur a te l'esser canoro;
vivi cantando, ed io cantando moro.

Tirsi e Clori

(Alessandro Striggio?)

Tirsi

Per monti e per valli,
bellissima Clori,

« Aimable dans le buisson secret »

Aimable dans le buisson secret
est la rose humide de rosée
qui s'ouvre à l'aurore
caressée par le vent frais ;
mais plus aimable encore est la rose
de la joue amoureuse
qui ombre et décolore
les joues d'Aurore.
Adieu, Nymphes des fleurs
et Nymphes de leurs parfums ;
Printemps gentil,
reste avec Avril :
car plus aimable et vrai
le printemps paraît
sur cette rose fraîche
de la joue amoureuse
qui ombre et décolore
les joues d'Aurore.
« Ô toi, si aimable »

« Ô toi, si aimable »

Ô toi, si aimable,
cher oiselet ! Ô comme
mon état amoureux ressemble au tien !
Moi en prison, toi en prison ; tu chantes, je chante ;
tu chantes pour celui
qui t'a pris, et je chante pour elle.
Mais en ceci diffère
mon sort dolent :
le chant te favorise ;
tu vis en chantant, et en chantant je meurs.

Tirsi et Clori

Tirsi

Par monts et par vaux,
très belle Clori,

già corrono a' balli
le Ninfe e i pastori;
già, lieta e festosa,
ha tutto ingombrato
la schiera amorosa
il seno del prato.

Clori

Dolcissimo Tirsi,
già vanno ad unirsi,
già tiene legata
l'amante l'amata;
già movon concorde
il suono alle corde:
noi soli negletti
ui stiamo soletti.

Tirsi

Su, Clori, mio core,
andianne a quel loco,
ch'invitano al gioco
le Grazie ed Amori;
già Tirsi distende
la mano e ti prende,
ché teco sol vuole
menar le carole.

Clori

Sì, Tirsi, mia vita,
ch'a te solo unita
vo' girne danzando,
vo' girne cantando.
Pastor, benché degno,
non faccia disegno
di mover le piante
con Clori sua amante.

Tirsi & Clori

Già, Clori gentile,
noi siam ne la schiera:
con dolce maniera
seguiamo il lor stile.
Balliamo, ed intanto

courent et dansent
nymphes et bergers ;
plaisante et joyeuse,
la foule amoureuse
a déjà envahi
le sein du pré.

Clori

Très doux Tirsi,
déjà vont s'unir,
déjà sont liés
l'amant et l'amante ;
ils bougent en accord
au son des cordes :
nous seuls, négligés
sommes esseulés.

Tirsi

Viens, Clori, mon cœur,
allons vers ce lieu,
où nous invitent au jeu
les Grâces et les Amours ;
déjà Tirsi tend
la main et te prend,
et avec toi seule,
veut mener la danse.

Clori

Oui, Tirsi, ma vie,
à toi seul unie
je vais dansante,
je vais chantante.
Aucun berger,
ni le plus digne,
ne pour ra danser
avec Clori ton amante.

Tirsi & Clori

Viens, gentille Clori,
nous sommes unis à la foule :
d'une douce manière,
suivons son style.
Dansons et en même temps

spieghiamo col canto,
con dolci bei modi,
del ballo le lodi.

Il ballo

Balliamo, che il gregge,
al suon de l'avena
che i passi cor regge,
al ballo ne mena:
e saltano snelli
i capri e gli agnelli.
Balliam, che nel cielo
con lucido velo,
al suon de le sfere,
or lente or leggere
con lumi e facelle
su danzan le stelle.
Balliam, che d'intorno
nel torbido giorno,
al suono de' venti
le nubi correnti,
se ben fosche e adre,
pur danzan leggiadre.
Balliamo, che l'onde
il vento che spira
le move e l'aggira,
le spinge e confonde
sì come lor fiede
se movon il piede;
e ballan, le Linfe
quai garr ule Ninfe.
Balliam che i vezzosi
bei fior rugiadosi,
se l'aura li scuote
con urti e con ruote,
fan vaga sembianza
anch'essi di danza.
Balliamo e giriamo,
corriamo e saltiamo,
qual cosa più degna
il ballo n'insegna!

faisons en chantant,
d'une belle et douce façon,
les louanges de la danse.

