

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

Du mardi 11 au mardi 18 octobre  
**Steve Reich | *Pulsations***



Avec le soutien du Fonds Franco-Américain pour la Musique Contemporaine - un programme FACE (French American Cultural Exchange) soutenu par les services culturels de l'Ambassade de France, la SACEM, l'Institut Français et la Fondation Florence Gould.

Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : [www.citedelamusique.fr](http://www.citedelamusique.fr)

**Steve Reich | *Pulsations* | Du mardi 11 au mardi 18 octobre**

# Cycle Steve Reich - *Pulsations*

## Entretien avec Steve Reich

**CITÉ MUSIQUES | Chaque pièce de votre premier concert, le 11 octobre, marque une sorte de tournant dans votre technique de composition, comme le *Double Sextet*, pour lequel vous avez reçu le prix Pulitzer en 2009. Le voyez-vous de cette manière ?**

STEVE REICH | *Drumming* était la fin de quelque chose. C'était la fin de l'utilisation de la technique de phases (*phasing*)... C'était également un pas vers une orchestration au sens occidental habituel. *Music for 18 Musicians* est certainement une pièce d'envergure : elle a marqué le début de mon utilisation accrue de l'harmonie. Ces pièces remontent aux années soixante-dix. *Double Sextet* développe vraiment ces techniques des années plus tard.

**Cette série de concerts s'achèvera avec *The Desert Music* (1984), qui utilise un grand chœur et un grand orchestre, avec une instrumentation encore plus diverse...**

S.R. | *The Desert Music* était le point culminant de mon utilisation de grands effectifs. En fait, cette œuvre est rarement jouée aujourd'hui par un orchestre. Je n'ai pas besoin de dix-huit premiers violons, de seize seconds. Pourquoi ? Parce qu'ils ont à rendre des imbrications rythmiques telles qu'un musicien contre un autre y arrive très bien, trois contre trois également, mais pour dix-huit ensembles c'est impossible. C'est la raison pour laquelle nous jouons Bach avec un effectif réduit : afin d'entendre la clarté de chaque ligne individuelle. Et en fait, ma musique est de nature plus baroque que romantique.

**Certaines techniques des années soixante semblent réaliser leur potentiel des années plus tard : on pense à l'utilisation documentaire du texte parlé dans *It's Gonna Rain* menant à *Different Trains*, puis aux opéras multimédias comme *The Cave*. Le rythme parlé est-il plus important que le rythme instrumental pur ?**

S.R. | La musique instrumentale est de la musique instrumentale, et pour moi, elle est distincte de la musique vocale. Celle-ci peut également être divisée en deux : celle qui utilise un matériel documentaire préenregistré et celle qui ne le fait pas. Et les pièces documentaires préenregistrées sont un élément de ma musique. Si vous utilisez des voix préenregistrées, elles possèdent une mélodie du discours, et cette mélodie du discours peut générer le caractère mélodique, et pas seulement rythmique, de la pièce. C'est sur ce principe que *Different Trains* est construit, et c'est la structure implicite de *It's Gonna Rain* et de *Come Out*. *The Cave* et *Three Tales* sont mes réponses à la question : « Comment écrire un opéra ? ». Je ne m'intéresse pas à l'opéra au sens habituel du terme.

**Au sujet de l'album *Double Sextet* /2x5, vous avez parlé d'une sorte de rock'n'roll. Que voulez-vous dire ? Dans ce contexte, cela a-t-il un sens de parler d'« avant-garde musicale » ou de « musique contemporaine » en tant que catégorie à part ?**

S.R. | Je suis compositeur et j'écris de la musique ; je laisse aux journalistes et aux historiens de la musique le soin d'inventer une terminologie. 2x5 est parti de mon amour pour la basse électrique. Parce qu'avec deux basses électriques jouant des sons très graves qui s'imbriquent entre eux, vous pouvez entendre tout ce qui se passe. La basse électrique a été inventée pour le rock'n'roll, et nous l'avons graduellement incorporée à la musique de concert. Après cela, je me suis dit que ce serait génial d'écrire une pièce où la section rythmique serait tenue par le piano et la basse électrique. Alors j'ai pensé que cela sonnait comme un groupe de rock, et donc, pourquoi

ne pas rajouter deux guitares électriques et une batterie ? C'est ainsi que je me suis retrouvé à écrire une pièce pour des instruments pour lesquels je n'avais jamais écrit, et, dans mon cas, *l'instrumentation* est une source d'*inspiration*, car j'invente toujours mes ensembles. Ainsi pour 2x5, la question n'était pas le rock'n'roll, il s'agissait pour moi d'écrire une pièce pour des instruments de rock. Je ne pense pas que quelqu'un puisse confondre 2x5 avec du rock ordinaire... Au fond, c'est de la musique de chambre pour instruments de rock'n'roll. Nous vivons dans une époque aux frontières mouvantes – mise à part une période très malsaine après Schönberg et jusqu'à Stockhausen et Boulez où il y avait un mur artificiel entre la salle de concert et la rue. Ma génération a ramené la situation à la normale, et mis à bas le « mur de Berlin musical » qui existait entre musique populaire et musique classique, ce qui était une idée absurde. Maintenant, je dirais que nous sommes revenus à une situation normale.

**Vous avez dit que le style vocal adapté à votre musique - clair, précis, pur, sans vibrato - vous avait amené à travailler avec des chanteurs spécialisés à la fois en musique ancienne et contemporaine. Et pour 2x5 vous avez travaillé avec des musiciens qui sont en fait à la fois des musiciens classiques et de rock, expliquant qu'il ne s'agissait plus d'un phénomène de crossover mais de l'identité même de ces musiciens.**

S.R. | Oui. Ils sont au conservatoire durant la journée, jouent dans un club de rock le soir, et le lendemain se produisent au Carnegie Hall ; ils jouent la musique qu'ils aiment. Leur formation est excellente et ils ont cet atout. Tous ne font pas cela, bien sûr, mais il y en a de plus en plus. C'est très sain, et cela reflète bien le monde dans lequel ces jeunes vivent.

**Beaucoup de grands chorégraphes - Anne Teresa de Keersmaeker, Lucinda Childs, Jiri Kylián, et maintenant Karine Saporta - utilisent votre musique. Pourquoi pensez-vous qu'ils sont attirés par elle, et qu'attendez-vous de la chorégraphie de vos œuvres ?**

S.R. | Pour répondre à la première question, je pense que ce sont probablement l'énergie rythmique et les émotions évoquées par la musique qui les attirent. Quand je vais voir un spectacle de danse, je recherche l'intelligence, des gens qui comprennent la musique et puis qui l'interprètent d'une façon à laquelle je n'aurais jamais pensé moi-même. Ainsi ils me font comprendre la musique mieux que je ne la comprenais avant de voir leur chorégraphie.

*Propos recueillis par Evan Rothstein*

*Traduction Delphine Malik-Vernhes*

Entretien paru dans *Cité-musiques* n° 67

**MARDI 11 OCTOBRE – 20H**

Salle des concerts

**Steve Reich**

*Drumming (Part 1)*

*Double Sextet (création française)\**

*Music for 18 Musicians*

**Ensemble Modern**

**Synergy Vocals**

**Brad Lubman**, direction\*

**Steve Reich**, piano, percussions

**SAMEDI 15 OCTOBRE – 19H**

Rue musicale

**Steve Reich**

*Six Marimbas*

Étudiants de la classe de  
percussion du Conservatoire  
de Paris

**SAMEDI 15 OCTOBRE – 20H**

**DIMANCHE 16 OCTOBRE – 16H30**

Salle des concerts

**Notes+**

**Steve Reich**

*Violin Phase*

*Different Trains*

*It's Gonna Rain*

*Triple Quartet*

**Compagnie Karine Saporta**

**Karine Saporta**, chorégraphe

**Muriel Bedot**, danse

**Tess Blanchard**, danse

**Juliette Murgier**, danse

**Yoann Rifosta**, danse

**Angie Eng**, création multimédia

**Quatuor Thymos**

**Gabriel Richard**, violon

**Eiichi Chijiwa**, violon

**Nicolas Carles**, alto

**Delphine Biron**, violoncelle

**Étienne Graindorge**, ingénieur  
du son

**MARDI 18 OCTOBRE – 20H**

Salle des concerts

**Steve Reich**

*The Desert Music*

**Ludwig van Beethoven**

*Symphonie n° 5*

**Brussels Philharmonic**

**Chœur de la Radio flamande**

**Michel Tabachnik**, direction

## **Sommaire**

<b>MARDI 11 OCTOBRE – 20H</b>	p. 6
<b>SAMEDI 15 OCTOBRE – 19H</b>	p. 10
<b>SAMEDI 15 OCTOBRE – 20H ET DIMANCHE 16 OCTOBRE – 16H30</b>	p. 12
<b>MARDI 18 OCTOBRE – 20H</b>	p. 19
<b>Biographies</b>	p. 29

**MARDI 11 OCTOBRE – 20H**

Salle des concerts

**Steve Reich**

*Drumming (Part 1)*

*Double Sextet* (création française)\*

entracte

*Music for Eighteen Musicians*

**Ensemble Modern**

**Synergy Vocals**

**Brad Lubman**, direction\*

**Steve Reich**, piano, percussions

**Norbert Ommert**, projection du son

Ce concert fait partie du Daniel Pearl International Music Days. [www.danielpearlsmusicdays.org](http://www.danielpearlsmusicdays.org).

Ce concert est enregistré par France Musique.

**Fin du concert vers 22h.**

Le public est invité à participer à une discussion avec Steve Reich à l'issue de ce concert, en Rue musicale.

## **Steve Reich (1936)**

### *Drumming, Part 1*

Composition : 1971

Création : le 3 décembre 1971 au Museum of Modern Art (MOMA) de New York par Steve Reich & Musicians

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : environ 17 minutes.

*Drumming* dure environ une heure et demie et se divise en quatre sections que l'on exécute sans pause. La première section comprend une voix masculine accompagnant quatre paires de bongos ; la seconde est pour trois marimbas et trois voix féminines, la troisième pour trois glockenspiels, un sifflet et un piccolo, et la dernière pour toutes ces voix et tous ces instruments combinés entre eux. J'avais choisi des instruments qui sont maintenant d'usage commun et d'accès facile dans les pays occidentaux. J'accordai ces instruments selon notre gamme diatonique tempérée, et les utilisai musicalement dans le contexte de mes compositions précédentes. On me pose souvent des questions sur l'influence que ma visite en Afrique eut sur *Drumming*. La réponse est qu'il s'agit d'une *confirmation*. Ce voyage confirma l'intuition que j'avais eue auparavant, selon laquelle la musique produite par des instruments acoustiques a une sonorité plus riche que celle produite par des instruments électroniques, de même qu'il raffermi mon inclination naturelle pour la percussion. L'importance de *Drumming* au sein de mon œuvre est qu'il constitue le stade final de développement et de raffinement du processus de phase, tout en marquant ma première utilisation de quatre techniques nouvelles : le processus de substitution progressive des temps aux pauses (ou des pauses aux temps) ; le changement graduel du timbre tout en maintenant le rythme et la hauteur ; la combinaison d'instruments de timbre différent jouant simultanément ; et l'utilisation de la voix humaine comme partie de l'ensemble musical par l'imitation de la sonorité exacte des instruments.

### *Steve Reich*

### *Double Sextet* (création française)

Effectif : 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 violons, 2 violoncelles, 2 vibraphones, 2 pianoforte ou flûte-clarinette-violoncelle-vibraphone-pianoforte et bande préenregistrée.

Création : 26 mars 2008, à l'Université de Richmond (Virginie) par le Eighth Blackbird.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : environ 25 minutes.

Il y a deux sextuors identiques dans *Double Sextet*, chacun constitué d'une flûte, d'une clarinette, d'un vibraphone, d'un piano, d'un violon et d'un violoncelle. Les instruments ont été doublés afin que, comme dans de nombreuses pièces précédentes, deux instruments identiques puissent s'imbriquer l'un dans l'autre pour produire un motif d'ensemble. Par exemple, dans cette pièce

vous entendrez les pianos et les vibraphones s'imbriquer d'une manière très rythmique pour conduire le reste de l'ensemble.

La pièce peut être interprétée de deux manières : soit à douze musiciens, soit à dix musiciens jouant avec un enregistrement d'eux-mêmes. Lors de la création, le sextuor Eighth Blackbird, lequel m'a commandé la pièce, jouait avec son propre enregistrement.

L'idée d'un interprète unique jouant avec son propre enregistrement remonte à 1967 avec *Violin Phase* et s'est développée avec *Vermont Counterpoint* (1982), *New York Counterpoint* (1985), *Electric Counterpoint* (1987) et *Cello Counterpoint* (2003). Le fait d'étendre cette idée à un ensemble de chambre entier jouant avec une bande préenregistrée de lui-même a servi tout d'abord dans *Different Trains* (1988), puis dans *Triple Quartet* (1999) et maintenant dans *Double Sextet*. En doublant un ensemble de chambre entier on crée la possibilité de multiples réseaux contrapuntiques simultanés d'instruments identiques. Dans *Different Trains* et *Triple Quartet* tous les instruments sont des cordes afin de produire un grand tissu de cordes. Dans *Double Sextet* il y a plus de variété de timbres grâce à l'imbrication de six paires différentes de percussions, de cordes et de vents.

