

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

BERIO/BACH

Du mercredi 10 au mercredi 24 mars 2004

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

La République de la Musique
diapason

France
musiques

SOMMAIRE

- 8 MERCREDI 10 MARS - 20h**
 Katia et Marielle Labèque, pianos
 The Swingle Singers
 Orchestre National de France
 Ingo Metzmacher, direction
- 13 JEUDI 11 MARS - 20h**
 Accentus/Axe 21
 Ensemble Intercontemporain
 Batzdorfer Hofkapelle
 Laurence Equilbey, Jonathan Nott, direction
- 17 SAMEDI 13 MARS - 15h à 18h**
 Forum Luciano Berio
- 18 SAMEDI 13 MARS - 20h**
 Membres du Chœur de Radio France
 Orchestre Philharmonique de Radio France
 Emilio Pomarico, direction
- 23 JEUDI 18 MARS - 20h**
 Solistes de l'Ensemble Ictus
 Collegium vocale Gent
 Philippe Herreweghe, direction
- 28 SAMEDI 20 MARS - 20h**
 Collegium vocale Gent
 Ensemble Intercontemporain
 Jonathan Nott, Philippe Herreweghe, direction
- 34 DIMANCHE 21 MARS - 15h**
 Solistes de l'Ensemble Intercontemporain
- 40 DIMANCHE 21 MARS - 17h**
 Chœur du Département des Disciplines Vocales du CNSMDP
 Solistes de l'Orchestre National de France
 Orchestre du Conservatoire de Paris
 Kurt Masur, direction
- 44 MERCREDI 24 MARS - 20h**
 Orchestre du Conservatoire de Paris
 Pierre-André Valade, direction

Le geste sonore

Le regard d'un compositeur sur un grand créateur du passé n'est pas seulement un regard à rebours ; il est aussi, toujours, un regard en miroir. La connaissance se transforme en reconnaissance dans le double sens du terme : éprouver de la gratitude envers celui qui a légué son art à la postérité, et se reconnaître en se regardant dans cet art comme dans une glace.

Il y a deux ans, Berio exprimait sa reconnaissance à l'égard de Bach dans un texte intitulé *Il mio Bach* (mon Bach à moi) débutant par ces propos : « *Lorsque je pense à Mozart, à Wagner ou à Debussy, j'évoque dans ma pensée des œuvres précises, placées dans une perspective de valeurs et de préoccupations qui m'appartiennent. En revanche, lorsque je pense à Bach, je ne suis pas stimulé à placer ses œuvres dans une perspective chronologique linéaire, les discordances occasionnelles entre le calendrier et le catalogue officiel de l'œuvre bachienne (BWV, Bach-Werk-Verzeichnis) semblant ainsi assumer une valeur symbolique. Je suis enclin à penser à Bach comme idée, comme « entéléchie », comme organisme de la pensée dont les caractères globaux semblent transcender ses propriétés locales.* »

L'« idée » de Bach au lieu du « style » de Bach, ce style qui avait hanté les compositeurs des générations précédentes, les stimulant à écrire des parodies néo-classiques. Rien de tout cela chez Berio. Ce compositeur qui, parmi les différentes pratiques musicales, a privilégié la transcription, n'a touché à l'œuvre de Bach, au cours de sa carrière musicale, que dans un cas exceptionnel (il y a deux ans, à l'occasion d'un projet collectif de transcription de *L'Art de la fugue* dirigé par lui-même, il s'est attelé au *Contrepoint XIX*). Bach comme « entéléchie », comme accomplissement parfait de la musique, transcendant toute idée de style et d'enchaînement chronologique. Bach, en tant qu'« idée », est l'idée d'œuvre comme totalité, comme organisme qui se ressource constamment par lui-même au-delà des contingences des genres et des occasions spécifiques. Une idée qui se concrétise dans un travail constant, quotidien, d'artisan « furieux ». À la base de l'œuvre de Berio, il y a aussi une cohérence « organique » qui dérive,

à la différence de Bach, du principe de l'œuvre rhizomatique : l'œuvre comme métamorphose de quelques noyaux, de quelques principes constamment renouvelés. Une métamorphose qui ne concerne pas seulement les « matériaux » (comme dans le cas le plus évident du couple « *sequenze*-chemins »), mais aussi les éléments du langage musical, et surtout les composantes dramaturgiques immanentes (par exemple, la synergie entre geste vocal et instrumental). La différence entre un genre et l'autre (*sequenze*, œuvres instrumentales-vocales, théâtre musical) n'est pas substantielle, mais « occasionnelle », dans le sens où l'occasion musicale différente et spécifique stimule une mise en place différente des mêmes composantes. À l'époque où la série généralisée était devenue pour plusieurs compositeurs de la génération de Berio la « conception méta-instrumentale idéale et universelle », il trouve ailleurs sa propre manière de conjuguer « techniques vocales » et « techniques instrumentales », tout en intégrant dans son langage musical les principes fondamentaux du sérialisme. La fascination pour Joyce, pour Cummings, pour la linguistique, l'amène à rechercher les points de convergence entre la musicalité du mot et la verbalisation du son, entre signe et geste sonore. *Circles*, *Visage*, *Epiphanies*, *Sequenza III* sont les premières œuvres basées sur une nouvelle osmose poétique, dramatique et expressive qui, expérimentée sur les caractéristiques de la voix de Cathy Berberian, amène Berio sur la route d'une poétique et d'une conception musicale inédites. Ces œuvres sont aussi la consécration de la corporalité de la voix. Consécration dans le sens étymologique (*sacrum facere*) : la séparation entre geste vocal et contenu sémantique « sacrifié » le caractère socio-historique du langage humain (homme en tant qu'être politique : *politikon zoon*), mettant à nu la nature anthropologique de la voix humaine (homme en tant qu'être vivant : *bion zoon*). À une époque où l'alliance entre bio-politique et société du spectacle anesthésie les consciences, ce sacrifice assume un sens de dénonciation qui devient particulièrement explicite dans *Passaggio*, la première œuvre en collaboration entre Berio et le poète Edoardo Sanguineti. Le sous-titre, *Messa*

in scena, est une expression à double tranchant qui signifie en même temps « mise en scène » et « messe sur scène ». Messe laïque célébrant, au cours de six stations, la *via crucis* d'une femme captive, humiliée et torturée. Passion laïque, mais œuvre « sacrée » inaugurant toute une série d'œuvres vocales-instrumentales où les textes, rédigés par Sanguineti (*LaborintusII*, *A-Ronne*, *Canticum novissimi testamenti*) ou par Berio (*Sinfonia*, *Coro*, *Epiphanies*) selon une technique de collage, sont des textes « consacrés » : séparés des contextes originaux, ils se transforment en morceaux dépecés de corps sacrifiés. On peut encore faire la fête, mais ce sera une fête cruelle : corporalité et déguisement, les deux principes qui sont à la base de la conception dramaturgique de Sanguineti, sont aussi les fondements des rituels orgiaques (Carnaval inclus). À l'époque de Bach, la rhétorique des « affects » musicaux créait un lien très fort entre formes sacrées et formes profanes ; d'autre part, la séparation des domaines religieux et profane dans la conscience des hommes était beaucoup moins accentuée qu'au cours des deux siècles suivants. Curieusement Berio, parlant de l'esprit religieux de Bach, utilise le mot « laïcité », qui le concerne beaucoup plus que son aïeul. L'esprit profondément laïque de Berio n'empêche pas d'exprimer des valeurs sacrées. Au contraire : c'est la recherche du sacré dans une société désacralisée qui l'incite à faire remonter à la surface de sa conscience et de celle du public les ruines d'un naufrage culturel et spirituel. Lorsque Berio, à propos de la transcription chez Bach, affirme qu'elle devient « *fonction de la création* » et que la rigueur devient « *fonction de la liberté* », il transforme en « idée » de la transcription, dans le sens le plus élargi et universel du terme, ce qui dans Bach était surtout un principe stylistique implicite : la fusion des caractères stylistiques individuels et nationaux (style italien, style français) dans *son* moule stylistique. Chez Berio, la transcription est une vaste catégorie recelant plusieurs pratiques musicales : parodie en tant que déguisement, sauvetage et re-consécration du passé et de la tradition ; amplification sonore d'un texte précédent, amplification sonore « en temps réel » d'un texte musical (comme dans

le *Concerto pour deux pianos et orchestre*).

À la base de toutes ces pratiques, il y a le contrepoint.

Un contrepoint qui, amassant les voix d'une polyphonie œcuménique (voir *Coro*), exprime et interprète la « pluralité du monde ». Comme chez Bach, cette polyphonie trouve son centre d'équilibre et de cohésion dans l'harmonie : non plus dans l'harmonie tonale, mais dans des champs de gravitation harmonique toujours renouvelés. Cette vocation du contrepoint harmonique est particulièrement claire et évidente dans les *sequenze*, où Berio (comme Bach dans les pièces pour violon ou violoncelle solo), répartissant le contrepoint sur plusieurs registres, crée une polyphonie complexe.