Le ballet

Dansons, le troupeau
au son du pipeau
et d'un pas gracieux
entre dans la danse :
et sautent gaillards
chevreaux et agneaux.
Dansons, dans le ciel
avec un voile radieux,
au son des sphères,
lentes ou légères,
à la lumière des flambeaux,
dansent les étoiles.
Dansons, tout autour,
dans le jour troublé,
au son du vent,
se pressent les nuages,
tournent et s'enflent,
pour se joindre à la danse.
Dansons, et l'onde
que le vent soupirant
remue et agite,
fouette et confond,
semble bouger
au rythme des pieds :
et dansent les mouettes,
nymphes bavardes.
Dansons, et aussi les fleurs
belles, humides de rosée,
ondulant et ployant
au souffle de la brise,
font vaguement mine
d'esquisser une danse.
Dansons, faisons la ronde,
et courrons et sautons ;
une chose si digne,
seule la danse l'enseigne !

Pierre Boulez (1925)

Le Marteau sans maître, pour voix d'alto et six instruments

Composition : 1953-1955.

Poèmes de René Char.

Dédicace : « à Hans Rosbaud ».

Création : le 18 juin 1955 à Baden-Baden, Festival de la SIMC, par Sybilla Plate et les solistes de l'Orchestre du Südwestfunk Baden-Baden sous la direction de Hans Rosbaud.

Effectif : contralto, flûte en sol, vibraphone, xylorimba, percussion, guitare, alto.

Éditeur : Universal Edition

Durée : environ 38 minutes

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 :

I. avant « *L'Artisanat furieux* »

II. *Commentaire I* de « *Bourreaux de solitude* »

III. « *L'Artisanat furieux* » (avec voix)

IV. *Commentaire II* de « *Bourreaux de solitude* »

V. « *Bel édifice et les pressentiments* » - version première (avec voix)

VI. « *Bourreaux de solitude* » (avec voix)

VII. après « *L'Artisanat furieux* »

VIII. *Commentaire III* de « *Bourreaux de solitude* »

IX. « *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 contrepointhe 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

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.

René Char

© 1934 José Corti

Biographies des interprètes

Rinaldo Alessandrini

Pianiste et claveciniste, Rinaldo Alessandrini est également le fondateur de l'ensemble Concerto Italiano. Depuis plus de vingt ans, il dirige le répertoire de la musique ancienne en cherchant à retrouver l'expressivité et la *cantabilità* du style italien des XVII^e et XVIII^e siècles. Il est régulièrement à l'affiche de festivals internationaux aux États-Unis, au Canada, au Japon et en Europe. Rinaldo Alessandrini s'est produit avec le Concerto Italiano à Utrecht (Festival Oude Muziek), à Rotterdam, à Anvers et à Louvain (Festival de Flandres), mais aussi à Londres (Festival Lufthansa, Queen Elizabeth Hall), à Édimbourg (Festival d'Édimbourg), à Aldeburgh, à Glasgow, à Vienne (Konzerthaus), à Graz (Styriarte), à Amsterdam (Concertgebouw), à Bruxelles (Festival de Wallonie, Festival de Flandres, Société philharmonique), à Madrid (Liceo de Cámara), à Barcelone (Festival de musique ancienne, Palais de la musique), à Valence, à Bilbao, à Séville, à Saint-Sébastien, à Salamanque, à Santander, à Oslo (Festival de musique de chambre), à Bergen, à Vantaa, à Turku, à Paris (Cité de la musique, Théâtre de la Ville), à Beaune, à Lyon, à Montpellier (Festival de Radio France), à Metz (Arsenal), à Ambronay, à Saintes, à Cologne (Conservatoire et Radio de Cologne), à Stuttgart, à Darmstadt, à Rome (Académie Sainte Cécile, Accademia Filarmonica Romana), à Milan (Musica e Poesia a San Maurizio), à Ravenne, à Ferrare, à Turin, à Spoleto (Festival des deux mondes), à Palerme (Festival Scarlatti), à Istanbul, à Tel-Aviv, à Jérusalem, à Varsovie, à Buenos Aires