La pièce comporte trois mouvements notés rapide-lent-rapide, et à l'intérieur de chaque mouvement on trouve quatre sections harmoniques construites autour des tonalités de *ré, fa, la* bémol et *si* majeurs avec leurs relatifs de *si, ré, fa* et *sol* dièse mineurs. Comme dans la quasi-totalité de ma musique, les modulations d'une tonalité à l'autre sont soudaines, définissant clairement chaque nouvelle section.

*Double Sextet* dure environ 22 minutes et a été achevé en octobre 2007. C'est une commande d'Eighth Blackbird qui créa la pièce à l'Université de Richmond en Virginie le 26 mars 2008. La première new-yorkaise a eu lieu au Carnegie Zankel Hall le 7 avril 2008.

*Steve Reich*

### *Music for Eighteen Musicians*

Composition : 1974.

Création : 24 avril 1976 à New York, Town Hall, par Steve Reich and Musicians sous la direction du compositeur.

Effectif : 3 sopranos, contralto solos – 2 clarinettes/clarinettes basses – 3 marimbas, 2 xylophones, vibraphone, 4 pianos – violon, violoncelle.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : environ 55 minutes.

Les premières esquisses de *Music for Eighteen Musicians* datent de mai 1974, et le morceau fut achevé en mars 1976. Sa pulsation constante et son énergie rythmique l'apparentent à nombre de mes œuvres précédentes ; cependant son harmonie et sa structure sont nouvelles.



Les innovations de *Music for Eighteen Musicians* concernent le nombre et la distribution des instruments ; son instrumentation repose sur un violon, un violoncelle, deux clarinettes doublant deux clarinettes basses, quatre voix de femmes, quatre pianos, trois marimbas, deux xylophones et un vibraphone. Tous les instruments sont acoustiques. Le recours à l'électronique se limite aux micros pour amplifier les voix et le son de quelques instruments. Sur le plan rythmique, deux sortes de temporalités interviennent simultanément dans *Music for Eighteen Musicians*. La première est celle d'une pulsation rythmique régulière, dans les pianos et les instruments à mailloche, qui se maintient tout le long du morceau. La seconde repose sur le rythme de la respiration humaine chez les bois et les voix. La première et la dernière section dans leur intégralité, ainsi que des parties de toutes les autres sections, contiennent des pulsations produites par les voix et les bois. Les interprètes emplissent leurs poumons et chantent ou jouent des notes particulières aussi longtemps qu'ils peuvent tenir leur respiration. C'est la respiration qui sert de mesure à la durée que doit avoir leur pulsation. La structure de *Music for Eighteen Musicians* repose sur un cycle de onze accords qui sont joués au début du morceau et répétés à la fin. Tous les instruments et toutes les voix jouent ou chantent des notes qui vibrent au sein de chaque accord. Des instruments tels que les cordes, qui n'ont pas besoin de respiration, suivent néanmoins les cycles d'inspiration et d'expiration en observant les mouvements respiratoires des clarinettes basses. Chaque accord est tenu pendant la durée de deux respirations, puis l'on introduit graduellement l'accord suivant, et ainsi de suite jusqu'à ce que les onze accords soient joués. [...] Chaque accord, soutenu sur quinze ou vingt secondes dans la première section, s'étire sur une mélodie fondamentale pour former une section de cinq minutes, tout à fait comme une note de *cantus firmus* (mélodie chantée dans les organums écrits au XII<sup>e</sup> siècle par Pérotin) s'étire sur plusieurs minutes pour constituer le foyer harmonique d'une des sections de l'organum. Les onze accords qui ouvrent *Music for Eighteen Musicians* constituent une sorte de « *cantus* » vibrant pour le morceau tout entier. Les changements d'une section à l'autre, aussi bien que les changements à l'intérieur d'une section, sont signalés par le vibraphone, lequel joue ses motifs une fois seulement afin de rappeler aux autres interprètes qu'ils doivent passer à la mesure suivante ; nous observons le même processus dans le gamelan balinaï guidé par un des joueurs de tambour et dans la musique d'Afrique occidentale où le maître tambourineur émet des signaux sonores pour indiquer les changements de motif. Ceci contraste avec la signalisation visuelle constituée par des hochements de tête dans mes compositions précédentes, aussi bien qu'avec la pratique courante, dans la musique occidentale, qui confie la conduite de l'orchestre à un chef distinct des interprètes. Les signaux sonores sont partie intégrante de la musique et permettent aux musiciens de ne pas interrompre leur écoute.

*Steve Reich*

(Extraits de *Écrits et entretiens sur la musique*, collection *Musique, passé, présent* dirigée par Pierre Boulez et Jean-Jacques Nattiez, traduit de l'anglais par Bérénice Reynaud © Christian Bourgois éditeur 1981)

**SAMEDI 15 OCTOBRE – 19H**

Rue musicale

**Steve Reich**

*Six Marimbas*

Étudiants de la classe de percussion du Conservatoire de Paris

Emmanuel Hollebecke, Julien Lacrouzade, Benoît Maurin, Sylvain Borredon, Thibault Lepri,  
François-Xavier Plancqueel, marimbas

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris.

**Fin du concert vers 19h30.**

## **Steve Reich (1936)**

### *Six Marimbas*

transcription de *Six Pianos* (1973) pour 6 marimbas

Composition : 1986

Création : le 20 avril 1987, au Alice Tully Hall (New York) par Steve Reich et ses musiciens, membres du Manhattan Marimba Quartet et de NEXUS.

Effectif : 6 marimbas.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : entre 16 et 24 minutes, dépendant de l'interprétation.

*Six Marimbas*, composé en 1986, est une réécriture pour marimbas de ma précédente composition *Six Pianos* (1973). C'est le percussionniste James Preiss, un de mes amis et membre de mon ensemble depuis 1971, qui a eu l'idée de cette transcription et a également participé à l'adaptation de l'écriture manuscrite à l'écriture pour baguettes utilisée dans cette partition.

La pièce commence avec trois marimbas jouant la même cellule rythmique de huit temps, mais sur différentes notes pour chaque marimba. L'un des autres marimbas commence progressivement à construire exactement le même motif que celui joué par l'un des précédents marimbas en mettant les notes du cinquième temps sur le septième temps, puis celles du premier temps sur le troisième temps, et ainsi de suite, reconstruisant le même motif sur les mêmes notes, mais toujours avec un décalage de phase de deux temps. Quand cette relation canonique a été complètement construite, les deux marimbas restants doublent certaines des nombreuses cellules mélodiques résultant de cette relation entre les quatre premiers marimbas. Dans un crescendo progressif, ils font remonter ces motifs résultants à la surface de la musique ; puis, dans le decrescendo, ils les rendent lentement au réseau contrapuntique d'ensemble, dans lequel l'auditeur les entend se poursuivre avec bien d'autres en relation avec les quatre marimbas toujours présents.

Ce procédé de construction rythmique suivi du doublage des motifs résultants est ensuite poursuivi dans les trois sections de la pièce, lesquelles sont caractérisées par des changements modaux et des positions graduellement plus hautes sur le marimba, la première en *ré* bémol majeur, la deuxième en *mi* bémol dorien et la troisième en *mi* bémol bécarre mineur.

*Steve Reich*

**SAMEDI 15 OCTOBRE – 20H**

**DIMANCHE 16 OCTOBRE – 16H30**

Salle des concerts

**Notes+**

**Steve Reich**

*Violin Phase*

*Different Trains*

*It's Gonna Rain*

*Triple Quartet*

**Compagnie Karine Saporta**

**Karine Saporta**, chorégraphe

**Muriel Bedot**, danse

**Tess Blanchard**, danse

**Juliette Murgier**, danse

**Yoann Rifosta**, danse

**Angie Eng**, création multimédia

**Quatuor Thymos**

**Gabriel Richard**, violon

**Eiichi Chijiwa**, violon

**Nicolas Carles**, alto

**Delphine Biron**, violoncelle

**Étienne Graindorge**, ingénieur du son

**Fin du concert vers 21h30.**

## Notes +

Un spectacle chorégraphique, musical et multimédia de Karine Saporta en collaboration avec le quatuor Thymos.

Au spectacle *Notes* créé en 2008, la chorégraphe ajoute pour ces deux représentations à la Cité de la musique une nouvelle œuvre composée sur « la » pièce fondatrice de Steve Reich : *It's gonna rain*. *Notes +* est donc un spectacle chorégraphique et multimédia à partir des morceaux *Violin Phase*, *Different trains* et *It's Gonna Rain* du compositeur américain. Créé en 1965 et joué sur bande *It's Gonna Rain* symbolise un moment fondateur de l'œuvre de Steve Reich. A cette occasion, il utilisera pour la première fois sa technique de déphasage, devenue ensuite centrale dans son œuvre. Les deux autres pièces, écrites pour bande son et musiciens live, seront jouées sur scène par le quatuor Thymos.

L'écriture de Steve Reich se fonde sur un système répétitif que la chorégraphe Karine Saporta s'est attachée à rendre sensible de la manière la plus dépouillée et rigoureuse possible. À chaque pièce musicale, correspond une écriture chorégraphique particulière ; le duo pour *Violin Phase*, le trio pour *Different trains* et le solo pour *It's Gonna Rain*.

Dans *Violin Phase*, partition harmonieuse, remarquablement dépourvue de toute tension dramatique ou dialectique, le choix visuel consiste en une subtile manipulation des codes du concert et de l'opéra : Fleurs, robe noire et velours rouge. L'écriture du mouvement agit comme un élixir accompagnant la douce et progressive ivresse induite par la partition.

*Different trains*, partition âpre, chaotique et désespérée induit par contre un travail gestuel plus brut, proche des états quotidiens... parfois obsessionnel et compulsif.

*It's Gonna Rain*, est une incantation à la pluie, une réminiscence de la façon particulière que certains pasteurs protestants afro-américains ont de soulever les foules. On pense ici à Martin Luther-King, à la sécheresse de l'Afrique et au gaspillage de l'eau dans les pays riches. Le solo tournera autour de la danseuse Muriel Bedot que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de la mythique Grace Jones.

La création multimédia est basée sur l'utilisation en direct de quatre caméras restituant les images des danseurs avec des décalages visuels et temporels et rendant hommage aux techniques compositionnelles de Steve Reich. Ces images sont mixées avec des documents botaniques pour *Violin Phase* et sociologiques pour *Different trains* et *It's Gonna Rain*.

## **Steve Reich (1936)**

### *Violin Phase*

Composition : 1967.

Création à la New School de New York.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : environ 15 minutes.

Au mois d'octobre 1967, je terminai *Violin Phase* qui pouvait se jouer avec un violon et une bande à trois pistes ou, de préférence, quatre violons. Ce morceau représentait en fait un développement et un raffinement de *Piano Phase* : en premier lieu, il comportait quatre voix se déphasant l'une par rapport à l'autre, au lieu des deux de *Piano Phase*; en deuxième lieu, ce qui est peut-être plus important, j'avais plus clairement conscience de ces nombreux motifs mélodiques qui résultent de la combinaison de deux ou plusieurs instruments identiques quand ils jouent un même motif répétitif en étant hors phase d'un ou deux temps les uns par rapport aux autres.

Quand on écoute la répétition des violons, on entend d'abord les notes les plus graves former un ou plusieurs motifs, puis on remarque que les notes les plus aiguës en forment un autre, et enfin que les notes médianes s'attachent aux notes graves pour en former encore un autre. Tous ces motifs sont présents dans la composition ; ils résultent de l'emboîtement les unes dans les autres de deux, trois ou quatre parties de violon qui répètent tous le même motif hors phase les uns par rapport aux autres. Puisque c'est l'attention de l'auditeur qui détermine en grande partie lequel de ces motifs il ou elle va percevoir à tel ou tel moment, on peut considérer ces motifs comme des sous-produits psycho-acoustiques de la répétition et de la mise hors phase. Quand je dis qu'il y a plus de choses dans ma musique que je n'y ai mis, j'ai principalement en tête ces motifs résultants.

Il y a certains de ces motifs résultants qui se remarquent plus facilement que d'autres, ou qui se remarquent immédiatement une fois qu'ils sont signalés. Ce processus de « signalisation » s'accomplit musicalement en doublant un de ces motifs préexistants avec le même instrument, par exemple avec un violon dans *Violin Phase*. On joue le motif très doucement, puis on en accroît progressivement le volume de manière à ce qu'il émerge lentement à la surface de la musique ; ensuite, en rabaisant le volume, on le fait progressivement sombrer au sein de la trame musicale, tout en le maintenant à un niveau audible. L'auditeur prend ainsi conscience de la présence de l'un de ces motifs dans la musique, ce qui ouvre son oreille à l'écoute d'un autre, puis d'un autre encore, puis de tous ces motifs qui se font tous entendre à la fois au sein du mouvement incessant de la structure musicale.

*Steve Reich*

## *Different Trains*

Composition : 1988.

Commande : Kronos Quartet.

Création : le 2 novembre 1988 au Queen Elizabeth Hall de Londres par le Kronos Quartet.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : environ 27 minutes.