Le contrepoint bachien est une mine de motifs enchâssés dans les lignes de la texture polyphonique attendant d'être mis en valeur par des interprètes sensibles ou par des transcriptions géniales. La polyphonie berienne est une mine de variations timbriques, un jeu de reflets sonores et d'imitations en résonance entre les voix. Ce que Bach réalise conjuguant harmonie et contrepoint, Berio, nourri de Webern et de Stravinski, le réalise en conjuguant harmonie et timbre. Style et idée se rapprochent jusqu'à fusionner dans la transcription du contrepoint de *L'Art de la fugue*, réalisée en 2001, l'année même où il a publié ses réflexions sur Bach : regard à rebours à la recherche des sources lointaines, regard dans le miroir d'un lac profond.

Gianfranco Vinay

Mercredi 10 mars - 20h

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach (1685-1750)*Prélude et fugue pour orgue en mi bémol BWV 552*Transcription d'**Arnold Schönberg**

15'

Luciano Berio (1925-2003)*Concerto pour deux pianos*

25'

entracte

Sinfonia

I –

II – O King

III – In ruhig fließender Bewegung

IV –

V –

25'

Katia et Marielle Labèque, pianos**The Swingle Singers****Joanna Forbes, Meinir Thomas**, sopranos**Kineret Erez, Johanna Marshall**, altos**Tom Bullard, Richard Eteson**, ténors**Jeremy Sadler, Tobias Hug**, basses**Orchestre National de France****Ingo Metzmacher**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**

Coproducteur Cité de la musique/Radio France

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

Johann Sebastian**Bach/Arnold****Schönberg***Prélude et fugue**pour orgue BWV 552***Le Prélude et la Fugue** en mi bémol majeur BWV 552correspondent à l'entrée et la sortie de la *Messe luthérienne pour orgue*, troisième partie de la *Clavier-Übung* (« Pratique du Clavier ») dans laquelle Bach livre la quintessence de son art. Le *Prélude* est une grandiose construction bâtie sur trois thèmes. Il commence dans le style d'une Ouverture à la française avec son rythme pointé caractéristique.Le second thème, de style plus lyrique, débute par des syncopes tandis que le troisième est volubile et d'écriture essentiellement contrapuntique. Une coda, qui ramène l'ouverture initiale, termine cette imposante architecture considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de la musique pour orgue. La *Fugue* est une triple fugue dont le premier sujet, présent dans toute la pièce, sera répété vingt-sept fois. La transcription que fit Schönberg de cette œuvre, en 1928, s'appuyait sur la conviction que l'orgue, instrument avec lequel le compositeur autrichien n'avait guère d'affinité, ne pouvait rendre clairement perceptible toute la richesse contrapuntique et sur le sentiment qu'une écoute « moderne » avait besoin d'une plus grande articulation pour saisir toute la subtilité du discours musical. L'orchestration de Schönberg est une analyse magistrale de l'œuvre de Bach alliant transparence de la texture et puissance expressive.**Luciano Berio***Concerto pour deux pianos*

Composition : 1972-1973.

Commande du New York Philharmonic.

Création : le 15 mars 1973 à New York

par le New York Philharmonic,

Bruno Canino et Antonio Ballista

(pianos) et Pierre Boulez (direction).

Éditeur : Universal Edition.

Dans cette œuvre, Berio définit de nouvelles relations concertantes où la hiérarchie des rôles est souvent remise en question. Ainsi les deux pianos se trouvent confrontés à la présence de solistes de l'orchestre (flûte, violon, clarinette, piano) qui parfois se substituent à eux, les amènent à une collaboration éphémère, souvent dans le style de la musique de chambre, ou les assujettissent à un rôle d'accompagnement. Selon Berio, le *Concerto pour deux pianos*, en raison de ses relations multiples et changeantes, aurait pu s'intituler *Concerti*. Dans ses relations à « degrés multiples », l'orchestre est amené par moments à amplifier les actions individuelles par « une sorte de transcription simultanée ». Le *Concerto pour deux pianos* ne comporte qu'un seul mouvement composé de parties distinctes enchaînées. Il s'ouvre sur une cadence méditative

des deux pianos de style quasi impressionniste constituée des notes d'agrégats librement permutées. Sur cette trame *pianissimo* très répétitive viennent résonner de brefs accords intempestifs accentués qui s'imposent progressivement. Le point culminant est atteint avec la présence insistante dans le registre aigu de l'intervalle de triton qui introduit l'orchestre. Un solo virtuose de flûte se détache rapidement et se transforme en un duo avec le piano I dont l'orchestre se fait l'écho. Après un passage violent qui donne la part belle aux cuivres, un nouveau soliste, le violon, entre à son tour. Son jeu *tremolo* n'est pas sans rappeler la *Sequenza VI* pour alto. Le discours se poursuit à travers un nouveau duo associant le violon au piano II dont l'orchestre transcrit aussi les propos. Une nouvelle section réintroduit ensuite les deux pianos solos dans de violents tutti. L'entrée de la clarinette solo qui s'allie au piano I pour former un troisième duo ouvre la partie lente du concerto caractérisée par la délicatesse de jeu (légèreté de l'accompagnement du piano) et des nuances douces perturbées de temps à autre par de brusques fortissimos, rappels des accords pianistiques accentués dans la partie initiale. Après un épisode où sont repris et développés des éléments antérieurs apparaît la cadence du piano II qui se déroule sur des trémolos de cordes formant un tapis sonore. Vers la fin de l'œuvre les trémolos, qui occupaient déjà dans l'œuvre une place de premier ordre, se généralisent dans un climat de tension croissante supporté notamment par les trois pianos. Mais avec le rappel ultime de la cadence initiale jouée par les pianos I et II, l'œuvre s'achève dans un climat apaisé.

Sinfonia **Le titre de cette œuvre** doit être pris dans son sens étymologique désignant des sources sonores diverses, ici huit voix et un orchestre, « jouant ensemble ». Ce jeu repose en grande partie sur de nombreuses citations littéraires et musicales qui nourrissent le discours musical où sont explorées les interactions possibles entre musique et langage. Pour Berio « *le développement musical de Sinfonia est constamment conditionné par la recherche d'une identité et d'une continuité entre voix et instruments, entre texte et musique, entre mots parlés et mots chantés et entre les différentes*

Création : le 10 octobre 1968
à New York
par le New York Philharmonic,
commanditaire de l'œuvre,
et les Swingle Singers
sous la direction
de Luciano Berio.
Éditeur : Universal Edition.

étapes harmoniques de l'œuvre ». Le premier mouvement se place dans une perspective anthropologique mettant en parallèle musique et mythe. Il repose sur de courts extraits de l'ouvrage de Claude Lévi-Strauss *Le Cru et le cuit* tirés d'un passage où les structures et la symbolique des certains mythes brésiliens sur les origines de l'eau ainsi que d'autres mythes voisins sur l'origine du feu donnent lieu à une analyse. Mais au lieu de traiter ces textes de façon mélodramatique, ce qui permettrait de les rendre intelligibles, Berio les déconstruit par toutes sortes de « manipulations » verbales auxquelles il avait déjà eu recours dans des œuvres comme *Ommagio a Joyce*, *Circles* ou encore la *Sequenza III* pour voix. Parmi les jeux phonétiques des voix qui se mêlent aux jeux instrumentaux, des bribes ou des mots sémantiquement forts émergent çà et là au premier plan. Le second mouvement est une reprise et une relecture de *O King*, un hommage à la mémoire de Martin Luther King pour voix, flûte, clarinette, piano, violon, alto, violoncelle composé l'année précédente. Mais alors que dans cette pièce Berio conservait une certaine intelligibilité du texte, ici le matériau développé par les voix est principalement constitué de la répétition du groupe de phonèmes correspondant aux voyelles et à la consonne k du nom du pasteur noir. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que ce nom est pleinement révélé, au moment où la structure musicale se dégrade. C'est surtout à son troisième mouvement que *Sinfonia* doit sa célébrité. Cet hommage à Mahler est construit sur le second mouvement « *In ruhig fliessender Bewegung* » de la *Deuxième symphonie* « Résurrection », joué intégralement, tantôt limité à une sorte de filigrane plus ou moins caché dans la texture sonore, tantôt émergeant au premier plan porté par diverses formations : tutti d'orchestre, effectifs restreints et mêmes les voix qui vont jusqu'à en solfier de brefs extraits. Sur ce scherzo qui, faut-il le préciser, réinterprète le lied « Saint Antoine prêchant aux poissons » du cycle *Des Knaben Wunderhorn*, Berio construit sa propre architecture musicale dont le matériau est constitué pour la plus grande part de citations. Les textes proviennent surtout de *l'Innommable* de Becket, mais aussi d'extraits de Joyce, de phrases d'étudiants de Harvard ou encore de slogans de mai 68 à Paris.