(Teatro Colón), à Rio de Janeiro, à New York (Metropolitan Museum, Lincoln Center), à Washington (Library of Congress) et à Tokyo. Il a récemment dirigé le Concerto Italiano dans *Theodora* de Haendel à Salamanque et à Bilbao, dans *La Vergine dei dolori* d'Alessandro Scarlatti à Naples et dans les *Vêpres solennelles pour l'Assomption de la Vierge* de Vivaldi à Sienne et à Ambronay. Ensemble, ils ont enregistré un récital Rossini avec Maria Bayo, mais aussi *Les Quatre Saisons*, *L'Olimpiade* et la monumentale reconstitution des *Vêpres* de Vivaldi, *La Senna festeggiante*, les *Vêpres* de Monteverdi et les *Concertos brandebourgeois* de Bach. Rinaldo Alessandrini a travaillé avec les orchestres les plus prestigieux - Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestre de la RAI de Rome, Orchestre symphonique de Grenade, Orchestre symphonique de Detroit, Orchestre de Toscane, Scottish Chamber Orchestra, Northern Symphonia, Orchestra of the Age of Enlightenment, Handel and Haydn Society de Boston, Freiburger Barockorchester. Ses récentes apparitions à l'opéra ont permis de l'entendre dans *Semele* de Haendel (Festival de Spoleto), *Catone in Utica* de Leonardo Vinci (Teatro di Lugo à Ravenne), *Le Couronnement de Poppée* (Opéra national du pays de Galles, Opéra de Francfort, Teatro Valli de Reggio Emilia, Teatro comunale de Bologne, Opéra du Rhin), *L'isola disabitata* de Jommelli (Accademia Filarmonica Romana, Opéra de Rome), *L'Olimpiade* de Vivaldi (Teatro Rendano de Consenza), *La Serva padrona* de Pergolèse (Konzerthaus de Fribourg), *Alcina* de Haendel (Liceu de Barcelone), *Artaserse* de Hasse (Teatro di Lugo à

Ravenne), *Les Noces de Figaro* (Opéra national du pays de Galles), *Jules César* de Haendel (Teatro Real de Madrid, Teatro comunale de Bologne, Opéra d'Oslo), *Amadigi* de Haendel (Teatro di San Carlo de Naples, Festival d'Édimbourg), *Zaide* de Mozart (Festival Mozart de La Coruña), et *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Queen Elizabeth Hall de Londres). En juillet 2005, il a dirigé et mis en scène une nouvelle production du *Couronnement de Poppée* au Teatro Liceo de Salamanque avant de triompher, au cours de la saison 2005-2006, dans *Le Barbier de Séville* de Paisiello à La Monnaie de Bruxelles et dans *Le Combat de Tancrede et Clorinde* au Festival de Beaune. Depuis le début de la saison 2006-2007, il a en outre été applaudi dans *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* et dans *La Clémence de Titus* à l'Opéra national du pays de Galles. On aura prochainement l'occasion de l'entendre en concert à l'Association Bach des Pays-Bas (Utrecht), dans *Jules César* et la *Petite Messe solennelle* à l'Opéra d'Oslo, ainsi que dans *L'Olimpiade* et *Armide* de Gluck en tournée avec le Concerto Italiano (avec qui il donnera également des concerts à Oslo, à Londres, en Espagne et à Utrecht). Sa discographie comprend des œuvres du répertoire allemand et italien. Sortis chez Opus 111, Arcana, Astrée et Harmonia Mundi France, certains de ses disques ont été récompensés par des prix comme le Grand Prix du disque ou le Prix de la Critique de disques allemande - ses enregistrements avec le Concerto Italiano ont quant à eux remporté trois Gramophone Awards. En 2003, Rinaldo Alessandrini a été fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et il a reçu le

Premio Abbiati pour son remarquable travail avec l'ensemble Concerto Italiano. Il est actuellement enseignant à l'Accademia Filarmonica Romana.