Sur les rythmes mécaniques, obsédants, aux sons agressifs des cloches et des sifflets des anciens trains roulant à différentes vitesses pour parcourir l'Amérique d'ouest en est, puis l'Europe, avant de revenir sur le Nouveau Continent, cette œuvre « documentaire » effectue un voyage à la fois autobiographique et historique au cœur des années sombres de la Seconde Guerre mondiale. Des fragments plus ou moins compréhensibles de récits de cette époque provenant de la vieille gouvernante du compositeur, d'un conducteur de train de la période où, enfant du divorce, il était ballotté entre New York et Los Angeles, de survivants des trains conduisant aux camps d'extermination, jalonnent ces trajets. Malgré le réalisme des sources enregistrées et la charge émotive du sujet, l'œuvre évite tout épanchement expressif grâce à la distanciation que crée le principe de répétition cher à Reich. La démarche compositionnelle de *Different Trains* trouve ses racines dans les expériences menées plus de vingt ans auparavant sur des voix parlées enregistrées, notamment dans *It's Gonna Rain* (1965), où un fragment de discours d'un prêcheur noir est mis en boucle, ou encore dans *Come out* (1966). Ici, les diverses sources enregistrées, transférées sur la bande, constituent un matériau de base générant la musique jouée par le quatuor à cordes. Les bribes de discours échantillonnées, par exemple, deviennent des *speech melodies* reprises fidèlement par les cordes.

## *Max Noubel*

### *It's Gonna Rain*

Composition : 1965.

Création en janvier 1965 au San Francisco Tape Music Center.

Durée : environ 17 minutes 50.

À la fin de l'année 1964, j'enregistrai sur bande un sermon sur le Déluge délivré par un prêcheur noir, Frère Walter, dans le parc d'Union Square à San Francisco. J'avais été extrêmement impressionné par les qualités mélodiques de son discours qui se situait aux confins du chant et de la parole. Au début de l'année 1965, je me mis à mettre sa voix sur boucle, ce qui fit encore plus ressortir les qualités musicales de sa voix. Je ne veux pas dire par là que la signification des mots prononcés sur la boucle, « il va pleuvoir » (« *it's gonna rain* ») ait perdu de son importance ou ait disparu ; au contraire, l'incessante répétition de ces mots rendait plus intenses à la fois leur signification et leur mélodie.

Quand on prend l'enregistrement d'un discours comme matériel pour une composition électronique, la mélodie et la signification du discours sont présentées en bloc, comme ils se produisent dans la vie réelle. C'est tout à fait différent de ce qui se passe quand on met des mots en musique et qu'on a à faire correspondre un certain nombre de syllabes à un certain nombre de notes, et à décider de leur relation mélodique. Avec des paroles préenregistrées, la question ne se pose pas de savoir combien de notes il faut mettre par syllabe, et quelle mélodie elles vont former ; on entend ces paroles, et c'est tout. Au lieu de mettre des mots en musique, je me suis borné à choisir cet extrait du discours enregistré que mon intuition me poussait à utiliser comme matériel musical. Ce qui m'attira originellement vers la musique électronique fut la possibilité de travailler sur des paroles préenregistrées.

Au début des années 60, je m'intéressai à la poésie de William Carlos Williams, Charles Olson et Robert Creeley, et j'essayai, de temps en temps et toujours sans succès, de mettre ces poèmes en musique. Cet échec était principalement dû au fait que leur poésie s'est forgée du rythme inhérent à la diction américaine, et que « mettre » en musique de tels poèmes revenait à détruire cette qualité. Pour continuer à faire de la musique vocale, la solution que je trouvais à l'époque fut de composer des morceaux sur bande à partir de paroles préenregistrées.

Je me souviens que j'avais toujours trouvé décevant que la musique sur bande magnétique, ou la Musique Concrète comme on l'appelait alors, produisit en général des sons difficiles à reconnaître, alors que ce qui m'intéresse dans un magnétophone est qu'il enregistre des choses réelles, comme des paroles, de même qu'une caméra enregistre des images réelles. Si l'on pouvait faire entendre ces paroles sans en altérer la hauteur ni le timbre, on en conserverait l'intérêt originel, et l'adjonction d'une structure rythmique pourrait sans doute rendre plus intense leur signification et leur mélodie.

La répétition constante en boucle produit justement une telle intensification rythmique. L'idée d'avoir recours aux répétitions constantes me vint partiellement du travail sur boucle auquel je m'étais livré depuis 1963, mais surtout de l'aide que j'avais apportée à Terry Riley pour la mise au point de la première exécution publique, en 1964, de son *In-C*, car c'est une composition au cours de laquelle plusieurs motifs différents se combinent simultanément. Mon problème consistait alors à trouver de nouvelles manières de travailler sur la répétition comme technique musicale. Ma première idée fut de faire jouer une boucle contre elle-même en une quelconque relation canonique ; certaines de mes compositions antérieures, en effet, comportaient deux ou plusieurs instruments identiques qui jouaient la même note les uns contre les autres. En essayant d'aligner deux boucles identiques et de les faire fonctionner en relation, je découvris que la manière la plus intéressante de procéder consistait à aligner les boucles à l'unisson, puis à les laisser se déphaser lentement l'une par rapport à l'autre. C'est en écoutant ce processus graduel de décalage que je commençai à réaliser qu'il s'agissait d'une forme extraordinaire de structuration musicale. Ce processus s'imposa à moi comme la manière d'épuiser un certain nombre de relations entre deux motifs identiques sans jamais avoir à faire de transition. C'était un processus musical ininterrompu, continu, et sans rupture.



Rétrospectivement, je comprends que l'idée d'un processus graduel de déphasage entre deux ou plusieurs motifs musicaux identiques et répétitifs ne soit qu'une extension de celle d'un canon « ad infinitum ». On joue deux ou plusieurs mélodies identiques, chacune démarrant après l'autre, comme dans les canons traditionnels, mais dans ce processus de déphasage, les mélodies sont en général des motifs répétitifs beaucoup plus courts, et l'intervalle entre une mélodie et son (ou ses) imitation(s) est variable au lieu d'être fixe. Néanmoins, la forte ressemblance que ce nouveau processus accuse avec le concept médiéval de canon est à même de lui octroyer une résonance particulière. Les idées nouvelles, quand elles sont valables, s'avèrent en général être très vieilles.

La première partie de ma composition pour bande magnétique, *It's Gonna Rain*, achevée en janvier 1965, est une matérialisation littérale de ce processus. Deux boucles sont alignées à l'unisson, puis, graduellement, elles se déphasent complètement l'une par rapport à l'autre avant de revenir à l'unisson. Ce processus musical se déroule de manière impersonnelle ; il ne fait que suivre sa pente naturelle. D'autre part, il est d'une grande précision : rien n'est laissé au hasard. Une fois que le mécanisme est remonté, tout se déroule de manière inexorable.

*Steve Reich*

### *Triple Quartet*

Composition : 1998

Création : le 22 mai 1999 au Kennedy Center (Washington) par le Kronos Quartet.

Dédicace : au Kronos Quartet.

Effectif : Quatuor à cordes et bande préenregistrée (nécessitant une bande DA-88 avec amplification).

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : environ 15 minutes.

*Triple Quartet* est écrit pour trois quatuors à cordes. Pour Kronos (ou pour tout autre quatuor à cordes soliste), l'interprétation de la pièce nécessite de préenregistrer les quatuors 2 et 3 puis de jouer le quatuor 1 en même temps que la bande préenregistrée. L'alternative est de jouer la pièce à douze instrumentistes ou plus, et dans ce cas sans enregistrement.

La pièce comporte trois mouvements (rapide – lent – rapide) et s'organise harmoniquement autour de quatre accords de dominante dans des tonalités mineures espacées d'une tierce mineure : *mi* mineur, *sol* mineur, *si* bémol mineur et *do* dièse mineur, avec un retour à *mi* mineur pour former un cycle. Le premier mouvement énonce deux fois ce cycle harmonique avec des sections d'environ une minute pour chacun des quatre accords de dominante. La forme résultante est une sorte de variation.

Rythmiquement, le premier mouvement présente les imbrications d'accords entre les quatuors 2 et 3 tandis que le quatuor 1 joue des mélodies plus développées en canon entre le premier

violon et l'alto d'une part et le second violon et le violoncelle d'autre part.

Le mouvement lent est plus largement contrapuntique, avec une longue mélodie lente en canon regroupant finalement les douze voix et dans une tonalité constante de mi mineur.

Le troisième mouvement retrouve le tempo rapide du début et garde le cycle harmonique des accords, mais module plus rapidement dans un aller-retour entre les tonalités. La section finale du mouvement est dans la tonalité de départ de *mi* mineur jusqu'à la cadence.

*Triple Quartet* a été commandé par le Kronos Quartet et est dédié à l'ensemble.

*Steve Reich*

(Extraits de *Écrits et entretiens sur la musique*, collection *Musique, passé, présent* dirigée par Pierre Boulez et Jean-Jacques Nattiez, traduit de l'anglais par Bérénice Reynaud © Christian Bourgois éditeur 1981)

**MARDI 18 OCTOBRE – 20H**

Salle des concerts

**Steve Reich**

*The Desert Music*

entracte

**Ludwig van Beethoven**

*Symphonie n° 5*

**Brussels Philharmonic**

**Chœur de la Radio flamande**

**Michel Tabachnik, direction**

Coproduction Cité de la musique, Brussels Philharmonic.

**Fin du concert vers 21h50.**

## Steve Reich (1936)

### *The Desert Music*

Texte de William Carlos Williams

Composition : 1983.

Création : 17 mars 1984 au Funkhaus Köln, Großer Sendesaal par le Chœur et l'Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne sous la direction de Peter Eötvös.

Effectif : 4 (II, III, IV : piccolo), 4 (II, III, IV : cor en la), 4 (II, III, IV : clarinette basse), 4 (IV : contrebasson) – 4 (I : trompette piccolo *ad lib*), 3. 1 – timbales (2 instrumentistes : rototoms), percussions (7) : tam tam medium /maracas /sticks /2 grosses caisses/ 2 glockenspiel/ 2 xylophones/ 2 vibraphones/ 2 marimbas – 2 pianoforte (4 instrumentistes) – cordes (12.12.9.9.6) (voix et vents amplifiés).

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : environ 46 minutes.

La composition de *The Desert Music* s'est étalée de septembre 1982 à décembre 1983. C'était une commande de la Radio ouest-allemande de Cologne et de la Brooklyn Academy of Music de New York. Il s'agit d'un arrangement d'extraits de poèmes du poète nord-américain William Carlos Williams, d'une durée totale de 46 minutes.

Le titre est tiré du recueil éponyme de poèmes du Dr Williams. De ce recueil j'ai choisi des extraits de *The Orchestra* et de *Theocritus: Idyll – A version from the Greek*. D'un autre j'ai choisi un bref extrait d'*Asphodel, That Greeny Flower*. Aucun poème n'est repris dans son intégralité et l'agencement des fragments est de moi. Cet arrangement a été mon premier travail de composition et la forme de la pièce, telle une grande arche.

Il y a cinq mouvements formant une arche, A-B-C-B-A. Les premier et cinquième mouvements sont rapides et utilisent le même cycle harmonique. Les deuxième et quatrième sont à un tempo modéré, utilisant le même texte (« *Well, shall we/ think or listen?...* » « *Eh bien, devons-nous / penser ou écouter ?* ») et suivant également un cycle harmonique commun, différent de celui utilisé dans les premier et cinquième mouvements. Le troisième mouvement, central, est le plus long (17 minutes) et est lui-même en forme d'arche A-B-A où les sections A sont lentes et la section B évolue vers le tempo modéré qui est celui des deuxième et cinquième mouvements. Le troisième mouvement a son propre cycle harmonique. Il n'y a pas de pauses entre les mouvements et la pièce est interprétée *attacca* du début à la fin. Les changements de tempo entre les mouvements sont soudains avec des équivalences rythmiques utilisant toujours la relation 3/2, que ce soit pour un tempo plus lent (noire pointée égale noire) ou plus rapide (triolet de croches égale croche).

Après l'arrangement du texte, trois cycles d'harmonies ont été composés pour servir de base à chaque mouvement. J'ai choisi de présenter ces cycles comme une série d'accords similaires dans leur rythme aux pulsations (*pulses*) de ma pièce précédente, *Music for 18 Musicians*, mais plus chromatique et d'une harmonie plus « sombre » que celle-ci, afin de correspondre au texte de *The Desert Music*. Le cycle harmonique des premier et cinquième mouvements s'achève, non sans une certaine ambiguïté, sur un centre de *ré* mineur dorien. Cette ambiguïté réside dans le

fait qu'un accord évident de dominante altérée de *la* suit le *ré*, mais une dominante altérée de *fa* le poursuit. Le cycle des deuxième et quatrième mouvements ne se termine clairement sur aucun centre, même s'il contient aussi un accord évident de dominante altérée de *la*. Le cycle pour le long troisième mouvement est le plus ambigu de tous car tous les accords sont des dominantes altérées avec leur état fondamental évoluant par tierces majeures et mineures, rendant toute cadence impossible. Ainsi le mouvement harmonique global de *The Desert Music* découle de la possibilité d'un centre de *ré* mineur dorien avec une ambiguïté croissante, jusqu'à ce qu'au troisième mouvement, là où le texte semblerait le suggérer, il n'y ait aucun centre harmonique clair. Cette ambiguïté se maintient plus ou moins durant un grande partie du cinquième mouvement lorsque, juste avant l'entrée du chœur, se trouve une grande cadence orchestrale – bien que provenant de cette dominante altérée de *fa*. Cet accord est alors utilisé pour passer d'un mouvement à l'autre à chaque changement de tempo. La pièce se termine avec les voix de femmes, les violons et les instruments à marteaux pulsant les notes (de bas en haut) *sol, do, fa, la* qui sont les tons communs à la fois à la dominante altérée de *la* et au *ré* mineur dorien. La pièce se clôt donc avec une certaine ambiguïté harmonique, en partie résolue, mais pas complètement.