Les nombreuses citations musicales sont agencées comme un tissage qui relie des sources hétérogènes de façon extraordinairement cohérente. Non sans humour, et avec un plaisir ludique manifeste, Berio, comme Mahler avant lui, « *semble avoir pris en charge le poids de l'histoire de la musique* ». Ces citations sont, entre autres, autant d'hommages aux grands orchestrateurs (Mahler, Berlioz, Ravel, Richard Strauss, Debussy, Stravinski), à la tradition germanique (Bach, Beethoven, Brahms) à l'École de Vienne (Schönberg, Berg, Webern), ou aux confrères et amis (Stockhausen, Pousseur, Boulez, Globokar). Le quatrième mouvement est un bref interlude jouant sur les couleurs de timbres, où les voix et les instruments s'entremêlent. Le cinquième et dernier mouvement ne fut ajouté qu'en 1969 pour le Festival de Donaueschingen. Il apparaît comme une synthèse des mouvements précédents par le biais du principe d'auto-citation. C'est, selon les propos du compositeur, « *la véritable analyse de Sinfonia avec le langage et les moyens de l'œuvre elle-même* ». Ainsi la musique rappelle des passages du premier et du troisième mouvements et cite en son milieu des accords de *O King*. Les textes de l'ouvrage de Lévi-Strauss se déroulent désormais sous forme d'un récit plus continu, récapitulant et complétant les fragments épars du premier mouvement et dévoilant, ou plutôt laissant entrevoir, un sens jusqu'alors éclaté. Composée pour le 125^e anniversaire du New York Philharmonic Orchestra, *Sinfonia* est dédiée à Leonard Bernstein.

Max Noubel

entracte

Jeudi 11 mars - 20h

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Komm, Jesu, komm, motet à huit voix BWV 229
7'

Jesu, meine Freude, motet à cinq voix BWV 227
20'

Lobet den Herrn, alle Heiden, motet à quatre voix BWV 230
6'

Luciano Berio (1925-2003)

*Laborintus II, pour voix, instruments et enregistrements **
35'

Federico Sanguineti, récitant *

Accentus

Accentus/Axe 21 *

Ensemble Intercontemporain *

Batzdorfer Hofkapelle

Laurence Equilbey, direction

Jonathan Nott, direction *

Denis Comtet, préparation musicale de chœur *

Régie son, Ensemble Intercontemporain

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Coproduction Cité de la musique/Ensemble Intercontemporain/Accentus

Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Il est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie avec le soutien de la Ville de Rouen, de la Région et de la DRAC Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, de Musique Nouvelle en Liberté et l'AFAA pour ses tournées à l'étranger. La Société Générale – Mécénat Musical est le partenaire privilégié d'Accentus.

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

Johann Sebastian Bach **Bach ne s'est tourné qu'occasionnellement** vers le motet

Motets

pour répondre semble-t-il à des commandes spécifiques. Sur les six œuvres qui nous sont parvenues, quatre étaient destinées à des cérémonies funèbres. Bien que la pratique de ce genre fût jusqu'alors très répandue à Leipzig, le motet commençait à devenir obsolète, supplanté par le « concert spirituel » qui était intégré désormais au culte sous forme de cantate. Comme ses contemporains, Bach opta pour une conception plus moderne du motet en abandonnant le latin, encore très répandu, pour la langue allemande et en choisissant ses textes dans des passages de la Bible, notamment des psaumes. Comme dans les cantates et les passions, c'est véritablement le texte qui, bien au-delà de l'illustration, va porter et structurer chaque motet à tous les niveaux, la moindre figure mélodique pouvant refléter un mot ou une idée. Sur les six motets, quatre sont à huit voix, selon le modèle le plus largement répandu à l'époque dans les régions allemandes. Si Bach reprend souvent à son compte le style vénitien qui privilégie une utilisation en double chœur jouant sur les oppositions de masses, il n'en abandonne pas pour autant l'écriture contrapuntique. En intégrant et en dépassant ces différentes conceptions, Bach réalise un des sommets de la polyphonie vocale occidentale. Bien que leur pratique ne se soit jamais interrompue depuis leur création jusqu'à nos jours, les motets restent beaucoup moins joués que les cantates, en partie à cause de leur grande difficulté d'exécution.

„Komm, Jesu, komm“

Si l'on ne connaît pas la date de composition de cette œuvre, on sait avec une quasi certitude qu'elle fut jouée pour un enterrement ou une cérémonie à la mémoire d'un défunt. Le texte provient en effet d'une aria de Paul Thymisch que le Cantor Johann Schelle avait déjà mise en musique en 1684 pour un enterrement. Seule, la première des deux strophes donne lieu à une élaboration musicale spécifique. Chacune des trois phrases qu'elle comporte correspond à un traitement musical propre qui ne remet pas en question la cohérence ni l'unité globale du motet. La seconde strophe est un choral harmonisé qui correspond plus à un « air », comme Bach l'indique, à quatre voix.

„Jesu, meine Freude“

Ce seul motet à cinq voix fut vraisemblablement chanté en juillet 1723 – soit peu de temps après la nomination de Bach comme Cantor de Saint-Thomas –, pour célébrer la mémoire de la fille du recteur de la Nikolaischule. Cette vaste composition, la plus étendue des six motets, se divise en onze parties dans lesquelles six strophes de choral, provenant d'un cantique bien connu « *Jesu, meine Freude* » de Johann Franck, sont présentées en alternance avec cinq citations bibliques tirées du huitième chapitre de l'Épître de Saint Paul aux Romains, dans lesquelles la mélodie du choral est reprise et variée à chaque fois. Ces différentes parties répondent à une organisation symétrique. Les sections extrêmes (1 et 11) sont des harmonisations du choral à quatre voix. Les sections 3 et 7 sont des ornements de choral à respectivement cinq et quatre voix tandis que les sections 5 et 9 sont des arrangements libres de choral à cinq et quatre voix. Les sections bibliques 2 et 10 sont à cinq voix tandis que les sections bibliques 4 et 8 sont, elles, à trois voix. Bach a placé le message essentiel du troisième verset de l'Épître de Saint Paul « *quant à vous, vous ne vivez pas selon la chair, mais selon l'esprit* » dans la sixième section ce qui en fait l'axe de symétrie autour duquel s'organise cette double structure en paires.

„Lobet den Herrn,
alle Heiden“

Il est possible que ce motet à quatre voix ait fait partie d'une cantate aujourd'hui perdue. Composé à partir du court psaume 117, constitué de deux versets auxquels est ajouté un *Alleluia*, il adopte une forme en trois parties enchaînées. La première se présente comme une double fugue, la seconde, qui met en musique le second verset, alterne les passages homophoniques et polyphoniques. La troisième partie développe une fugue sur le mot *Alleluia*.

Max Noubel

Luciano Berio
Laborintus II

Composition : 1965.
Dédicace : « To Susan and Marina »,
Création : le 7 juillet 1965,
à Paris (ORTF)
par l'Ensemble Musique Vivante,
Edoardo Sanguineti, récitant,
sous la direction de Luciano Berio.
Éditeur : Universal Edition.

Laborintus II de Berio nous ramène plus de trente ans en arrière, à la pleine époque de la collaboration avec l'écrivain Edoardo Sanguineti qui avait déjà participé à *Epiphanies* (1959-1961/1965), à *Passaggio*, en 1961-1962, et devait réapparaître en 74-75 dans *A-Ronne*. L'œuvre est typique d'une constante chez Berio, qualifiée souvent d'« énoncé multiple » : « *Je crois beaucoup à la coexistence de plusieurs niveaux de significations simultanés dans la musique, et surtout dans la musique avec textes et actions. Je ne pense pas qu'il n'y ait qu'une seule signification à saisir...* » (Luciano Berio).

Le titre *Laborintus* est emprunté au premier livre de poèmes de Sanguineti (écrits entre 1951 et 1954), et la matière sémantique repose sur des textes de provenances diverses (de Dante, mais aussi de la Bible en latin, de Eliot, Pound et Sanguineti) agencés dans un esprit bien précis : « *Le texte de Sanguineti est conçu un peu dans l'esprit du catalogue médiéval ; il est lui aussi, comme la musique, un travelling qui se déplace lentement, mais avec d'heureuses discontinuités (véritables changements de lieu poétique), des Étymologies d'Isidore de Séville à Sanguineti lui-même* » (Berio).