Concerto Italiano

Introduisant des critères révolutionnaires dans l'exécution de la musique vocale italienne du XVII^e et du XVIII^e siècle, Concerto Italiano s'est imposé à l'attention de la critique et du public. Ses interprétations des madrigaux, ceux de Claudio Monteverdi notamment, sont aujourd'hui considérés comme étant des versions de référence. L'ensemble est formé d'un groupe de chanteurs et d'un orchestre d'instruments à cordes. Son répertoire s'est progressivement étendu des grands madrigaux *concertato* du *Huitième Livre* de Claudio Monteverdi aux opéras, oratorios, cantates, motets et à la musique instrumentale italienne. Concerto Italiano s'est produit dans de nombreuses villes : Utrecht (Oude Muziek Festival), Rotterdam (De Doelen, De Singel), Anvers et Leuven (Festival de Flandres), Londres (Lufthansa Festival, Queen Elizabeth Hall), Édimbourg, Aldeburgh, Glasgow, Vienne (Konzerthaus), Graz (Styriarte), Amsterdam (Concertgebouw), Bruxelles (Festival de Wallonie, Festival de Flandres, Société Philharmonique), Barcelone (Festival de Música Antigua, Palau de la Música), Valence, Bilbao, Seville, Saint-Sébastien, Salamanque, Santander, Oslo (Festival de Musique de Chambre), Bergen, Trondheim, Vantaa, Turku, Paris (Cité de la musique, Théâtre de la Ville, Théâtre des Champs-Élysées), Beaune, Lyon, Montpellier (Festival de Radio France), Metz (Arsenal), Ambronay, Saintes, La Chaise-Dieu, Cologne

(Conservatoire et WDR), Stuttgart, Darmstadt, Rome (Accademia di Santa Cecilia, Accademia Filarmonica Romana), Milan (Musica e poesia a San Maurizio), Ravenne, Turin, Spoleto (Festival dei Due Mondi), Palerme, Istanbul, Tel-Aviv, Jérusalem, Varsovie, Cracovie, Buenos Aires (Teatro Colón), Rio de Janeiro (Teatro São Paolo), New York (Metropolitan Museum, Lincoln Center), Washington (Library of Congress) et Tokyo. Parmi ses dernières productions, mentionnons *Theodora* de Haendel à Salamanque et Bilbao, *La Vergine dei Dolori* de Alessandro Scarlatti à Naples, les *Vespi Solenni per la Festa dell'Assunzione della Vergine* de Vivaldi à Sienne et Ambronay, *Amadigi* de Haendel à Rome, les *Vêpres* de Monteverdi, une tournée consacrée aux *Concertos brandebourgeois* en Italie, Espagne et Amérique du Sud, *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi au Liceo de Salamanque et une reconstruction des *Vêpres de San Marco* interprétées à Milan, Saint-Denis, Édimbourg et au Festival de La Chaise-Dieu au cours de l'été 2005. En 2007, pour célébrer le 400^e anniversaire de la première représentation de *L'Orfeo* de Monteverdi, Concerto Italiano effectue une tournée en Italie, Belgique et Espagne qui se conclut à l'Accademia Chigiana de Sienne et au Festival de Beaune. L'ensemble donne également cinq concerts Monteverdi au Festival d'Édimbourg.