Dans l'orchestration de *The Desert Music* je voulais utiliser tous les instruments de l'orchestre pour jouer les motifs mélodiques imbriqués qui se répètent, que l'on trouve déjà à de nombreuses reprises dans mes compositions précédentes. Les cordes commencent cette sorte d'imbrication polyrythmique peu après les pulsations d'ouverture du premier mouvement, avant que le chœur n'entre sur ces mots : « *Begin, my friend...* » (« *Commence, mon ami...* »). Afin de donner aux cordes le « claquement » supplémentaire nécessaire dans ce genre d'interaction rythmique, ils sont doublés par les vents. Le chœur, tout au long de la pièce, est soutenu et doublé soit par les vents soit par les cuivres en sourdine. Ceci est bien sûr une vieille technique, mais de celles qui aident ici à créer ce mélange entre le timbre des voix et des instruments qui caractérise mon travail depuis *Drumming* en 1971. Pour rehausser encore ce mélange voix/instruments, le chœur et les vents sont tous deux amplifiés et mixés ensemble. Les percussions sont omniprésentes, souvent avec le jeu d'instruments à marteaux pour alimenter la pulsation en cours. On entend également ça et là des maracas, des clicking sticks, des grosses caisses, des timbales et un grand tam-tam.

Le battement rythmique (*pulse*) qui débute et termine *The Desert Music*, récurrent tout au long de la pièce, a un sens musical mais constitue aussi une sorte de réponse sans mots au texte ainsi qu'un commentaire de celui-ci. Musicalement, il présente les cycles harmoniques des mouvements comme une sorte de chorale pulsée. La pulsation est également développée dans les deuxième et quatrième mouvements à partir d'une simple croche pulsée dans toutes les voix et tous les instruments avec des groupes imbriqués de deux ou trois temps formant chacun des pulsations polyrythmiques globales. Ceci se développe à partir des groupements de deux ou trois temps trouvés dans mon *Tehillim* (1981). En terme de texte, les syllabes des vocalises sont une sorte de réponse sans paroles à « *Well, shall we/ think or listen...* » (« *Eh bien, devons-nous/ penser ou écouter?...* ») dans les deuxième et quatrième mouvements. Cette oscillation permanente d'attention entre ce que les mots signifient et leur sonorité quand ils sont mis en musique est un point de focus principal dans *The Desert Music*.

Quant à la signification du texte et de la musique, j'espère qu'elle parle d'elle-même. Je suis tombé amoureux de la poésie de Williams à l'âge de 16 ans et j'ai recopié son long poème *Patterson* juste parce que j'étais fasciné par la symétrie de son nom – William Carlos Williams, puis j'ai continué à lire son œuvre jusqu'à aujourd'hui. Pour moi, le meilleur de Dr Williams se trouve dans ses derniers poèmes écrits entre 1954 et 1963, date de sa mort à l'âge de 80 ans. C'est dans cette période de son travail que j'ai sélectionné les textes pour *The Desert Music* – après les bombes d'Hiroshima et de Nagasaki. Dr Williams était très concerné par la bombe, et ses mots à ce sujet, dans un poème sur la musique intitulé *The Orchestra* m'ont d'autant plus marqué : « *Say to them :/ Man has survived hitherto because he was too ignorant/ To know how to realize his wishes. Now that he can realize/ them, he must either change them or perish* ». (« *Dis-leur :/ L'homme a survécu jusqu'ici parce qu'il était trop ignorant pour savoir comment réaliser ses souhaits./ Maintenant qu'il peut les réaliser, il doit soit en changer soit périr.* »)

Lorsque j'ai commencé mon travail sur *The Desert Music* j'ai trouvé ces mots trop graves à mettre en musique et j'ai pensé que je pourrais utiliser à la place un enregistrement de Williams les lisant. Quand est venu le moment de composer le troisième mouvement durant l'été 1983, j'ai su comment les mettre en musique parce que le caractère des harmonies dans ce troisième mouvement semblait générer exactement la musique adéquate. J'étais très heureux de ne pas recourir à un enregistrement. Au centre de la pièce se trouve un texte, également tiré de *The Orchestra*, qui dit : « *it is a principle of music/ to repeat the theme. Repeat/ and repeat again,/ as the pace/ mounts. The/ theme is difficult/ but no more difficult/ than the facts to be/ resolved.* » (« *C'est un principe de la musique/ que de répéter le thème. Le répéter/ et le répéter encore/ en prenant de l'allure. Le/ thème est difficile/ mais pas plus difficile/ que les faits à/ résoudre.* ») Ceux qui sont un peu familiers de ma musique comprendront à quel point ces mots me correspondent, et particulièrement cette pièce, laquelle, entre autres choses, illustre cette ambiguïté de base entre ce que dit le texte et ses sonorités purement sensuelles.

Steve Reich

## Ludwig van Beethoven (1770-1827)

### *Symphonie n° 5 en ut mineur op. 67*

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro

Allegro

Composition et création : Vienne, mars et décembre 1808.

Effectif : 2 flûtes et 1 piccolo – 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones – timbales – quintette à cordes.

Durée : environ 33 minutes.

Qui croirait que la composition de la *Cinquième Symphonie*, si unie et si puissante dans son architecture, se soit étalée sur plusieurs années (1805-1808) avec des interruptions, et sur des idées qui remontaient jusqu'à 1795 ? Beethoven la gardait tout le temps dans un coin de sa tête, tout en écrivant, car il ne paraissait point, d'autres chefs-d'œuvre de la même encre.

Célébrissime, la *Cinquième* l'est essentiellement pour son motif initial de quatre notes, ses fameuses trois brèves suivies d'une longue. « *Le destin frappe à la porte* », aurait dit Beethoven ; mais c'était la réponse désinvolte du maître à une question un peu naïve de son ami Schindler.

Un motif *du* destin, vraiment ? Ne serait-ce pas plutôt un motif suprêmement emblématique de la volonté, et *contre* le destin ? D'autres symphonistes, un Tchaïkovski, un Mahler pourront charrier dans leurs œuvres des motifs chargés de fatalité, mais celui-ci semble asséner au destin quatre coups bien sentis. D'où sa popularité immense (beaucoup de gens ne connaissent que ce « *pa pa pa paaam* »... et ignorent la suite !), et d'où son utilisation par la BBC pendant la guerre pour inciter à la résistance contre le nazisme.

Beethoven affectionne cette cellule rythmique, toujours avec la même connotation combative : on la retrouve dans la *Sonate* « *appassionata* », dans le *Quatrième Concerto*, dans l'ouverture d'*Egmont*... Ce motif ne reviendrait pas moins que 267 fois, paraît-il, tout au long du premier mouvement ; il réapparaît aussi au cours des trois mouvements suivants : c'est un motif unificateur de ce splendide poème du vouloir, mais aussi de la générosité et de la joie, qu'est la *Cinquième Symphonie*.

La forme sonate du premier mouvement, *Allegro con brio*, est très classique et prévisible, sauf vers la fin qui comporte une péripiétie. Son exposition ne manque pas de marquer le contraste, très beethovénien, entre la véhémence du premier thème et la douceur du second. Ainsi, après les quatre notes initiales, le premier thème en *do* mineur entame une escalade sur cette cellule, puis s'arrête net ; un appel de cors, toujours sur le même rythme, introduit le deuxième thème en *mi* bémol, lié, conjoint, d'une insistance persuasive ; le leitmotiv volontaire y figure encore,

sous-jacent. Le développement, d'une écriture en blocs, très conflictuelle, oppose le motif principal à lui-même en répliques modulantes et vives, du tac au tac. Puis l'appel du deuxième thème est agrandi en éboulements furieux. La réexposition comporte une surprise, un solo de hautbois dont la mélancolie et surtout la lenteur étirée font diversion. Mais surtout, peu avant la coda, Beethoven insère tout un à-côté d'un intérêt palpitant, où les idées déjà rencontrées se voient totalement renouvelées, soit par un contre-chant tourbillonnaire, soit par un miroir saccadé en tutti du deuxième thème. Le morceau se termine, évidemment, sur le rythme concentré et coléreux qui l'avait commencé.

L'*Andante con moto*, moins rebattu que le premier mouvement, est largement aussi admirable, tant pour son intériorité que pour ses atmosphères diversifiées. C'est une succession de variations sur deux thèmes en alternance – ce type de mouvement est déjà courant chez Haydn – où le premier élément est méditatif, tandis que le second est triomphal. Mais Beethoven s'intéresse davantage à son premier thème, et l'impression globale est celle d'un repli au creux de la sagesse. Ce premier thème en *la* bémol majeur s'avance dans l'humble couleur des altos et des violoncelles ; sa désinence comporte une discrète allusion au leitmotiv de l'ouvrage, sans aucun volontarisme cette fois. Les variations de ce thème, fluides et tendres pour la plupart, évoquent les rivières de la *Symphonie « Pastorale »* exactement contemporaine. Le deuxième thème, en fanfare, n'apparaît qu'en des sortes d'intermèdes, comme des rappels périodiques de la grandeur. Plus étonnantes sont les dérives que Beethoven insère ici et là, ressassements sur quelque cellule rêveuse, qui semble décrocher de l'action ou même de la réalité : ces plages encadrent par exemple une variation en mineur du premier thème, sorte de cortège antique dont les énigmes semblent appartenir à quelque lointain passé.

Dans le troisième mouvement, *Allegro*, les forces se ramassent et s'organisent pour préparer le finale. À la montée sourde des violoncelles et contrebasses répond une marche très fière sur le motif de la volonté, en majesté. Les deux idées se succèdent puis s'amalgament, s'assouplissent avec un doigt de légèreté : ce mouvement qui ne s'intitule pas « scherzo » consent, dans de fugitifs passages, à en devenir un. La partie centrale comprend deux fugatos (début de fugue), l'un simple et bref, l'autre un peu plus élaboré et assorti d'un contre-sujet : ici l'écriture savante exprime une grande détermination, si l'on en croit la poigne avec laquelle les cordes graves attaquent leur propos ; et chacun de ces exposés finit paraphé par le leitmotiv, qui est tout sauf fatal. Le retour des idées initiales se fait en style pointilliste, avec des pizzicatos, des notes piquées de bois, un basson solo qui se promène, miniature de scherzando esquissée en passant. Cette retenue ne préfigure en rien l'extraordinaire transition qui mène au quatrième mouvement. Les deux volets se succèdent sans interruption ; l'un se déverse dans l'autre, sur cette persistance de la timbale, ces ostinatos qui tournent, cette puissance qui se condense, comme des nuées en accumulation.

Le finale, l'une des synthèses musicales d'apothéose et de fête les plus réussies qui soient, se voit renforcé d'instruments nouveaux : le piccolo, le contrebasson et trois trombones, timbres jusque-là courants dans la musique religieuse ou d'opéra, mais que Beethoven invite pour la



première fois dans le domaine de la symphonie. Le premier thème en *do* majeur éclate sur une sonnerie, un accord parfait superbe, et déclenche toute une réaction en chaîne d'idées altières et débordantes d'énergie. Un unisson, qui se précipite joyeusement comme s'il dévalait un escalier à toute vitesse, mène à un « pont » jovial, où les cors chantent à pleins poumons. Le deuxième thème, frénétique, s'active autour du leitmotiv volontaire. Dans le développement, Beethoven ne va s'occuper que de ce thème secondaire, une démarche rare chez lui, mais justement, la présence du leitmotiv l'intéresse : il en resserre les éléments avec un optimisme conquérant et la cellule de quatre notes abat le destin systématiquement, obstacle après obstacle. Soudain, un rappel du troisième mouvement, lent et limité à un effectif de chambre, rompt la tension et crée une expectative comparable à la transition entre les mouvements III et IV.

Après une réexposition des plus régulières, la coda, d'une riche imagination, passe carrément à un style chorégraphique et jubilant qui annonce la *Septième Symphonie* ; plusieurs motifs de ce finale sont transfigurés dans des accélérations, variations dionysiaques de quelque ballet à la gloire de la joie et des Dieux. Non seulement le destin est à nos pieds, mais il ne nous reste plus, sur un chemin tout pétillant d'étincelles, qu'à danser notre vie.

*Isabelle Werck*

**Steve Reich**

*The Desert Music*

**I – fast**

Begin, my friend  
for you cannot,  
you may be sure,  
take your song,  
which drives all things out of mind,  
with you to the other world.

**II – moderate**

I Well, shall we  
think or listen ? Is there a sound addressed

not wholly to the ear ?

We half close

Our eyes. We do not

Hear it through our eyes.

It is not

A flute note either, it is the relation

Of a flute note

To a drum. I am wide

Awake. The mind

Is listening.

**III A – slow**

Say to them :

Man has survived hitherto because he was too  
ignorant

To know how to realize his wishes. Now that he can  
realize

Them, he must either change them or perish

**I – rapide**

Commence, mon ami  
car tu ne peux pas,  
tu peux en être sûr,  
prendre ta chanson,  
celle qui chasse toutes choses de ton esprit,  
avec toi dans l'autre monde.