Évoquant tantôt l'esprit madrigalesque de Monteverdi (*Canzonetta* située peu après le début), tantôt l'improvisation dans le style du *free-jazz* des années soixante (lettre V de la partition : clarinette, trombone, percussions, contrebasse et voix, au moment où la bande fait sa première apparition), *Laborintus II* confronte un ensemble vocal atypique (trois voix de femmes, huit acteurs, un récitant) à un groupe instrumental composé surtout de bois, cuivres et percussions (les cordes sont réduites à deux violoncelles et une contrebasse), parachevant sa riche sonorité au moyen de l'électronique. Cette pièce « *très ouverte, sorte de théâtre pour les oreilles* » selon Berio, garde aujourd'hui toute la force et la vitalité des « *proliférations complexes et infinies* » que Berio devait remarquer quelques années plus tard dans la musique de Mahler.

Pierre Michel

Samedi 13 mars - de 15h à 18h30

Amphithéâtre

Forum Luciano Berio

15h : Projection

Présentation par **Talia Pecker Berio** et **Gianfranco Vinay**, musicologue, du film *Luciano Berio, compositeur et philosophe*, réalisé par **Reuven Hecker**, Allemagne, 2000, 60' 35'

17h : Concert

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

„*Alles nur was Gottes Willen*“, cantate BWV 72

„*Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*“, cantate BWV 131

Luciano Berio (1925-2003)

A-Ronne *

Kaoli Isshiki, soprano

Philippe Jaroussky, contre-ténor

Robert Getchell, ténor

Thomas Bauer, basse

Accentus

The Swingle Singers *

Batzdorfer Hofkapelle

Laurence Equilbey, direction

Joanna Forbes, direction *

Durée du concert : 1h30 sans entracte

Coproduction Cité de la musique/Radio France

Samedi 13 mars - 20h

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach (1685-1750)*L'Art de la fugue* – extraitsOrchestration de **Hermann Scherchen**

35'

entracte

Luciano Berio (1925-2003)*Coro, pour quarante voix et instruments*

60'

Membres du Chœur de Radio France**Orchestre Philharmonique de Radio France****Philip White**, chef de chœur**Emilio Pomarico**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 2h**

Coproducteur Cité de la musique/Radio France

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

Johann Sebastian Bach
*L'Art de la fugue***La composition de *L'Art de la fugue* BWV 1080,**dernière œuvre de Johann Sebastian Bach, fut entreprise immédiatement après l'achèvement de *L'Offrande musicale* dont la dédicace à Frédéric II date du 7 juillet 1747.Elle fut définitivement interrompue au printemps 1749, au moment où la trop importante dégradation de sa vue ne permit plus au compositeur de poursuivre son travail. *L'Art de la fugue* devait donc rester inachevé, laissant en suspens la poursuite de l'imposant *Contrepoint XIX* et ouvrant dès lors le champ à de nombreuses hypothèses sur la suite que Bach aurait pu donner à son monumental ouvrage.La première édition date probablement de 1751 ; lui succède une seconde, seulement un an après, dont il ne fut vendu que trente exemplaires. Les contemporains de Bach ne manifestaient plus d'intérêt pour un recueil consacré à la fugue, un genre pourtant historiquement si glorieux mais qui apparaissait comme trop sévère pour des esprits tournés désormais vers le style rococo. Il semble cependant que pour Bach la réalisation de cette somme ait eu une importance particulière si l'on prend en compte le fait que certaines pièces existent en plusieurs versions et qu'une partie de l'ouvrage fut gravée de son vivant, avant même que le travail ne fût achevé. La plupart des fugues et canons qui composent *L'Art de la fugue* reposent sur un même thème. Par cette conception monothématique, ce recueil peut être rapproché de trois autres œuvres instrumentales majeures composées au cours des dix années précédentes : les *Variations Goldberg*, les *Variations canoniques* sur « *Vom Himmel hoch da komm ich her* » et *L'Offrande musicale*. La simplicité du court thème de quatre mesures de *L'Art de la fugue*, qui sera exploité comme sujet principal des différentes pièces, toujours dans la même tonalité de *ré* mineur mais soumis, au cours de l'œuvre, à un régime de variations mélodiques et rythmiques, permet à Bach d'élaborer une architecture monumentale des plus savantes mais aussi des plus variées. Les fugues et canons qui se succèdent utilisent toutes les techniques d'écriture et toutes les ressources du genre, révélant à la fois le plus haut degré d'élaboration mais aussi un renouvellement exceptionnel de l'invention et une grande liberté d'approche. Ce sujet principal, qui « nourrit » la quasi totalité de l'ouvrage, parfois en combinaison avec d'autres sujets,

apparaît soit sous sa forme originale en débutant sur la tonique *ré*, soit sous sa forme inversée (en miroir) en partant de la dominante *la*. Le recueil présente l'enchaînement des fugues et des canons dans un ordre qui n'était pas définitivement fixé au moment de la mort de Bach.

L'analyse musicologique des diverses composantes permet d'affirmer cependant que la réalisation finale aurait mis à jour une organisation symétrique des pièces en fonction des types de présentations contrapuntiques. *L'Art de la fugue* contient quatre fugues simples, trois fugues par mouvement contraire, quatre doubles et triples fugues, quatre fugues en miroir et quatre canons auxquels s'ajoute l'arrangement à quatre voix pour deux clavecins du *Contrepoint XVII* (triple fugue en miroir). La quadruple fugue inachevée, le célèbre *Contrepoint XIX*, contient la signature du maître : le troisième sujet utilise le nom de Bach (B-A-C-H, soit *si* bémol-*la*-*do*-*si* bécarre). Il faut sans doute nuancer l'idée selon laquelle *L'Art de la fugue* aurait été composé à des fins pédagogiques, dans la mesure où son contenu, qui se révèle être le degré le plus élevé de la pensée contrapuntique, ne pouvait s'adresser à des étudiants n'ayant pas déjà une grande connaissance théorique et pratique de cet *ars*. L'ouvrage de Bach, qui représente le chef-d'œuvre de la musique « pure », apparaît plutôt comme une *Musica reservata* destinée probablement à un cercle très restreint de doctes mais aussi comme une spéculation avant tout personnelle. Si Bach ne précisa pas l'instrumentation, il est probable qu'il pensait à un instrument à clavier, même si *L'Art de la fugue* a été publié sous forme de partition où chaque portée correspond à une ligne contrapuntique. L'œuvre peut ainsi être envisagée, entre autres, sous deux approches différentes mais complémentaires : elle peut être lue par celui qui veut en étudier, sur le plan intellectuel, la complexité organique, ou déchiffrée par celui qui, plus préoccupé par la pratique musicale, veut en expérimenter sur le clavier la réalisation contrapuntique et imaginer sa propre instrumentation.

Luciano Berio *Après les Folk Songs* (1964) et *Questo vuol dire che* (1970)

Coro

Composition : 1975-76.

Commande du Westdeutscher Rundfunk de Cologne.

L'œuvre est dédiée à Talia Berio.

Création : le 24 octobre 1976

à Donaueschingen par le Kölner Rundfunkchor und Sinfonie-Orchester et Luciano Berio (direction).

Éditeur : Universal Edition.

Berio poursuit, avec *Coro*, son projet d'une réconciliation des sources populaires et savantes dans une réalisation monumentale tant par sa durée que par la diversité des moyens mis en jeu. L'œuvre repose sur deux sortes de textes très différents qui donneront lieu à des traitements musicaux distincts répartis dans trente et un épisodes. D'une part, de courts textes poétiques anonymes (parlant notamment de l'homme et de la nature, de l'amour et de la mort) de différentes régions du monde qui, pour la plupart, sont chantés dans une traduction : les textes des chants populaires indiens, péruviens, polynésiens, gabonais, chiliens sont chantés en anglais, les chants persans en allemand, les chants croates en français, les chants italiens en dialectes siciliens, vénitiens et piémontais. Seuls les textes hébreux, apportés par l'épouse du compositeur Talia Berio, sont chantés dans leur langue originale. D'autre part, des fragments poétiques de Pablo Neruda, gardés dans la langue espagnole, extraits de *Residencia en la Tierra* (1933-47) dont l'un joue un rôle majeur en tant que « cri final » : « *Venid a ver la sangre por las calles* » (venez voir le sang dans les rues) qui répond à l'interrogation « *Vous demanderez : pourquoi cette poésie ne nous parle-t-elle pas de rêves, de feuilles, des grands volcans du pays natal ?* ». Dans la poursuite des expériences menées sur la « matière verbale » dans *Omaggio a Joyce* ou *Circles*, les éléments phonétiques de ces diverses langues constituent une source importante pour alimenter et articuler la texture vocale mais aussi instrumentale de cette œuvre. Les mélodies qui portent ces textes populaires ne sont pas des citations mais des créations du compositeur, à l'exception d'une mélodie yougoslave et d'une mélodie reprise de ses propres *Cries of London*. Des comportements musicaux de différentes origines géographiques et culturelles sont donc représentés et quelquefois combinés sans aucune référence à des chants spécifiques. *Coro* n'est donc pas, selon Berio, qu'un « *chœur de voix et d'instruments, mais aussi un chœur de techniques diverses allant du lied à la chanson, des hétérophonies africaines (comme les a analysées Simha Arom) à la polyphonie* ». *Coro* montre combien la musique de Berio se construit sur le rapport entre complexité et simplicité. En effet,