Chœur

Sopranos

Anna Simboli
Monica Piccinini

Ténors

Gianluca Ferrarini
Luca Dordolo

Basse

Matteo Bellotto

Orchestre

Violons

Nick Robinson
Mauro Lopes

Théorbes

Craig Marchitelli
Ugo di Giovanni

Violoncelle

Luca Peverini

Clavecin

Rinaldo Alessandrini

Hilary Summers

Hilary Summers est née à Newport, dans le sud du Pays de Galles. Elle obtient une licence de musique à la Reading University avant de poursuivre ses études de chant à la Royal Academy of Music et au National Opera Studio de Londres. Depuis ses débuts en 1992 au Scottish Opera dans le rôle d'une Walkyrie sur échasses, elle mène une carrière riche et diversifiée, avec un répertoire allant du XII^e au XXI^e siècle. Possédant une vraie voix de contralto doublée d'une large étendue vocale, elle attire l'attention de nombreux compositeurs contemporains. C'est ainsi qu'elle crée, en 1999, le rôle de Stella dans l'opéra *What Next* d'Elliott Carter à la Staatsoper de Berlin sous la direction de Daniel Barenboïm, rôle qu'elle reprend au Carnegie Hall et à

Chicago avec le Chicago Symphony Orchestra. Elle chante également cette œuvre avec le Nederlands Kamerorkest et l'Orchestre Philharmonique Royal de Flandre, tous deux dirigés par Peter Eötvös, le London Sinfonietta par Oliver Knussen, et l'Ensemble intercontemporain par Kent Nagano. En 2002, elle incarne Irma dans l'opéra d'Eötvös *Le Balcon*, donné en création mondiale au Festival d'Aix-en-Provence et repris dans une tournée européenne au cours de la saison 2003/04. Depuis quatre ans, elle sillonne le vieux continent en interprétant *Le Marteau sans maître* avec l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez. La sortie discographique qui en résulte (Deutsche Grammophon) a été vivement acclamée par la critique et l'enregistrement a récemment reçu le Grammy Award dans la catégorie « Best Small Ensemble Performance ». À Chicago, dans le cadre de la célébration des 80 ans de Pierre Boulez, elle a chanté *Le Visage nuptial* avec le Chicago Symphony Orchestra sous la direction du compositeur. En Grande-Bretagne, elle nourrit une relation privilégiée avec Michael Nyman. Nyman a écrit pour elle le premier rôle de son opéra *Facing Goya* créé en Espagne et joué ensuite dans tout le pays. En ce qui concerne le répertoire baroque, Hilary Summers collabore régulièrement avec les meilleures formations orchestrales sur instruments anciens et leurs chefs, parmi lesquels Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, Paul McCreesh et le Gabrieli Consort, Christophe Rousset et Les Talens Lyriques, Thomas Hengelbrock et le Balthasar Neumann Ensemble ainsi qu'Andrew Manze et The English

Concert. Un lien particulièrement chaleureux avec William Christie et Les Arts Florissants a permis l'enregistrement d'*Orlando* de Haendel chez Erato, dans lequel elle tient le rôle de Medoro. Se produisant régulièrement au sein de la Early Opera Company sous la direction de Christian Curnyn, elle a récemment gravé pour Chandos le rôle de Rosmira dans *Partenope* de Haendel. Dans le domaine lyrique, Hilary Summers, tout en ayant la stature pour interpréter les grands héros haendéliens tels Giulio Cesare ou le dieu Mars dans *Il Divisione del mondo* de Legrenzi, sait, à l'occasion, aborder avec humour des personnages comme la dominatrice Mescalina (*Le Grand Macabre* de Ligeti), l'amazone Hippolyta (*A Midsummer Night's Dream* de Britten) ou encore la femme à barbe Baba la Turque (*The Rake's Progress* de Stravinski). Ses incarnations de femmes d'âge mûr comprennent la Terre mère Gaea dans *Daphne* de Strauss et Mrs. Sedley dans *Peter Grimes* de Britten (Festival de Glyndebourne). Elle a tout récemment joué le rôle de la Blanchisseuse dans l'opéra *Rage d'amours* de Rob Zuidam au Nederlandse Opera d'Amsterdam ainsi qu'Hippolyta au Teatro Real de Madrid. Comme tout contralto qui se respecte, Hilary Summers a une dévotion toute particulière pour les œuvres d'Elgar. Elle a eu le privilège d'interpréter à plusieurs reprises *The Dream of Gerontius* sous la direction de Vernon Handley, avec qui elle a également chanté *Sea Pictures*. Ses nombreuses productions discographiques comprennent entre autres des œuvres de Haendel – *Messiah* avec le King's College de Cambridge et *Lotario* (Idelberto) avec Alan Curtis et Il Complesso Barocco – ainsi que