**II – modéré**

Eh bien, devons-nous  
penser ou écouter ? Y a-t-il un son qui ne soit pas  
adressé

entièrement à l'oreille ?

Nous fermons à demi

Nos yeux. Nous ne

l'entendons pas avec nos yeux.

Ce n'est pas

non plus une note de flûte, c'est la relation

entre une note de flûte

et un tambour. Je suis pleinement

éveillé. L'esprit

écoute.

**III A – lent**

Dis-leur :

L'homme a survécu jusqu'ici parce qu'il était trop  
ignorant

pour savoir comment réaliser ses souhaits.

Maintenant qu'il peut les réaliser, il doit soit en  
changer soit périr.

### III B – moderate

It is a principle of music  
to repeat the theme. Repeat  
and repeat again,  
as the pace mounts. The  
theme is difficult  
but no more difficult  
than the fact to be  
resolved.

### III C – slow

Say to them :  
Man has survived hitherto because he was too ignorant  
To know how to realize his wishes. Now that he can  
realize  
Them, he must either change them or perish.

### IV – moderate

Well shall we  
think or listen ? Is there a sound addressed  
not wholly to the ear ?  
We half close Our eyes. We do not  
Hear it through our eyes.  
It is not  
A flute note either, it is the relation  
Of a flute note  
To a drum. I am wide  
Awake. The mind  
Is listening.

### V – fast

Inseparable from the fire  
its light  
takes precedence over it.  
Who most shall advance the light –  
Call it what you may !

### III B – modéré

C'est un principe de la musique  
Que de répéter le thème. Le répéter  
et le répéter encore  
en prenant de l'allure. Le  
thème est difficile  
mais pas plus difficile  
que les faits à  
résoudre.

### III C – lent

Dis-leur :  
L'homme a survécu jusqu'ici parce qu'il était trop  
ignorant pour savoir comment réaliser ses souhaits.  
  
Maintenant qu'il peut les réaliser, il doit soit en  
changer soit périr.

### IV – modéré

Eh bien, devons-nous  
penser ou écouter ? Y a-t-il un son qui ne soit pas adressé  
entièrement à l'oreille ?  
Nous fermons à demi nos yeux. Nous ne  
l'entendons pas avec nos yeux.  
Ce n'est pas  
non plus une note de flûte, c'est la relation  
entre une note de flûte  
et un tambour. Je suis pleinement  
éveillé. L'esprit  
écoute.

### V – rapide

Inséparable du feu  
sa lumière  
l'emporte sur lui.  
Qui doit le plus accroître la lumière –  
appelez-le comme vous voulez !



## Steve Reich

Depuis ses premières pièces pour bandes magnétiques comme *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966) jusqu'à sa récente collaboration avec Beryl Korot sur l'opéra vidéo *Three Tales* (2002), Steve Reich n'a eu de cesse de marier la musique savante occidentale avec les structures, les harmonies et les rythmes des musiques extraeuropéennes et des musiques populaires américaines – en particulier le jazz. Steve Reich a passé son enfance entre sa ville natale de New York et la Californie. Il a obtenu une licence de philosophie avec mention à l'Université Cornell en 1957. Il a étudié la composition avec Hall Overton pendant les deux années qui ont suivi avant d'entrer dans les classes de William Bergsma et de Vincent Persichetti à la Juilliard School of Music (1958-1961). Il a ensuite travaillé avec Luciano Berio et Darius Milhaud au Mills College, où il a obtenu une maîtrise de musique en 1963. Pendant l'été 1970, une bourse de l'Institute for International Education lui a permis d'aller étudier les percussions à l'Institut d'études africaines de l'Université du Ghana (Accra). En 1973 et en 1974, il a étudié le gamelan balinaï (Semar Pegulingan et Gambang) à la Société américaine des arts orientaux à Seattle et à Berkeley, Californie. De 1976 à 1977, il a étudié les formes traditionnelles de cantilation des écritures hébraïques à New York et à Jérusalem. En 1966, Steve Reich a créé son propre ensemble. Composé à l'origine de trois musiciens, il compte aujourd'hui pas moins de

dix-huit membres (voire plus selon les circonstances). Depuis 1971, Steve Reich and Musicians tourne dans le monde entier et joue régulièrement à guichet fermé dans des lieux aussi divers que Carnegie Hall ou le Bottom Line Cabaret. En 1988, *Different Trains* a marqué l'apparition d'une nouvelle façon de composer dans le travail de Steve Reich. Cette dernière trouvait son origine dans des œuvres plus anciennes comme *It's Gonna Rain* et *Come Out*, où des enregistrements de voix fournissaient le matériau mélodique des instruments. En 1990, l'enregistrement de *Different Trains* par le Kronos Quartet a valu à Steve Reich le Grammy Award de la « Meilleure composition contemporaine ». En juin 1997, la maison de disques Nonesuch a célébré le soixantième anniversaire de Steve Reich en sortant une rétrospective de son œuvre en dix CD – cette rétrospective comprenait des réenregistrements récents ainsi que des enregistrements plus anciens remastérisés. *Music for 18 Musicians* (également sorti chez Nonesuch) lui a valu un deuxième Grammy Award en 1999. En juillet de la même année, le Festival du Lincoln Center a organisé une rétrospective majeure de l'œuvre de Steve Reich – une dizaine d'années auparavant, en 1988, le South Bank Centre de Londres avait déjà programmé une série de concerts analogue. En 2000, Steve Reich a reçu le Prix Schuman de l'Université Columbia et une bourse Montgomery du Dartmouth College. Docteur *honoris causa* de l'Institut californien pour les Arts, récipiendaire d'une bourse de l'Université de

Californie, Berkeley, il a également été élu « Compositeur de l'année » par le magazine *Musical America*. *The Cave*, l'opéra vidéo de Steve Reich et de Beryl Korot, raconte l'histoire biblique d'Abraham, de Sarah, d'Agar, d'Ismaël et d'Isaac. Cette œuvre a été saluée par *Time Magazine* comme « un aperçu fascinant de ce à quoi pourrait ressembler un opéra au XXI<sup>e</sup> siècle. » Après la création à Chicago, John von Rhein a écrit dans le *Chicago Tribune* : « Les techniques utilisées dans cette œuvre ont le pouvoir de décupler le potentiel de l'opéra en tant qu'art vivant [...] *The Cave* parvient (et c'est là sa force) à mettre notre époque tourmentée en perspective avec les temps anciens tout en nous invitant à porter un regard neuf sur notre héritage culturel commun. » *Three Tales*, un opéra vidéo documentaire en trois parties, est la deuxième collaboration en date de Steve Reich et de Beryl Korot. Il porte sur trois événements fameux du vingtième siècle, chacun de ces événements nous amenant à nous interroger sur la place grandissante de la technologie dans le monde et sur ses implications : le crash d'un Zeppelin allemand dans le New Jersey en 1937 (Hindenburg) ; les essais nucléaires dans les atolls de Bikini entre 1946 et 1954 (Bikini) ; et les problèmes posés par le génie génétique et la robotique (Dolly, en référence au mouton cloné en 1997). *Three Tales* se présente comme un opéra en trois actes dans lequel des images d'archives et des séquences vidéo, des interviews filmées, des photographies, des textes et, tout particulièrement, des images arrêtées

sont projetés sur grand écran après avoir été transférés sur bande vidéo. Les chanteurs et les musiciens sont disposés sur la scène en fonction de ce qui apparaît à l'écran, de sorte que l'ensemble symbolise le conflit entre les dimensions physique, éthique et religieuse du progrès technologique. *Three Tales* a été créé au Festival de Vienne en 2002 avant d'être joué en tournée en Europe, aux États-Unis, en Australie et à Hong Kong. Cette œuvre est sortie en CD et en DVD chez Nonesuch à l'automne 2003. Au cours de sa carrière, Steve Reich a reçu des commandes du Barbican Centre de Londres, du Festival de Hollande, du Symphonique de San Francisco, de la Chapelle Rothko, du Festival de Vienne, du Théâtre Hebbel de Berlin, de la Brooklyn Academy of Music pour le guitariste Pat Metheny, du Festival de Spoleto (États-Unis), de la Radio de Cologne, du Festival Settembre Musica de Turin, de la Fondation Fromm pour le clarinettiste Richard Stoltzman, de l'Orchestre symphonique de Saint-Louis, de Betty Freeman pour le Kronos Quartet, du Festival d'automne de Paris et de l'État français pour le bicentenaire de la Révolution française. La musique de Steve Reich a été jouée par les orchestres et les ensembles les plus prestigieux au monde : London Symphony Orchestra (direction Michael Tilson Thomas), New York Philharmonic (direction Zubin Mehta), Symphonique de San Francisco (direction Michael Tilson Thomas), Ensemble Modern (direction Bradley Lubman), Ensemble intercontemporain

(direction David Robertson), London Sinfonietta (direction Markus Stenz et Martyn Brabbins), Theatre of Voices (direction Paul Hillier), Ensemble Schoenberg (direction Reinbert de Leeuw), Philharmonique de Brooklyn (direction Robert Spano), Symphonique de Saint-Louis (direction Leonard Slatkin), Philharmonique de Los Angeles (direction Neal Stulberg), Orchestre symphonique de la BBC (direction Peter Eötvös) et Orchestre symphonique de Boston (direction Michael Tilson Thomas). Steve Reich a inspiré de célèbres chorégraphes, dont Anne Teresa de Keersmaeker (*Fase*, en 1983, sur quatre œuvres de jeunesse, ainsi que *Drumming* en 1998 et *Rain sur Music for 18 Musicians*), Jirí Kylián (*Falling Angels sur Drumming Part I*), Jerome Robbins pour le New York City Ballet (*Eight Lines*) et Laura Dean, qui lui a commandé *Sextet* – le ballet, intitulé *Impact*, a été créé au Next Wave Festival de la Brooklyn Academy of Music et a valu un Bessie Award à Steve Reich et à Laura Dean en 1986. Parmi les autres chorégraphes ayant utilisé la musique de Steve Reich, on peut mentionner Eliot Feld, Alvin Ailey, Lar Lubovitch, Maurice Béjart, Lucinda Childs, Siobhan Davies et Richard Alston. En 2006, *Variations for vibes, pianos and strings* a par ailleurs été créé par la Compagnie Akram Khan avec le London Sinfonietta. Steve Reich a été élu à l'Académie américaine des Arts et des Lettres en 1994 et à l'Académie des Beaux-Arts de Bavière l'année suivante. En 1999, il a été fait Commandeur de l'Ordre

des Arts et des Lettres. En 2006, des manifestations ont été organisées dans le monde entier pour célébrer le soixante-dixième anniversaire de Steve Reich.

## CONCERT DU MARDI 11 OCTOBRE

### Brad Lubman

Le chef d'orchestre et compositeur américain Brad Lubman mène une carrière aux multiples facettes. Après avoir été chef assistant d'Oliver Knussen au Tanglewood Music Center de 1989 à 1994, il s'est affirmé comme un chef étonnamment polyvalent face à divers orchestres et ensembles partout dans le monde, travaillant avec un grand nombre de célèbres figures de la musique comme Pierre Boulez, Luciano Berio, Steve Reich, Michael Tilson Thomas et John Zorn. En tant que chef invité, Brad Lubman a été engagé pour diriger des orchestres de premier plan tels que l'Orchestre Symphonique de la Radio Finnoise, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise, l'Orchestre de Chambre des Pays-Bas, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre de la SWR de Stuttgart, l'Orchestre Philharmonique de Dresde, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort, le Chicago Symphony Orchestra, l'American Composers Orchestra, le New World Symphony, l'Orchestre du Festival d'Ojai et le St Paul Chamber Orchestra, interprétant un vaste répertoire orchestral allant du classique au contemporain. Il a également travaillé avec les meilleurs ensembles de musique contemporaine, que ce soit en Europe

avec l'Ensemble Modern de Francfort, l'ASKO Ensemble d'Amsterdam, le London Sinfonietta et la musikFabrik de Cologne, ou aux États-Unis avec le Los Angeles Philharmonic New Music Group, les Boston Symphony Chamber Players et l'ensemble Steve Reich and Musicians. Durant la saison 2010-2011, Brad Lubman poursuit sa collaboration avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin tout en retrouvant l'Ensemble Modern et la Radio Kamer Filharmonie. Il fera également ses débuts avec le Klangforum de Vienne au festival Wien Modern, avec le Remix Ensemble à Porto, ainsi qu'avec le célèbre Orchestre de la Radio Bavaroise de Munich. Signal, son propre ensemble de musique contemporaine, a fait ses débuts officiels en mai 2008 au Festival d'Ojai. Basé à New York, Signal a pour vocation de présenter un large panorama de musique contemporaine en conjuguant énergie, passion et virtuosité. Brad Lubman est Professeur Associé de Direction et d'Ensembles à la Eastman School of Music de Rochester dans l'état de New York, où il dirige l'ensemble Musica Nova depuis 1997, date à laquelle il a intégré l'équipe professorale. Il enseigne également à l'Institut d'été de Bang on a Can. Les compositions de Brad Lubman ont été jouées aux États-Unis et en Europe par divers ensembles de renom. Le premier album entièrement consacré à l'artiste est paru chez Tzadik, label de John Zorn. Brad Lubman a également enregistré pour BMG/RCA, Bridge, CRI, Centaur, Koch, New World et Nonesuch.