si les techniques musicales populaires fournissent des parties relativement simples, les techniques musicales savantes, aussi présentes dans l'œuvre, donnent des parties beaucoup plus élaborées et complexes. Ces dernières peuvent être d'ailleurs nourries des techniques populaires. C'est le cas des musiques polyphoniques pour orchestre de trompes Banda-Linda, transposées au départ pour cuivres (avant qu'elles n'envahissent tous les pupitres), dont la richesse polyrythmique va constituer un facteur important du développement rythmique. Dans *Coro*, instruments et voix sont étroitement liés tant d'un point de vue spatial que compositionnel. Chaque chanteur se trouve ainsi associé à un musicien, à côté duquel il est placé, et qui joue d'un instrument dont la tessiture est la même que la sienne. Il y a donc quarante couples de chanteurs-instrumentistes donnant lieu à quarante duos. Ainsi, par exemple, le vingt-neuvième épisode sur un texte en hébreu du *Cantique des Cantiques*, qui est le sommet lyrique de l'œuvre, est confié à une voix de basse et à un trombone. Dans les passages de texture dense, les voix viennent souvent doubler leur partenaire instrumental. Dans les épisodes où apparaît le poème de Neruda les quarante voix s'unissent le plus souvent pour nous transmettre la pensée poétique d'un seul homme. *Coro* est une œuvre à laquelle Berio tenait beaucoup car, selon Simha Arom, elle a un « œcuménisme particulier » qui en fait l'image d'une humanité unie, malgré les divergences. C'est un peu la conception de la *Neuvième* de Beethoven : « *Alle Menschen werden Brüder...* ».

Max Noubel

entracte

Jeudi 18 mars - 20h

Salle des concerts

Luciano Berio (1925-2003)

Linea, pour deux pianos, vibraphone et marimba

Manège I – Entrée I – Ensemble I – Manège II – Ensemble II – Manège III – Ensemble III – Entrée II – Coda I – Allegro – Coda II – Ensemble IV – Notturmo

18'

*Circles, pour voix de femme, harpe et deux percussionnistes **

20'

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

„Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, motet BWV 226

9'

„Mein Herze schwimmt im Blut“, cantate BWV 199

25'

„Singet dem Herrn ein neues Lied“, motet BWV 225

Récitatif – Aria – Récitatif – Aria – Récitatif – Choral – Récitatif – Aria

13'

Maria Husmann, soprano *

Anna Korondi, soprano

Collegium vocale Gent

Solistes de l'Ensemble Ictus

Jean-Luc Fafchamps, piano

Jean-Luc Plouvier, piano

Annie Lavoisier, harpe

Miguel Bernat, percussion

Gerrit Nulens, percussion

Georges-Elie Octors, direction musicale et percussion

Philippe Herreweghe, direction

Durée du concert (entracte compris) : 2h

Ictus est sponsorisé par Ubizen (www.ubizen.com) et par Adams Music Instruments (www.adams.nl). Ictus est subventionné par la Communauté flamande de Belgique.

Luciano Berio *Linea* se compose de treize sections enchaînées dans lesquelles les différents protagonistes entretiennent des relations très variées allant de l'opposition radicale à la fusion. Les différents types d'écriture (texture raréfiée très webernienne ou à forte densité harmonique), de modes de jeu (accords martelés, trémolos, effets de résonance...) ou de timbres participent à une dialectique changeante. Pour Berio, « *le sujet ou le thème de Linea est la constante transformation d'une mélodie très simple en articulations plus complexes, différenciées et indépendantes. Parfois les quatre interprètes se rencontrent sur la même ligne (« chantant » la même mélodie), parfois ils se séparent et paraissent jouer une musique différente – cependant engendrée par cette même mélodie toujours présente, tantôt aisément reconnaissable (comme au début de l'œuvre) et tantôt se présentant uniquement comme un fil conducteur bien caché* ». Cette œuvre faite d'atmosphères intimes et sobres ou au contraire débordantes de virtuosité extravertie permet de créer une riche expression chorégraphique. *Linea*, en effet, a été composé comme musique de ballet pour Felix Blaska et ses danseurs.

Composition : 1973.
Dédicace : à Felix Blaska et ses danseurs.
Création : le 8 février 1974 à Grenoble par Katia et Marielle Labèque (pianos), Jean-Pierre Drouot (vibraphone) et Silvio Gualda (marimba).
Éditeur : Universal Edition.

Circles Avec **Circles**, Berio applique aux instruments les nouveaux rapports entre musique et texte qu'il avait expérimentés dans le domaine électroacoustique. Ses recherches sont indissociables de l'action des avant-gardes littéraires italiennes. Tout en cherchant à briser le conservatisme ambiant qui résistait à une société en pleine mutation, elles firent évoluer le roman et la poésie par le contact avec les autres arts mais aussi en les nourrissant des acquisitions des sciences humaines, notamment de la linguistique. Ce véritable gisement inter-disciplinaire joua un rôle essentiel dans les compositions de Berio, et particulièrement dans *Circles*. Dans cette œuvre, Berio s'appuie sur un grand innovateur dans le domaine de l'écriture, le poète américain E. E. Cummings qui a, comme Joyce ou Mallarmé, suscité l'intérêt des musiciens. Dans les trois poèmes qu'il choisit – *stinging*, *riverly is a flower* et *n(o)w* –, c'est moins le sens du texte – qui reste d'ailleurs très relatif – qui intéresse Berio que sa typographie très particulière ainsi que la distribution

non conventionnelle des mots sur la page. Pour ne citer que quelques exemples : les espacements entre les vers sont plus ou moins grands ; certains mots sont collés entre eux ou, au contraire, coupés ; les présentations sont différentes : le mot « now » est écrit n(o)w puis n ; o ; w . ; d'autres mots contiennent des majuscules au milieu ; des vers peuvent ne contenir qu'une seule lettre comme le « s » majuscule du mot précédent (*dream*). Berio va prolonger les structures morphologiques des poèmes à l'intérieur d'une structure musicale à la fois symétrique et circulaire : une forme en arche en cinq parties qui « tourne » autour de *n(o)w*, seul des trois poèmes à ne pas être répété. La première et la dernière parties, les plus stables et les plus strictement déterminées de l'œuvre, mettent en musique *stinging* tandis que la seconde et la quatrième parties, qui sont des zones de « turbulences » poético-musicales, mettent en musique *riverly is a flower*. Au fur et à mesure que l'œuvre avance, on assiste à une destruction de la musique et du langage qui culmine dans l'axe central *n(o)w*. À travers les deux premiers poèmes, l'évolution se fait d'un minimum de moyens (harpe et voix) vers la mise en jeu de tout l'effectif (voix, harpe et large éventail de percussions) dans la troisième partie. Les éléments du langage se désagrègent et sont remplacés par des éléments vocaux et instrumentaux des plus divers. Les deux dernières parties réalisent un processus inverse et constituent une récapitulation et une coda. Partant de la richesse phonémique des poèmes qui vont être déstructurés, Berio explore toutes les ressources de la voix. Celles-ci s'étendent du chant au parlé en passant par toutes sortes de types d'émission pour créer un continuum entre les sons d'origine vocale et ceux produits par les instruments. Dans certains passages, la voix ne laisse entendre que les voyelles des mots. À d'autres moments, ce sont les consonnes seules qui sont émises comme lorsque la voix se fait percussion pour émettre des « tktkkt » qui, vers la fin du poème *n(o)w*, contractent les consonnes finales de « But llook ». Tout un jeu de mimétisme, d'écoute mutuelle, s'opère entre la voix et les instruments. Les syllabes se terminant par le son « ing », par exemple, trouvent leur correspondance dans le son produit par la corde pincée

à la harpe. Un exemple plus remarquable encore se produit lorsque le « s » majuscule du poème *stinging*, interprété par la chanteuse, se prolonge aux maracas. Dans *Circles*, les musiciens sont amenés à s'approprier le rôle des autres. La chanteuse utilise des percussions (*clave*, *finger-cymbals*, *wood* et *glass-chimes*), et les percussionnistes, quant à eux, s'emparent, à certains endroits, de la matière vocale des poèmes. *Circles* est aussi une œuvre ouverte car les instrumentistes sont amenés à prendre des initiatives, à participer pleinement à la création en puisant librement dans des « réservoirs » de matériau mis à leur disposition dans la partition. Les déplacements des musiciens dans l'espace scénique (que l'on peut voir comme une transcription de l'espace typographique des poèmes), participent de la dimension théâtrale de l'œuvre qui s'opère en fait à tous les niveaux. Selon le compositeur, « *les aspects théâtraux de la performance sont inhérents à la structure de l'œuvre qui est avant tout une structure d'actions : pour qu'elle soit écoutée comme théâtre et regardée comme musique* ».