A Midsummer Night's Dream (Hippolyta) avec le London Symphony Orchestra sous la direction de Sir Colin Davis. Paraîtront très prochainement la *Petite Messe solennelle* de Rossini avec The King's Consort et les *Six Celan Songs* de Michael Nyman.

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. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il quitte la direction de l'Ircam en 1992 et se consacre à la direction d'orchestre et à la composition. L'année de son 70^e anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra et une production de *Moïse et Aaron* de Schönberg 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 du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe

Pina Bausch. Une grande série de concerts avec le London Symphony Orchestra 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. En 2002, il est compositeur en résidence au Festival de Lucerne. Depuis 2004, il est directeur artistique de l'Académie du Festival de Lucerne. En 2003/2004, il dirige *Renard* de Stravinski, *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Falla et *Pierrot lunaire* de Schönberg dans une mise en scène de Klaus Michael Grüber au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence et aux Festwochen de Vienne. Presque 30 ans après ses débuts à Bayreuth, il y revient, en 2004 et 2005, pour diriger *Parsifal*, mis en scène par Christoph Schlingensiefel. L'année de ses 80 ans est marquée par de nombreux hommages et célébrations qui accompagnent ses tournées de concerts. Il se retire ensuite quelques mois pour se consacrer à la composition. Pierre Boulez reprend ses nombreuses activités en été 2006 ; il dirige l'œuvre symphonique de Mahler en alternance avec Daniel Barenboïm à Berlin à Pâques 2007, ainsi qu'une nouvelle production de *De la maison des morts*, mise en scène par Patrice Chéreau à Vienne, Amsterdam et Aix-en-Provence. Tout à la fois compositeur, auteur, fondateur et chef d'orchestre, Pierre Boulez se voit décerner des distinctions telles que le Prix de la Fondation Siemens, le Prix Leonie-Sonning, le Praemium Imperiale du Japon, le Prix Polar Music, 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 qu'il développe

en exclusivité chez Deutsche Grammophon depuis 1992. 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'Édimbourg, *Notations VII*, créée en 1999 par Daniel Barenboïm à Chicago, et *Dérive 2*.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la culture), l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, aux côtés des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de

l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger, où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Flûte

Emmanuelle Ophèle

Percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti
Samuel Favre

Alto

Christophe Desjardins

Musicien supplémentaire

Guitare

Caroline Delume

Éditeur : Hugues de Saint Simon
Rédacteur en chef : Pascal Huynh
Rédactrice : Gaëlle Plasseraud
Maquette : Elza Gibus



cité de la musique



Koloman Moser: La Voyageur (Wotan) • 1918 • Direktion der Museen der Stadt Wien • photo: Fotosudio Otto, Vienne

ACTUELLEMENT

EXPOSITION AU MUSÉE DE LA MUSIQUE

RICHARD WAGNER, VISIONS D'ARTISTES

D'AUGUSTE RENOIR À ANSELM KIEFER

MUSÉE DE LA MUSIQUE 221, AVENUE JEAN-JAURÈS 75019 PARIS • M° PORTE DE PANTIN

01 44 84 44 84 • WWW.CITE-MUSIQUE.FR