### **Ensemble Modern**

Fondé en 1980 et basé depuis 1985 à Francfort-sur-le-Main, l'Ensemble Modern est actuellement composé de dix-neuf solistes venus d'Allemagne, d'Argentine, de Bulgarie, d'Inde, d'Israël, du Japon, de Pologne et de Suisse, chacun apportant au groupe la richesse de son bagage culturel. Dans le cadre d'une organisation professionnelle unique au monde, les membres de l'Ensemble Modern sont conjointement responsables de la sélection et de l'organisation des projets, des coproductions et autres questions financières. La programmation originale du groupe consiste en diverses productions musicales de théâtre, danse et vidéo, ainsi qu'en concerts de musique de chambre, d'ensemble et d'orchestre, débouchant sur une coopération fructueuse et suivie avec des artistes de renom tels que John Adams, George Benjamin, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, György Kurtág, György Ligeti, Benedict Mason, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich ou Frank Zappa. Les tournées de l'Ensemble Modern l'ont mené en Afrique, Amérique du sud, Australie, Chine, Corée, aux États-Unis, en Inde, au Japon, à Taïwan et en Russie. On le retrouve régulièrement dans des festivals et autres cadres lieux prestigieux comme le Festival de Salzbourg, le Klangspuren Schwaz, les Festwochen de Vienne, le Musikfest de Berlin, la MusikTriennale de Cologne, le Lincoln Center Festival de New York, le Festival d'Automne

à Paris, le Festival de Hollande à Amsterdam, le Festival de Lucerne, l'Alte Oper de Francfort, l'Opéra de Francfort, la Philharmonie de Cologne, le Konzerthaus de Berlin, la Philharmonie d'Essen et le Festspielhaus de Baden-Baden. Donnant une centaine de concerts par an, l'Ensemble Modern s'efforce d'atteindre le plus haut degré d'authenticité dans son interprétation en travaillant en lien étroit avec chaque compositeur. Les musiciens répètent une moyenne de soixante-dix nouvelles pièces chaque année, dont vingt créations mondiales. En 2003, l'Ensemble Modern a été désigné par la Fondation Culturelle Fédérale Allemande comme l'un des « flambeaux » de la culture contemporaine du pays. Une dotation de la Fondation permet par ailleurs à l'ensemble de promouvoir trois projets majeurs : l'Ensemble Modern Orchestra, l'Académie Internationale de l'Ensemble Modern et les productions prestigieuses de l'Ensemble Modern lui-même. L'Ensemble Modern reçoit le soutien de la Fondation Culturelle Fédérale Allemande, de la municipalité de Francfort, de l'association de la Deutsche Ensemble Akademie, du Land de Hesse, de la Fondation GEMA et de la GVL. Les projets exceptionnels sont permis par le Kulturfonds Frankfurt RheinMain. Les musiciens de l'Ensemble Modern tiennent à remercier la Fondation Aventis pour le financement d'un poste dans l'ensemble. La radio hr2-kultur est également partenaire de l'Ensemble Modern.

**Rüdiger Jacobsen**, flûte  
**Bettina Danielle Berger**, flûte  
**Nina Janßen-Deinzer**, clarinette, clarinette basse  
**Udo Grimm**, clarinette, clarinette basse  
**Hermann Kretzschmar**, piano  
**Ueli Wiget**, piano  
**Jürgen Kruse**, piano  
**Steve Reich**, piano, percussions  
**Rumi Ogawa**, percussions  
**Rainer Römer**, percussions  
**Jarrod Cagwin**, percussions  
**David Haller**, percussions  
**Boris Müller**, percussions  
**Sven Pollkötter**, percussions  
**Wolfram Winkel**, percussions  
**Jagdish Mistry**, violon  
**Rafal Zambrzycki-Payne**, violon  
**Eva Böcker**, violoncelle  
**Michael M. Kasper**, violoncelle  
**Norbert Ommer**, projection du son

### **Synergy Vocals**

Groupe vocal unique au monde travaillant essentiellement avec microphone, Synergie Vocals maîtrise un large répertoire couvrant divers genres musicaux. Saluée pour son parfait mélange des timbres, sa précision rythmique et le dynamisme de ses concerts, l'équipe collabore régulièrement avec Steve Reich & Musicians, l'Ensemble Modern, Ictus, Asko Schönberg et le London Sinfonietta. Synergy s'est produit partout dans le monde avec bon nombre d'ensembles de renom, ainsi le BBC Symphony Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, le Brooklyn Philharmonic Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, le Colin Currie Group, l'Ensemble Intercontemporain, le London Symphony Orchestra, le

Los Angeles Philharmonic Orchestra, Nexus, le New York Philharmonic Orchestra, les Percussions Claviers de Lyon, le St Louis Symphony Orchestra, le Tempo Reale Ensemble et le Smith Quartet. Il a également collaboré avec divers compagnies de danse comme le Royal Ballet et la compagnie Mark Baldwin (Grande-Bretagne) ou Rosas (Belgique). Célèbre pour le lien étroit qui l'unit à Steve Reich, le groupe est également très apprécié de Steven Mackey, Louis Andriessen et des compositeurs du Bang on a Can de New York. Cet ardent défenseur des œuvres de feu Luciano Berio a été invité pour le 40<sup>ème</sup> anniversaire de sa *Sinfonia* à New York, interprétant la pièce au Lincoln Center avec son dédicataire, le New York Philharmonic. Synergy Vocals a participé à la première en Grande-Bretagne du monumental *Prometeo* de Nono à la South Bank de Londres, ainsi qu'à la première mondiale du dernier opéra-vidéo d'Andriessen, *La Commedia*, fraîchement ressorti en version concert pour les premières américaines à Los Angeles (Disney Hall) et New York (Carnegie Hall). Synergy Vocals a pris l'initiative de divers projets éducatifs et grand public en lien avec le Conservatoire Royal de La Haye, la Princeton University, l'Eastman College, l'Oberlin College et le Chicago Symphony Orchestra, encadrant des ensembles vocaux et collaborant avec des compositeurs dans la création d'œuvres incluant des chanteurs. En préparation de sa pièce *Music for 18 Musicians*, Micaela Haslam assure également pour Steve Reich le suivi des ensembles instrumentaux.

Parmi les enregistrements du groupe, on peut citer *Dreamhouse* de Steven Mackey (Boston Modern Orchestra Project, Gil Rose), trois œuvres de Steve Reich : *Music for 18 Musicians* (Ensemble Modern), *Tehillim* (Los Angeles Philharmonic Orchestra, Stefan Asbury) et *Three Tales* (Steve Reich & Musicians, Bradley Lubman), *De Staat* de Louis Andriessen (Los Angeles Philharmonic, Stefan Asbury), ainsi que *Imagined Oceans* de Karl Jenkins. Synergy a également participé à divers spots publicitaires télévisés et à la bande originale de films tels que *Narnia : l'Odyssée du Passeur d'aurore*, *Harry Potter et la Coupe de feu*, *Nanny McPhee*, *V pour Vendetta* et *Le Secret de Moonacre*.

**Joanna Forbes L'Estrange**, soprano  
**Micaela Haslam**, soprano  
**Caroline Jaya-Ratnam**, soprano  
**Julia Batchelor**, alto

### **SPECTACLE DES SAMEDI 15 ET DIMANCHE 16 OCTOBRE**

#### **Karine Saporta**

Depuis presque vingt ans, l'œuvre de Karine Saporta est l'une des plus marquantes dans l'histoire récente de la création chorégraphique contemporaine occidentale. Auteur de spectacles devenus « mythiques » (*La Fiancée aux yeux de bois*, *Les Taureaux de Chimène*, *La Princesse de Milan*, *Le Bal du siècle*, *Belle au bois dormant (de larmes... écarlates* etc.), Karine Saporta est aussi plasticienne, photographe et réalisatrice. Sa compagnie s'est produite sur toutes les scènes les



plus prestigieuses dans le monde. Karine Saporta a signé à ce jour deux mises en scène, l'une pour la Comédie Française (*Feu le Music-Hall* d'après Colette) et l'autre pour l'Opéra de Lyon (*Phaëton*, Opéra de Lully). Directrice du Centre Chorégraphique National de Caen Basse – Normandie de septembre 1988 à juin 2004, Karine Saporta est aujourd'hui directrice de la Compagnie Karine Saporta. Elle est également artiste associée à la Bibliothèque Nationale de France, à travers l'installation du Dansoir dont elle est en charge de la programmation. La compagnie implantée en Île de France (à Paris et à Saint-Denis) sera prochainement dotée d'un second espace de travail correspondant à cette politique audacieuse, en matière de recherche et d'expérimentation qui la caractérise. Particulièrement préoccupée des croisements entre les danses anciennes du monde, les expressions physiques de « l'extrême » et la création contemporaine. À Saint-Denis, « L'auteur – studio – Compagnie Karine Saporta », (aujourd'hui en travaux de réhabilitation) sera véritablement la « fabrique » de la compagnie.

### **Murielle Bedot**

Danseuse, interprète et chorégraphe, Murielle Bedot est polyvalente. Elle a fait partie de divers ensembles de danse, comme la Troupe Samba, la Troupe traditionnelle, la Troupe Mashup, l'Association Danses et arts ou la Compagnie K-MIDA, en France et en Guadeloupe. Son vaste répertoire tourne autour de différents styles de

danse, alternant entre le moderne, la samba, le *gwoka*, la salsa, le modern jazz, le dance-hall et le hip hop. Murielle Bedot s'est engagée dans la voie pédagogique en 2009, enseignant la street dance pour enfant et le free jazz à l'école School dance. Depuis 2010, elle consacre une partie de son temps à la création de vêtements sur mesure et de costumes de scène sous sa marque « Afro Spirit » qui a connu son premier défilé au Bik Créole Guadeloupe, Styliste la même année.

### **Tess Blanchard**

Tess Blanchard s'est formée, de 1999 à 2002, à Paris à l'école Marius Petipa, au Centre International de la danse puis au Conservatoire National Supérieur de Région (CNR) et, de 2005 à 2008, à New-York à l'école officielle de Alvin Ailey American Dance Theater « The Ailey School ». Elle a travaillé entre autres avec les compagnies Preljočaj, Cherkaoui, Pina Bausch, Vandekeybus. Depuis le début des années 2000, on l'a vue au Théâtre du Châtelet dans *West Side Story* et dans *Cats* chorégraphié par Patricia Greenwood Karagozian, au Théâtre de Paris dans *The Street* de Cathy Grouet. Elle participe en 2009 au « Festival Panafricain d'Alger » sous la direction du metteur en scène Kamel Ouali.

### **Juliette Murgier**

Formée au Conservatoire National Supérieur de musique et de Danse de Lyon de 2004 à 2008 puis à Marseille en classe d'Insertion Professionnelle de 2008 à 2010, Juliette Murgier a débuté sa carrière à l'Opéra de

Lyon et en tournée internationale (Edimbourg, Nouvelle-Zélande) dans *Les Sept Péchés capitaux* mis en scène par François Girard et chorégraphié par Marie Chouinard. En 2009 / 2010, elle travaille à deux reprises pour le Ballet de l'Opéra National du Rhin dans *La Sylphide*, (chorégraphie d'August Bournonville) puis dans *Giselle* (chorégraphie de Maina Gielgud). De mai à juillet 2010, elle participe au spectacle *One More Time*, chorégraphié par Jean-Charles Gil avec le Ballet d'Europe.

### **Yoann Mathieu Rifosta**

Après des études de danse classique, jazz et contemporaine à la Réunion et à l'EPSEdanse de Montpellier, Yoann Mathieu Rifosta intègre en 2005 l'école Rudra Béjart à Lausanne où il pratique la danse indienne, africaine, espagnole, cubaine, les percussions, le kendo et le chant. Jusqu'en 2007, il est interprète dans le Rudra Béjart Ballet pour *Voilà l'homme*, *Les Méfaits du tabac*, *Tchekhov-Carnets*, *Tchekhov au bois dormant*, des extraits de *Petrouchka*, des extraits de *Light*, *Zarathoustra*, *La Vie d'un danseur*, *L'Amour, la danse / Le Best Of*, *Le Sacre du printemps*; puis, l'année suivante, il danse *Le Boléro*, *L'Oiseau de feu*, *Le Sacre du printemps*, *Le Presbytère*, *L'Amour la danse / Le Best Of*, *Le Tour du monde en 80 minutes* ainsi que *Zarathoustra* avec le Béjart Ballet Lausanne. Depuis 2008, il travaille en Suisse auprès de la Compagnie Igotat (*Le Fantôme du château*) et en France avec la Compagnie Mezzo Ballet (*La Dame aux camélias*) et la Compagnie ChoréOnyx Bruce TAYLOR (*Chaplin*

in the mov'). En 2011, il interprète *Cabaret latin* dans la Compagnie Karine Saporta.