Johann Sebastian Bach

„*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*“

Ce motet à huit voix est le seul dont on connaisse les circonstances précises de composition. Il fut chanté pour les funérailles du recteur Ernesti le 20 octobre 1729. Il se compose de trois sections mettant respectivement en musique les versets 27 et 28 de la huitième *Épître aux Romains* et la troisième strophe du *Cantique de la Pentecôte* (« Viens Esprit Saint »). La première section est une composition par chœurs « rompus » enrichie par une fugue finale au second chœur. La seconde section (*alla breve*) est une double fugue dont les deux sujets sont organiquement reliés entre eux vers la fin. La dernière section est un choral presque conventionnel, comparable à ceux qui terminent les cantates. Il existe pour ce motet une partie instrumentale supplémentaire écrite de la main de Bach (cordes pour le premier chœur, deux hautbois, taille et basson pour le second chœur) qui apporte la preuve que ces pièces vocales pouvaient être soutenues par des doublures instrumentales.

„*Meine Herze schwimmt im Blut*“

La Cantate BWV 199 fut probablement donnée à Weimar le 27 août 1713, soit le onzième dimanche après la Trinité. Composée pour une voix de soprano solo sur un livret de Lehms, l'œuvre apparaît comme une sorte de monologue où s'exprime la contrition du pécheur cherchant dans la douleur la réconciliation avec Dieu qui, devant l'humble sincérité de sa quête, lui accordera finalement son pardon. Cette prière commence de façon inhabituelle par un intense récitatif accompagné par les cordes où s'exprime toute la souffrance du pécheur : « Mon cœur baigne dans le sang ». L'*Aria* suivante est un adagio de forme *da capo* introduit par une ritournelle au hautbois qui sera la marque de nombreux airs dans les cantates postérieures. À la fin de la section centrale, sur les paroles « mon cœur est une fontaine de larmes... », le chant prend une allure de récitatif. La seconde *Aria*, également de forme *da capo*, est l'expression du repentir. C'est un andante dans lequel la ligne vocale se déploie sur un accompagnement rapide aux cordes. Le *Choral*, dont la mélodie est chantée par le soprano accompagné d'un alto obligé, évoque les plaies du Seigneur dans lesquelles le pécheur peut trouver son salut. La cantate se referme sur une dernière *Aria* dans un climat de joie retrouvée grâce à la rémission des péchés qui s'exprime ici sur le rythme vif et léger d'une gigue.

„*Singet dem Herrn ein neues Lied*“

Avec le Motet BWV 225, composé vraisemblablement dans les années 1726-1727, Bach atteint un haut degré d'élaboration dans l'écriture à double chœur donnant une exceptionnelle plénitude sonore. La première partie, qui s'inspire des versets 1 à 3 du psaume 149, débute par une sorte d'action de grâce. De longs mélismes sur le mot « *Singet* » (chantez) aux voix supérieures du premier chœur sont l'expression musicale d'une joie exubérante. Vient ensuite une fugue qui part du premier chœur avant de s'étendre au second. La seconde partie est une prière de supplication en forme de choral orné. La troisième partie retrouve, comme dans le début du motet, une trame contrapuntique serrée qui se termine par une fugue sur le mot « *Alleluia* » réunissant les deux chœurs.

Max Noubel

Samedi 20 mars - 20h

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach (1685-1750)*Concerto pour violon en la mineur BWV 1041 **

Allegro

Andante

Allegro assai

17'

Luciano Berio (1925-2003)*Corale (su Sequenza VIII), pour violon et orchestre ***

16'

entracte

Johann Sebastian Bach*Concerto pour clavecin en ré mineur BWV 1052 **

Allegro

Adagio

Allegro

25'

Luciano Berio*Tempi concertati*

16'

Sirkka-Liisa Kaakinen, violon ***Hae-Sun Kang**, violon ****Kenneth Weiss**, clavecin**Emmanuelle Ophèle**, flûte**Collegium Vocale Gent** ***Ensemble Intercontemporain****Jonathan Nott**, direction**Philippe Herreweghe**, direction ***Durée du concert (entracte compris) : 1h45**

Coproducteur Cité de la musique/Ensemble Intercontemporain

Johann Sebastian Bach*Concerto pour violon**BWV 1041*

La petite ville calviniste de Köthen n'attachait pas d'importance à la musique sacrée. Durant le séjour qu'il y effectua entre 1717 et 1723, Bach, de religion protestante, fut donc contraint d'abandonner à regret la composition de cantates et de pièces pour orgue pour se consacrer à la musique instrumentale profane. La tâche fut cependant facilitée par la présence, au sein de l'orchestre mis à sa disposition, de musiciens confirmés et, pour certains, talentueux. Dans ce contexte favorable, le concerto, genre pour lequel Bach manifestait un vif intérêt, prit naturellement une place de choix. Il put ainsi réaliser des œuvres nouvelles bien que fortement marquées par le modèle italien et, plus particulièrement, par Vivaldi dont il appréciait l'inclination pour une écriture instrumentale virtuose, encore peu développée dans la période baroque précédente. Il fit également d'innombrables transcriptions à partir de compositions personnelles ou « empruntées » à des confrères, selon une pratique alors très répandue. Nombre de ces partitions concertantes ne parvinrent cependant pas jusqu'à nous. Probablement une partie d'entre elles fut-elle perdue ou même assez vraisemblablement détruite par le compositeur lui-même plus préoccupé de répondre dans l'urgence à des commandes toujours nouvelles que de veiller à la pérennité de ses créations. Parmi les concertos pour violon, il ne reste que trois œuvres spécifiquement écrites pour cet instrument, dont un concerto pour deux violons, alors qu'il existe beaucoup plus de transcriptions de ce genre pour clavier et cordes. Ces trois concertos ont été d'ailleurs eux aussi transcrits pour clavier par le compositeur lui-même. Le *Concerto en la mineur BWV 1041*, probablement composé vers 1720, s'ouvre sur un *Allegro* dont le matériau est tiré de l'imposante ritournelle initiale et qui fait alterner, avec une symétrie assez rigoureuse et constante, les tutti et les solos. Le second mouvement, *Andante*, doit son caractère solennel à la formulation caractéristique de la basse obstinée, sorte de marche lente sur laquelle se déroule la mélodie intensément expressive du soliste. Le dernier mouvement *Allegro assai* à 9/8, qui adopte la vitalité rythmique d'une gigue, permet au soliste de déployer toute sa virtuosité. La transcription du

Concerto pour violon en la mineur donnera naissance au *Concerto pour clavier en mi mineur BWV 1058*.

Max Noubel

Luciano Berio
Corale

Composition : 1982.
Création : le 17 janvier 1982
à Zürich par Carlo Chiarappa
et le Collegium Musicum de Zürich,
direction Paul Sacher.
Dédicace : Paul Sacher.
Éditeur : Universal Edition

Comme les divers Chemins, cette pièce est basée sur l'une des neuf *Sequenze* pour instrument soliste (en l'occurrence, la *Sequenza VIII* pour violon solo, composée en 1979 à l'intention de Carlo Chiarappa). Il ne s'agit pas ici d'orchestrer une œuvre pour soliste, ni d'en faire la partie principale d'une sorte de concerto, mais plutôt « d'anticiper et de développer ce qu'il y avait d'implicite et de caché dans la *Sequenza* » (selon les propres termes du compositeur, à propos de *Chemins IV*). L'ensemble instrumental apparaît en quelque sorte comme le prolongement du soliste, ce que confirme, dans *Corale*, la « neutralité » de l'effectif — seuls deux cors, dont le rôle est surtout de soutien harmonique, venant s'adjoindre aux cordes. On notera enfin l'utilisation d'une note-pivot (*la*), sorte de « tonique » autour de laquelle se développe un réseau harmonique rappelant le travail similaire de la *Sequenza VII* pour hautbois (1969). La pièce débute sur cette seule note *la* au violon solo, répétée fortissimo et variée dans son timbre par l'utilisation de différentes cordes (la référence est ici évidente à la *Sequenza VII*, où le même effet était obtenu par des changements de doigtés, ou à la *Sequenza III* pour voix où différentes voyelles jouaient un rôle identique). Le jeu en doubles ou triples cordes permet d'enrichir cette note par la superposition des notes voisines, les instruments entrant progressivement et « réalisant » cette virtuelle harmonie chromatique. Le discours tend ensuite à se développer, le centre de gravité passant occasionnellement du *la* au *si*, les autres instruments se libérant de leur rôle strictement harmonique. Au centre de la pièce, le violon se lance dans une grande cadence *staccato* et *pianissimo*, qu'il ponctue lui-même d'accords *fortissimo*. Il est intéressant de noter que cette cadence, basée sur la répétition et la permutation de six courtes cellules, n'est pas écrite dans la *Sequenza*. L'instrumentiste ne dispose que des six cellules et des

accords à intercaler. La partie de violon de *Corale* constitue en quelque sorte un exemple de la réalisation de ce processus qui peut rappeler la « musique minimale » américaine. L'œuvre se conclut sans trancher entre *la* et *si*, incertitude qui, avec l'éclairage tonal que lui confère le *ré* des contrebasses, peut être mise en parallèle avec celle de la fin du *Chant de la terre* de Gustav Mahler (auquel le compositeur avait rendu hommage dans la *Sinfonia* en 1968).