### **Angie Eng**

L'artiste multimédia Angie Eng travaille dans la vidéo et l'installation/performance en temps réel, puisant aujourd'hui son inspiration dans les cultures nomades. Née en 1969 à San Francisco, elle poursuit sa carrière à New York en 1993. C'est à cette époque qu'elle se spécialise dans la sphère des arts électroniques urbains (avec SoundLab, Fakeshop, Unity Gain, Pseudo Projects ou Clocktower) et qu'elle collabore à de nombreux projets de performances vidéo. Avec Nancy Meli Walker et Benton Bainbridge, elle fonde en 1996-1999 The Poole, un groupe de performances vidéo en temps réel. On la retrouve aux côtés de nombreux musiciens et artistes comme Ron Anderson, Yuko Fujiyama, Jon Giles, Andy Grayton, Jason Kao Hwang, Simon Hostettler, Jessica Higgins, Hoppy Kamiyama, Gabriel Latessa, Zach Layton, Jarryd Lowder, Zeena Parkins, Liminal Projects, Kyoko Kitamura, David Linton, Geoff Matters, Ikue Mori, Jane Scarpantoni, Peter Scherer, Jim Staley, Yumiko Tanaka, Keiko Uenishi, Nancy Meli Walker et David Weinstein. Ses créations ont été jouées et exposées dans des cadres tels que le Whitney Museum at Philip Morris, le Lincoln Center Video Festival, l'espace The Kitchen, le New Museum of Contemporary Art, le Rensselaer Polytechnic Institute, le Eyebeam Art and Technology

Center, Roulette Intermedium et Experimental Intermedia. On a pu découvrir ses vidéos dans divers festivals locaux et internationaux d'art numérique à Cuba, en Allemagne, France, Grèce, Hollande, ex-Yougoslavie, au Japon et au Canada. Angie Eng a reçu de nombreuses bourses et commandes de la part d'institutions comme le New Museum of Radio and Performing Arts, Harvestworks, Art In General, le Lower Manhattan Cultural Council, le New York State Council on the Arts, la Jerome Foundation et le Experimental TV Center. En résidence au Eyebeam Art and Technology Center, la vidéaste vient d'achever un projet sur le thème *Sphère privée dans l'espace public urbain d'est en ouest*, recevant également une bourse du New York State Council on the Arts pour mettre en place une installation vidéo autour des aspects socio-historiques des puits et fontaines. Résidant et travaillant à New York, elle est correspondante en Europe pour l'AOA (Artist Organized Art), association qui vise à favoriser un dialogue critique entre les artistes, la pratique artistique et la diffusion via l'évènementiel public.

### **Quatuor Thymos**

Selon les philosophes grecs anciens, le « thymos » représente le souffle de la vie, de l'âme et du cœur. Animés par cet élan, les musiciens du Quatuor Thymos se sont réunis pour partager d'intenses moments de musique avec le plus large public. Formé en 2001, le Quatuor Thymos est né de la rencontre de quatre musiciens « 1<sup>er</sup> prix » des CNSM de Paris et Lyon.

Dès sa formation, le Quatuor ambitionne de faire vivre un répertoire s'étendant de l'époque classique jusqu'à la création contemporaine. Le Quatuor est invité par de prestigieux festivals comme Amboise, Prades, Montpellier, ainsi qu'à Paris par l'auditorium du musée d'Orsay, le théâtre Mogador, la salle Favart, la Sorbonne et la Salle Pleyel mais aussi les départements d'outre-mer et diverses villes européennes. En août 2005, le Quatuor était l'invité du festival de Ravinia (Chicago) avec le pianiste Christoph Eschenbach. Le Quatuor Thymos s'est produit en août 2007 au festival international de quatuor à cordes du Luberon.

### **Gabriel Richard**

Gabriel Richard obtient le premier prix du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Il poursuit ses études au sein du même établissement avec un 3<sup>ème</sup> cycle de musique de chambre et l'atelier de musique contemporaine sous la direction de Gilbert Amy où il participe à de nombreuses créations. Après avoir été membre de l'Orchestre de la Garde Républicaine, Gabriel Richard est actuellement membre titulaire de l'Orchestre de Paris. Il a également été reçu comme violon solo au sein de l'orchestre de l'Opéra National de Lyon. Gabriel Richard joue régulièrement avec l'Orchestre des Champs Elysées et la Chapelle Royale sous la direction de Philippe Herreweghe, l'Ensemble Baroque de Limoges sous la direction de Christophe Coin. Gabriel Richard a enregistré un disque consacré à

des œuvres de Mozart, le *Concerto pour violon* de Kurt Weill et le *Kammerkonzert* de Berg.

### **Eiichi Chijiwa**

Né en 1969 à Tokyo. Il commence l'étude du violon et du piano à l'âge de cinq ans. Après ses études musicales à l'Université Nationale des Beaux-arts et de la Musique de Tokyo, il bénéficie d'une bourse du gouvernement français et entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il obtient ses Premiers Prix à l'unanimité pour le violon (classe de Pierre Doukan) et la musique de chambre. Il poursuit ensuite ses études en cycle de perfectionnement (classe d'Olivier Charlier). Il a également travaillé avec Philippe Hirschhorn, Jean Sulem et Walter Levin. Il a participé en tant que soliste et en formation de musique de chambre à de nombreux festivals (Berlin Festwochen, Ars Musica à Bruxelles, Musica à Strasbourg, Cervantino au Mexique, Kuhmo en Finland, Présence à Paris, Orangerie de Sceaux...). Eiichi Chijiwa a créé le *Concerto pour violon* de Marc-André Dalbavie avec l'Orchestre National de France sous la direction de Lothar Zagrosek au Festival de Donaueschingen, et avec l'Orchestre de Paris sous la direction de Christoph Eschenbach au Théâtre du Châtelet, exécution qui a fait l'objet d'un enregistrement live (label Naïve). Depuis février 1998, Eiichi Chijiwa est deuxième violon solo de l'Orchestre de Paris. Il joue sur un violon d'Omobono Stradivari « Freiche » de 1740.

### **Nicolas Carles**

Nicolas Carles entre en 1981 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Colette Lequien. En 1984, il obtient le 1<sup>er</sup> Prix de Musique de Chambre dans la classe de Geneviève Joy-Dutilleux et en juin 1986, le 1<sup>er</sup> Prix d'alto lui est décerné à l'unanimité, 1<sup>er</sup> nommé avec le Prix spécial de la « Marquise de Saint-Paul ». À plusieurs reprises, il est sélectionné pour animer les Masterclass de Gyorgy Sebok à Ernen (Suisse) et se produit régulièrement dans divers ensembles de Musique de Chambre, (Quatuor à cordes de Paris, Trio Euterpe, Quatuor avec Hautbois Résonance, Camerata Tango) et de Musique Contemporaine (2e2m). Il joue entre autres avec Christian Ivaldi, Jean-Francois Heisser, Marie-Joseph Jude, Christophe Eschenbach, Georges Pludermacher... Nicolas Carles a participé à de nombreux concerts tant en soliste qu'en musique de chambre notamment pendant dix ans à la saison musicale de Vittel ainsi qu'au Festival « Musique Esperance » dirigé par Miguel Angel Estrella. À l'étranger, il s'est produit au Japon (Tokyo, Osaka, Nagoya), à Taiwan (Tapei, Taichung), en Espagne (Barcelone, San-Sebastian). Il est actuellement deuxième soliste à l'Orchestre de Paris et a enseigné, durant plusieurs années, à l'École Normale de Musique de Paris.

### **Delphine Biron**

Née en 1983, Delphine Biron commence le violoncelle au Conservatoire National de Région de Nantes, dans la classe de Danielle

Mérand. A quinze ans, elle entre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans la classe de Michel Strauss. En 2002, elle devient membre de l'Orchestre des jeunes de l'Union Européenne sous la direction de Vladimir Ashkenazy. En juin 2003, au Conservatoire de Paris, elle obtient le premier prix de violoncelle avec mention très bien, puis un an plus tard, le prix de quatuor à cordes dans la classe de Hae-Sun Kang, et celui de sonate dans la classe d'Alain Meunier. Elle se perfectionne en participant à des master-classes avec Franz Helmerson, Gary Hoffman, Ouri Vardi, Richard Aaron, Pieter Wispelwey... S'intéressant à la musique ancienne, elle prend des leçons de violoncelle baroque avec David Simpson, Bruno Cocset et Christophe Coin. Delphine Biron donne régulièrement des concerts en soliste, ainsi qu'en musique de chambre en France, Suisse, Allemagne, Espagne, Italie, Finlande et Suède. En septembre 2004, elle a participé à l'Académie du XX<sup>ème</sup> siècle du Festival de Lucerne, dirigé par Pierre Boulez. Depuis, elle est invitée à travailler à l'Ensemble Intercontemporain, collabore avec des compositeurs de sa génération et est membre de plusieurs ensembles de musique contemporaine tels que Multilatérales et Smash-Ensemble. Sa discographie comporte des enregistrements d'œuvres d'André Jolivet, Olivier Greif et Antonio Vivaldi. En novembre 2005, elle devient titulaire à l'Orchestre de Paris, dirigé par Paavo Järvi et depuis juin dernier, elle est invitée par le London

Symphony Orchestra dirigé par Valery Gergiev. Delphine Biron joue un violoncelle Joseph Hel de 1889.

### **Etienne Graindorge**

Etienne Graindorge est musicien-ingénieur du son. Issu d'un double cursus musical et scientifique, il intègre en 2006 la Formation supérieure aux métiers du son du Conservatoire de Paris (CNSMDP). Il participe à plusieurs productions, enregistrements et concerts, tels que le disque *Allegro Barbaro* de Varduhi Yeritsyan et le disque *Bass walk with me* de Fabrizio Rat, sélections « jeunes solistes » du CNSMDP. Particulièrement intéressé par le spectacle contemporain et l'informatique musicale, il collabore avec le collectif Mu dans le cadre du projet Sound Delta, et conçoit le dispositif d'interactions vidéo / son pour la performance *A couple of times* de Fabrizio Rat et Myriam El Haik, sélectionnée au concours *Innovatoire* de 2009. En 2011, il rejoint la compagnie Artefact pour les représentations du spectacle *Alaska Forever* au festival d'Avignon, ainsi que le studio de création musicale La Grande Fabrique.

### **CONCERT DU MARDI 18 OCTOBRE**

#### **Michel Tabachnik**

Dès la saison 2008-2009, Michel Tabachnik joue un rôle déterminant comme chef d'orchestre titulaire et directeur musical du Brussels Philharmonic – the orchestra of Flanders. Il veut combiner de manière créative et accessible au public

le grand répertoire et la musique du XX<sup>e</sup> siècle et, ainsi, réduire le fossé qui sépare le spectateur de la musique contemporaine. Son credo : 'Brussels Philharmonic – the orchestra of Flanders ne sera pas un musée mais une plateforme de musique vivante.' Michel Tabachnik a étudié le piano, la composition et la direction d'orchestre à Genève. Ses études à peine terminées, il a bénéficié des précieux conseils de grands chefs d'orchestre tels Igor Markevitch, Herbert von Karajan et Pierre Boulez. Il a été pendant quatre ans chef d'orchestre assistant de Boulez, principalement auprès du BBC Symphony Orchestra à Londres. Cette collaboration l'a fortement rapproché de la musique contemporaine. Il a ainsi dirigé de nombreuses premières mondiales, en particulier des œuvres de Iannis Xenakis qui le considérait comme son interprète favori. Michel Tabachnik a été le chef d'orchestre titulaire de l'orchestre de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne, de l'Orchestre Philharmonique de Lorraine et de l'Ensemble InterContemporain à Paris. Des collaborations avec les Berliner Philharmoniker, l'orchestre du concertgebouw d'Amsterdam, le Tokyo NHK, l'Orchestre de Paris et des festivals comme ceux de Lucerne, Salzbourg, Aix-en-Provence et bien d'autres viennent enrichir son impressionnant *curriculum vitae*. Dans le domaine de l'opéra, Michel Tabachnik a dirigé les orchestres des opéras de Paris, Genève, Zürich, Copenhague, Lisbonne, Rome, Montréal et Gènes. Il a été chef d'orchestre invité de

la Canadian Opera Company à Toronto, où il a notamment dirigé des représentations de *Lohengrin*, *Butterfly*, *Carmen* et *The Rake's Progress*. En septembre 2005, Michel Tabachnik est devenu chef d'orchestre titulaire du Noord Nederlands Orkest. L'influence de Tabachnik sur le NNO a été perceptible dès le début de la saison : la présence de ce chef d'orchestre suisse de renommée mondiale a reçu les éloges de la critique dans la presse. Michel Tabachnik aime travailler avec de jeunes musiciens et il a dirigé plusieurs orchestres internationaux de jeunes. Il fut le directeur artistique de l'Orchestre des Jeunes du Québec et, pendant douze ans, celui de l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée, qu'il a lui-même fondé en 1984. Pédagogue respecté, il a donné de nombreuses master classes, notamment à Hilversum (NOS), Lisbonne (the Gulbenkian Foundation) et aux conservatoires de Paris et Stockholm. Il a été nommé professeur de direction d'orchestre successivement à l'Université de Toronto (1984-1991) et à l'Académie royale de musique de Copenhague (1993-2001). Sa discographie (Erato et Lyrinx) reflète l'éclectisme de son répertoire, qui s'étend de Beethoven à Honegger, de Wagner à Xenakis. Son enregistrement du *Concerto pour piano* de Schumann (avec Catherine Collard en soliste) a été plébiscité par le jury international de la Radio Suisse Romande qui l'a désigné comme la meilleure exécution de cette œuvre. En 1995, Michel Tabachnik a été consacré Artiste de l'année par le

« Centro Internazionale d'Arte e di Cultura » à Rome.