Jacques M. Lonchampt

Johann Sebastian Bach
Concerto pour clavecin
BVW 1052

L'importante activité du Collegium Musicum de Leipzig, fondé par Telemann et dont Bach était devenu dès 1729 le *Director Musices*, impliquait le renouvellement constant d'un répertoire musical destiné principalement au divertissement de la société bourgeoise. Pour répondre en un minimum de temps à la demande pressante, Bach eut très souvent recours à l'adaptation pour clavier de la partie solo de concertos préexistants pour instrument mélodique et notamment de concertos pour violon. Pour l'exécution de ces nouvelles versions dont la qualité d'arrangement est remarquable, la partie de clavier pouvait être confiée à l'instrumentiste assurant habituellement le continuo et qui accédait, pour l'occasion, au rang de soliste. Ces concertos pour clavier firent souvent les délices du public du Café Zimmermann où se produisait régulièrement le Collegium Musicum. Si l'étude des différentes étapes de l'élaboration du *Concerto en ré mineur BWV 1052* montre des éléments caractéristiques d'une écriture violonistique, il semble aujourd'hui admis qu'une version plus ancienne, probablement pour viole d'amour, ait vu le jour avant même la version pour violon. Mais, tout comme les *Concertos BWV 1053* et *1059*, le *Concerto en ré mineur* fut à son tour réutilisé pour constituer le matériau musical de diverses parties de cantates d'église. Ainsi, le troisième mouvement au caractère vif et dansant devint la *Sinfonia en do mineur* (avec orgue et non plus clavecin) de la *Cantate* BWV 188, composée vers 1728, tandis que le premier mouvement, chargé d'une puissante énergie rythmique, et le second,

dont la mélodie jouée au clavecin repose sur un ostinato, donnèrent naissance respectivement à la *Sinfonia* et au chœur de la cantate BWV 146 écrite en 1726.

M. N.

Luciano Berio
Tempi concertati

Composition : 1958-1959.
Commande : Norddeutscher Rundfunk
Création : 1959 à Hambourg,
sous la direction d'Ernest Bour.
Dédicace : « à Henri Pousseur ».
Éditeur : Universal Edition

Tempi concertati fait appel à une tradition musicale ancienne, celle de l'écriture concertante, mais la repense au travers des recherches compositionnelles les plus avancées qui animent la fin des années cinquante : la spatialisation comme moyen de différenciation et de mise en mouvement de la matière sonore, l'introduction de la variabilité de l'énoncé musical et la question de l'articulation expressive et formelle dans le contexte du sérialisme.

Autour de la flûte principale, l'ensemble instrumental est réparti sur scène en quatre groupes, chacun composé d'instruments disparates quant à leur famille (bois, cuivres, percussions, claviers, cordes pincées, cordes), mais choisis de manière à favoriser « *le développement d'analogies de nature sonore et non d'oppositions de nature instrumentale* ». ¹

La disposition exige également que les groupes présentant des parentés (groupes I et IV d'une part, groupes II et III d'autre part) soient placés symétriquement afin de rendre sensibles les relations à distance qui s'établissent entre eux par similarité de timbre.

L'architecture de l'œuvre repose sur le développement du rapport individu(s)/ collectif(s) conformément à l'essence du style concertant. Il est considérablement renouvelé ici par la mise en œuvre des multiples situations : opposition solo/tutti (la flûte confrontée à l'ensemble en blocs au début de l'œuvre), formation d'un *concertino* éclaté (émergence de solistes dans chacun des groupes en plus de la flûte), polyphonie de sous-ensembles produisant des textures différemment pondérées et focalisées (dans le développement central par exemple).

Ce rapport individu(s)/collectif(s) est dramatisé par l'introduction progressive d'une indétermination dans la coordination des événements au cours de l'œuvre. Dans un moment donné, attaque et durée du son, vitesse

d'exécution, ordre des sons et répétition d'une cellule peuvent être laissés à l'appréciation de l'interprète. Se créent ainsi entre les protagonistes des désynchronisations locales, des glissements qui disloquent la polyphonie à mesure que le discours se tend. La question de l'ouverture de l'œuvre est pour ainsi dire mise en scène dans *Tempi concertati*.

« *Oscillation entre les temps et les actions individuels et collectifs, entre actions déterminées et actions relativement indéterminées, entre signes envoyés et signes reçus, 'perdus' et 'retrouvés', peut conférer à la composition une allure d'improvisation discontinue.* » ²

Cyril Béros

¹ Luciano Berio, in Stoïanova, *Chemins en musique*, LRM 375-377, 1985, p. 385.

² Id. p. 387.

Dimanche 21 mars - 15h
Amphithéâtre

Luciano Berio (1925-2003)

Sequenza I, pour flûte
6'

Sequenza XII, pour basson
25'

Sequenza V, pour trombone
6'

Sequenza IXa, pour clarinette
14'

Sequenza XIV, pour violoncelle
12'

Sophie Cherrier, flûte
Pascal Gallois, basson
Benny Sluchin, trombone
André Trouttet, clarinette
Éric-Maria Couturier, violoncelle

Technique Ensemble Intercontemporain

Durée du concert : 1h15 sans entracte

Technique Ensemble Intercontemporain

Coproduction Cité de la musique/Ensemble Intercontemporain

L'écrivain italien Edoardo Sanguineti a écrit en 1994-1995 un poème pour chaque *Sequenza* de Berio (sauf pour la dernière, la *Sequenza XIV* pour violoncelle). Au concert, ces poèmes peuvent être récités et faire ainsi office d'introductions aux pièces musicales. Berio et Sanguineti ont travaillé ensemble pendant de longues années, donnant naissance à *Epiphanie* (1959-1961), *Laborintus II* (1963-1965) et *A-Ronne* (1974-1975). En remettant ses textes au compositeur, le poète lui a confié : « *Incipit sequentia sequentiarum, quæ est musica musicarum secundum lucianum.* » (Ainsi commence la séquence des séquences, qui est la musique des musiques selon Luciano.)

Luciano Berio *e qui incomincia il tuo desiderio, che è il delirio del mio desiderio :*
Sequenza I *la musica è il desiderio dei desideri :*

Composition : 1958.
Dédicace : à Severino Gazzelloni.
Création : 1958 à Darmstadt
par le dédicataire.
Éditeur : Universal Edition.

et ici commence ton désir, qui est le délire de mon désir :
la musique est le désir des désirs :

Dans la *Sequenza I* se développe, sur le plan mélodique, un discours essentiellement harmonique en constante évolution. Mon intention était de suggérer une polyphonie grâce à une très grande vitesse de transformation, de concentration et d'alternance entre les divers motifs et caractères sonores. Les codes de l'époque baroque permettaient d'écrire une fugue à deux voix pour une flûte solo. Lorsqu'on écrit aujourd'hui pour des instruments monodiques, le rapport entre polyphonie explicite et implicite, réelle et virtuelle, est chaque fois à réinventer et c'est un point central de la créativité musicale.