[www.tabachnik.org](http://www.tabachnik.org)

### **Brussels Philharmonic**

Le Brussels Philharmonic – the Orchestra of Flanders est un orchestre symphonique, fondé en 1935, sous l'égide de la radiodiffusion (NIR/INR). L'orchestre a joué sous la direction de grands chefs et avec des solistes de renom. Au cours de son existence, il a créé des œuvres nouvelles de compositeurs de renommée mondiale tels Stravinski, Messiaen et Francesconi. Si le Brussels Philharmonic – the Orchestra of Flanders maîtrise la totalité du répertoire symphonique, il se concentre surtout sur le répertoire majeur du XX<sup>e</sup> siècle, la musique contemporaine et la musique de film. L'orchestre travaille à Bruxelles, à Flagey, où il répète dans le Studio 4, un des meilleurs au monde par la qualité de son acoustique, ainsi qu'aux Palais des Beaux-Arts et les grandes scènes de Flandre. Michel Tabachnik, chef d'orchestre et directeur artistique, est depuis 2008 un élément clé du Brussels Philharmonic – the Orchestra of Flanders. Il combine le répertoire majeur pour orchestre à la musique du XX<sup>e</sup> siècle d'une manière créative et conviviale pour le public. Son credo : « Nous ne sommes pas un musée, mais une plateforme pour la musique vivante. » De nombreux concerts de l'orchestre, sous la direction de Tabachnik, entre autres à Bruxelles, Amsterdam, Salzbourg et Paris ont reçu un accueil des plus chaleureux en Belgique et à l'étranger.

Sur la scène internationale, le Brussels Philharmonic – the Orchestra of Flanders s'est aussi octroyé une place bien à lui, en commençant par une résidence à la Cité de la musique à Paris et des concerts annuels au Concertgebouw Amsterdam. Au cours des saisons 2010-2011 et 2011-2012, l'orchestre est invité par le Festival Musica à Strasbourg et le Festival de Besançon, part en tournée en Allemagne, Autriche, le Royaume-Uni et en Asie, et donnera des concerts à Metz, Venise, Salzbourg (Grosses Festspielhaus) et Vienne (Musikverein). La grande expérience que le Brussels Philharmonic – the Orchestra of Flanders s'est forgée dans la musique de film avec le Festival International du Film de Flandre, Gand, entre autres avec la bande sonore récompensée par le Golden Globe, de 'The Aviator' de Martin Scorsese, se poursuit. Avec la complicité de différents partenaires, le Brussels Philharmonic – the Orchestra of Flanders travaille à diverses séries de CD : avec Klara sur les compositeurs flamands, avec le label Glossa sur le répertoire du Prix de Rome et avec le Festival du Film de Gand, sur de grands compositeurs de musique de film. En mars 2011, l'orchestre a lancé avec son propre label 'Brussels Philharmonic Recordings' une série d'enregistrements du grand répertoire. La première sortie, *La Mer* de Debussy, fut chaleureusement accueillie par la presse internationale. Le Brussels Philharmonic – the Orchestra of Flanders est une institution de la communauté flamande. Les partenaires médias

sont Klara et Roularta. Les hommes de l'orchestre sont habillés par Café Costume, les femmes sont stylées par Maasmechelen Village.  
[www.brusselsphilharmonic.be](http://www.brusselsphilharmonic.be)  
[www.BrusselsPhilharmonicOnTour.blogspot.com](http://www.BrusselsPhilharmonicOnTour.blogspot.com)  
[www.brusselsphilharmonicrecordings.com](http://www.brusselsphilharmonicrecordings.com)

**Otto Derolez, Konzertmaster**

### **Violons I**

Lei Wang, (*principal*)  
Virginie Petit, (*soloist*)  
Maurits Goossens  
Olivia Bergeot  
Annelies Broeckhoven  
Stefaan Claeys  
Andrzej Dudek  
Daniela Rapan.  
Philippe Tjampens  
Alissa Vaitsner  
Erica Jang  
Teresa Heidel  
Gordan Trajkovic

### **Violons II**

Ivo Lintermans, (*principal*)  
Marc Steylaerts, (*soloist*)  
Caroline Chardonnet  
Ion Dura  
Bruno Linders  
Eleonore Malaboeuf  
Karine Martens  
Francis Vanden Heede  
Sayoko Siobhan Mundy  
Saartje De Muynck  
NN  
NN

### **Altos**

Nathan Braude, principal  
Stefan Uelpenich

Griet Francois  
Agnieszka Kosakowska  
Anna Przeslawska  
Anna Tkatchouk  
Barbara Peynsaert  
Patricia Van Reusel  
Allard Philippe  
Eva Fruehauf

#### **Violoncelles**

Luc Tooten, (*principal*)  
Karel Steylaerts, (*co-principal*)  
Kirsten Andersen  
Jan Baerts  
Barbara Gerarts  
Livin Vandewalle  
Elke Wynants  
Emmanuel Tondus

#### **Contrebasses**

Marc Saeys, (*principal*)  
Jan Buyschaert, (*co-principal*)  
Martin Rosso  
Philippe Stepman  
Pascal Smets  
Tino Ladika

#### **Flûtes**

Wouter Van den Eynde, (*principal*)  
Eric Mertens  
Esther Usem

#### **Piccolo**

Dirk De Caluwe

#### **Hautbois**

Joost Gils, (*principal*)  
Maarten Wijnen

#### **Cor anglais**

Lode Cartrysse

#### **Clarinettes**

Anne Boeykens, (*principal*)  
Danny Corstjens, (*soloist*)

#### **Bassons**

Karsten Przybyl, (*principal*)  
Alexander Kuksa

#### **Contrebasson**

Jonas Coomans

#### **Cors**

Hans van der Zanden, (*principal*)  
Jos Verjans

#### **Trompettes**

Ward Hoornaert, (*principal*)  
Luc Sirjaques

#### **Trombones**

David Rey, (*principal*)  
Marc Joris

#### **Trombone basse**

Tim Van Medegael

#### **Percussion**

Gert François  
NN  
Herman Truyens  
Gert D'Haese  
Tom Pipeleers  
Bart Quartier  
Jonas Coomans  
Gerrit Nullens  
Thomas Plessers  
Stijn Schoofs

#### **Piano / Synthétiseur**

Anastasia Goldberg  
Catherine Mertens  
Geert Callaert  
Eric Brabants

#### **Chœur de la Radio flamande**

C'est en 1937 que le NIR (institut national de radiodiffusion) fonde le Chœur de la Radio flamande (Vlaams Radio Koor), avec le statut de chœur de chambre professionnel. La combinaison de la maturité de longues années d'expérience de studio d'une part et d'un rajeunissement assidu d'autre part a haussé le Vlaams Radio Koor a un niveau exceptionnellement élevé, remarqué en Belgique et à l'étranger. Les 24 chanteurs chanteurs professionnels répètent sous la direction du chef de chœur Hervé Niquet dans le Studio 1 du célèbre bâtiment Flagey à Bruxelles. Les productions a capella sont un premier pilier majeur de la programmation du Vlaams Radio Koor, avec lesquelles il part six fois par an en tournée dans toute la Flandre. Les thèmes de ces productions sont méticuleusement choisis ; on y retrouve tant des joyaux oubliés que des grands classiques du répertoire complet pour chœur de chambre. Ces concerts ont pour cadre des lieux dont le caractère d'intimité suscite une expérience émotionnelle et artistique unique pour le public. En outre, le Vlaams Radio Koor collabore régulièrement sur des projets spécifiques avec des ensembles instrumentaux renommés belges et étrangers, dont Brussels Philharmonic – het Vlaams Radio Orkest, Brussels Jazz Orchestra, I Solisti del Vento, Sinfonia Warsawia et Le Concert Spirituel. A l'instar de partenaires fixes en Flandre, le Vlaams Radio Koor a conquis sa place sur différentes scènes internationales.

Le chœur est surtout un hôte très apprécié en France : en août 2010, il eut l'honneur de clôturer le fameux Festival de Musique à Menton avec le *Requiem* de Mozart, et en février 2010, le chœur y a joué *La Création* de Haydn avec le Concert Spirituel sous la direction de Hervé Niquet. En plus, les Pays-Bas et l'Italie témoignent d'un intérêt et d'une estime de plus en plus évidents envers les qualités des chanteurs et du chef de chœur. Autre témoin de cette reconnaissance internationale : la série de CD que le chœur sort sous le label Glossa, et qui propose un grand éventail du vaste répertoire pour chœur de chambre. Des publications de premier plan comme Diapason, Le Monde de la Musique et Gramophone ont accueilli avec éloges et d'excellentes appréciations les enregistrements *Missa brevis* (Kodály), *Chrysostomos liturgie* (Rachmaninov) et *Motetten* (Bach). Le dernier disque, *Das Berliner Requiem* (Weill), fut récompensé d'un 'Choc Classica' par le magazine Classica en avril 2010 et reçut cinq étoiles du BBC Magazine. Le Vlaams Radio Koor conserve également son statut unique de chœur de la radio. Le lien étroit avec la diffusion publique (VRT) est manifeste dans de nombreuses productions en studio et dans la participation à des événements radio et télévision. En outre, la quasi totalité des productions de concert est enregistrée par Klara. Le chœur a donc généré une collection unique d'enregistrements, reprenant entre autres des œuvres de compositeurs

flamands. Le Vlaams Radio Koor est une institution de la Communauté flamande. Les partenaires médias sont Klara et Roularta. Les hommes du chœur sont habillés par Café Costume, les femmes sont stylées par Maasmechelen Village. [www.vlaamsradiokoor.be](http://www.vlaamsradiokoor.be)

#### **Sopranos**

Karen Lemaire  
Veerle Verhaegen  
Hilde Venken  
Nadine Verbrugghe  
Sarah Van Mol  
Laurie Jannsens

#### **Altos**

Lena Verstraete  
Marianne Byloo  
Noelle Schepens  
Saartje Raman  
Sofie Vander Heyden  
Marleen Schampaert

#### **Ténors**

Ivan Goossens  
Frank De Moor  
Paul Schils  
Gunter Claessens  
Paul Foubert  
Joris Bosman

#### **Basses**

Philippe Souvagie  
Joris Derder  
Conor Biggs  
Jan van der Crabben  
Paul Mertens  
Arnout Malfliet

# Et aussi...

## > CONCERTS

MERCREDI 19 OCTOBRE 2011, 20H

**Paul Hindemith**

*Trauermusik*

**Arnold Schönberg**

*Musique d'accompagnement pour une scène de film*

**Olga Neuwirth**

*Remnants of Songs... An Amphigory*

(création française)

**Johannes Brahms**

*Symphonie n° 2*

Orchestre du Conservatoire de Paris

Patrick Davin, direction

Antoine Tamestit, alto

JEUDI 27 OCTOBRE 2011, 20H

**Michael Jarrell**

*Cassandre* (version de concert)

Ensemble intercontemporain

Susanna Mälkki, direction

Fanny Ardant, récitante

Sébastien Naves, ingénieur du son

Ircam

Pierre Charvet, réalisation informatique

musicale Ircam

SAMEDI 12 NOVEMBRE 2011, 20H

**Igor Stravinski**

*Requiem Canticles*

**John Cage**

*Seventy Four*

**Pascal Dusapin**

*La Melancholia*

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden  
und Freiburg

SWR Vokalensemble Stuttgart

Ilan Volkov, direction

Helena Rasker, contralto

Rudolf Rosen, baryton

Petra Hoffmann, soprano

Tim Mead, contre-ténor

Alexander Yudenkov, ténor

## > SALLE PLEYEL

MARDI 14 FÉVRIER 2012, 20H

*Perspectives Pollini*

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate n° 24 « À Thérèse »*

*Sonate n° 25 « Alla tedesca »*

*Sonate n° 26 « Les Adieux »*

*Sonate n° 27*

**Karlheinz Stockhausen**

*Klavierstück*

Maurizio Pollini, piano

## > MUSÉE

DU 18 OCTOBRE AU 15 JANVIER

*Exposition Paul Klee Polyphonies*

## > COLLÈGE

LE JEUDI, DU 6 OCTOBRE  
AU 2 FÉVRIER DE 15H30 À 17H30

*La musique contemporaine*

Cycle de 15 séances

Pierre Albert Castanet, intervenant  
musicologue

## > MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous  
proposons...

> Sur le site Internet <http://mediatheque.cite-musique.fr>

... de regarder un extrait vidéo dans

les « Concerts » :

*Music for Eighteen Musicians* de **Steve Reich**, par Steve Reich and musicians, concert enregistré à la Cité de la musique en 2006

... d'écouter un extrait audio dans les  
« Concerts » :

De **Steve Reich** : *The Desert Music* par **Accentus/Axe 21**, l'**Ensemble Intercontemporain**, **Johannes Debus** (direction), concert enregistré à la Cité de la musique en 2005. *Sextet*, pour percussions, pianos et synthétiseurs et *Different trains*, pour quatuor à cordes et bande magnétique, par le **London Sinfonietta**, **Brad Lubman** (direction), concert enregistré à la Cité de la musique en 2006

(Les concerts sont accessibles dans leur intégralité à la Médiathèque de la Cité de la musique, et les partitions correspondantes peuvent être consultées.)

... de regarder dans les « Dossiers  
pédagogiques » :

*Steve Reich* dans les « entretiens filmés »

> À la médiathèque

... de regarder :

*In the ocean*, un film de **Frank Scheffer**

... de lire :

*Écrits et entretiens sur la musique* par **Steve Reich** - *Répétitions : l'esthétique musicale* de **Terry Riley**, **Steve Reich** et **Philip Glass** par **Johan Girard**