Sequenza XII *mi muovo piano piano, ti sfaccetto, ti esploro le facce, ti palpo, meditabondo:*

Composition : 1995.
Dédicace : à Pascal Gallois.
Création : le 15 juin 1995
par le dédicataire.
Éditeur : Universal Edition.

ti volto e rivolto, variandoti, tremando : ti tormento, tremendo :
je bouge tout doucement, je te façonne, j'explore tes facettes,
je te palpe, méditant :
je te tourne et te retourne, te variant, tremblant : je te tourmente,
terrifiant :

La *Sequenza XII* se veut une sorte de « méditation » sur le fait que le basson, plus peut-être que tout autre instrument à vent, est une personnalité contrastée, surtout dans les registres extrêmes de sa tessiture : il présente diverses morphologies, diverses possibilités d'articulation et diverses caractéristiques de timbre et de dynamique. La *Sequenza XII* a une structure circulaire : elle traverse dans un sens et dans l'autre, *glissando*, l'espace qui sépare les registres extrêmes de l'instrument, chaque fois dans un tempo différent. Des motifs récurrents annoncent l'arrivée d'un nouveau registre et d'un nouveau tempo. La fréquente transformation de l'image traditionnelle de l'instrument, particulièrement insistante, est toujours obtenue par un nombre limité de procédés d'articulation qui font partie intégrante du parcours musical. Par exemple, l'alternance rapide (trémolos) entre des registres très éloignés produit parfois un timbre nouveau et complexe, né de la fusion de toutes les données acoustiques et harmoniques du moment.

Sequenza V *ti dico : perché, perché ? e sono la secca smorfia di un clown perché vuoi sapere, ti dico, perché ti dico perché ?*

Composition : 1966.

Dédicace : à Stuart Dempster.

Création : le 21 mars 1966 à New York par le dédicataire, puis intégralement

à Londres par Vinko Globokar.

Éditeur : Universal Edition

je te dis pourquoi, pourquoi ? et je suis la sèche grimace d'un clown pourquoi veux-tu savoir, dis-je, pourquoi je te dis pourquoi ?

La *Sequenza V*, pour trombone, peut être entendue comme un essai de superposition d'actions et de gestes musicaux : l'exécutant combine et transforme tour à tour le son de sa voix et le son de l'instrument, en d'autres termes, il doit accomplir deux actions simultanément, jouer et chanter. Il n'est pas facile de coordonner les deux, et pour que le morceau soit efficace, il faut respecter scrupuleusement les intervalles entre voix et instrument : c'est le seul moyen pour atteindre le degré de transformation requis (vocalisation de l'instrument et « instrumentalisation » de la voix) et pour fournir un matériau se prêtant à d'autres transformations, toujours simultanées, à différents niveaux. Comme dans la *Sequenza III* pour voix, j'ai cherché dans la *Sequenza V* à développer musicalement un dialogue entre le virtuose et son instrument, dissociant les comportements

pour ensuite les reconstituer, transformés, en unités musicales. La *Sequenza V* peut donc être écoutée et vue comme une mise en scène de gestes vocaux et instrumentaux. Dans la *Sequenza V* se profile le souvenir de Grock (Adriano Wettach), le dernier grand clown. Grock était mon voisin à Oneglia : il habitait sur la colline une villa étrange et alambiquée, entourée d'une sorte de jardin oriental qui se composait de petites pagodes, de petits lacs, de ruisselets et de saules pleureurs. Souvent, avec des copains d'école, j'escaladais le grillage pour voler des oranges et des mandarines dans son jardin. La proximité de son lieu de résidence, l'extrême familiarité de son nom et l'indifférence des adultes m'empêchèrent à l'époque de comprendre son génie. Ce n'est que plus tard (j'avais environ onze ans) que j'eus la possibilité d'assister à l'un de ses spectacles, sur la scène du Théâtre Cavour de Porto Maurizio, et c'est alors que je réalisai. Il avait l'habitude, une seule fois au cours de la soirée, d'interrompre l'action à l'improviste dans l'un de ses numéros musicaux et difficiles, et, fixant le public d'un regard désarmant, il demandait alors : « *Warum ?* » (« Pourquoi ? »). Je ne savais s'il fallait rire ou pleurer, mais j'avais envie de rire et de pleurer. Après cette expérience, je n'ai plus volé d'oranges dans son jardin. *Sequenza V*, écrite en 1965 pour Stuart Dempster, se veut un hommage à Grock et à son « *Warum ?* » – en anglais « *Why?* » –, qui est la cellule génératrice du morceau.

Sequenza IXa *sei instabile e immobile, mia fragile frattale
sei tu, questa mia infranta forma che trema*

Composition : 1980.

Création : le 26 avril 1980 au Théâtre d'Orsay, sous le titre *Chemins V*, par Michel Arrignon

Éditeur : Universal Edition

tu es instable et immobile, mon fragile fractal
c'est toi, cette forme brisée et mienne qui tremble

La *Sequenza IXa* pour clarinette (et *IXb* pour saxophone alto) est en substance une longue mélodie, et, comme presque toutes les mélodies, elle présente des répétitions, des symétries, des transformations, des retours. Un échange permanent a lieu entre deux champs de hauteur déterminés en constante transformation : l'un de sept notes, presque toujours immobiles dans le même registre, et l'autre de

cinq notes, caractérisées au contraire par une grande mobilité.

Textes de Luciano Berio, livret du disque Deutsche Grammophon LC 0173

Sequenza XIV

Composition : 2002.

Commande : WDR Cologne, Fondation Calouste Gulbenkian Lisbonne, Società del Quartetto di Milano.

Dédicace : à Rohan de Saram.

Création : 28 avril 2002 à Witten par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

L'inspiration de la Sequenza XIV est en partie venue à Luciano Berio par l'intérêt qu'il portait aux rythmes des percussions de Kandy, ancienne capitale de Ceylan, le Sri Lanka d'aujourd'hui. À plusieurs reprises, après mon interprétation de *Ritorno degli Snovidenia*, qu'il dirigeait lui-même, Berio voulut mieux connaître les instruments de mon pays d'origine, et notamment le tambour de Kandy dont je joue depuis l'enfance.

C'est un instrument traditionnel de l'île, par ailleurs riche en percussions de toutes sortes. Les cérémonies auxquelles il est associé remontent aux temps pré-bouddhiques.

La caractéristique qui intéressait particulièrement Berio dans cet instrument de forme cylindrique était sa faculté de produire quatre sons différents, deux par face. À ce propos, il fit un parallèle amusant entre les deux instruments auxquels je me consacrais, l'un disposant de quatre cordes et l'autre pouvant produire quatre sons.

Luciano Berio m'a plus tard demandé d'enregistrer ces rythmes et de les noter afin qu'il puisse en suivre le développement. L'un de ceux qu'il choisit d'utiliser dans les parties rythmiques de cette *Sequenza* était un rythme à douze temps qu'il employa de manière assez libre, ajoutant ou retranchant un temps selon l'épisode.

Les parties rythmiques de la pièce développent leur cadence avec un motif toujours renouvelé au moyen de frappes, en général simultanées, des doigts de la main gauche sur les cordes et de la main droite sur la caisse du violoncelle, sans utilisation de l'archet.

La partie rythmique qui ouvre la troisième et dernière version de cette *Sequenza* n'existait pas dans la première version que j'ai créée à Witten en avril 2002. L'ouverture actuelle des percussions fut introduite dans la deuxième version, que j'ai interprétée pour la première fois à Milan

en novembre 2002. La partie rythmique qui apparaît vers la fin est, quant à elle, présente dans les trois versions. La troisième version, dont j'ai également assuré la création, à Los Angeles en février 2003, diffère de la deuxième non seulement par quelques éléments rythmiques mais aussi par certains ajouts aux parties mélodiques, notamment vers la fin de la pièce. J'y ai adjoint, avec l'accord du compositeur, plusieurs indications de dynamique et de timbre.

Rohan de Saram

Août 2003

Dimanche 21 mars - 17h

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

La Passion selon saint Jean BWV 245
135'

Durée du concert : 2h25 sans entracte

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

Coproduction Cité de la musique/Conservatoire de Paris/Radio France

Christoph Genz, ténor (Évangéliste)
Oliver Widmer, basse (Jésus)

**Solistes du Département des Disciplines Vocales
du Conservatoire de Paris**

Kathouna Gadelia, soprano
Aurore Ugolin, mezzo
Sergueï Tkatchenko, ténor
Sébastien Droy, ténor
Vincent Deliau, basse
Marc Maillon, basse

**Chœur du Département des Disciplines Vocales
du Conservatoire de Paris**

Élise Léonard, **Matthieu Magnuszewski**, orgues
Olivier Houette, clavecin
Massimo Moscardo, théorbe
Emmanuelle Guigues, viole de gambe

Solistes de l'Orchestre National de France

Luc Héry, premier violon et coach Orchestre National de France
Sabine Toutain, premier alto et coach Orchestre National de France
Jean-Luc Bourré, premier violoncelle et coach Orchestre National
de France
Philippe Pierlot, coach harmonie Orchestre National de France

Orchestre du Conservatoire de Paris

Denis Comtet, assistant à la direction
Catherine Simonpietri, chef de chœur
Kurt Masur, direction

Johann Sebastian Bach « *Susciter toutes les passions, aussi bien que le meilleur orateur* ». Neidhart définit ainsi la musique à l'époque baroque comme un discours. Aussi bien qu'un opéra, une musique sacrée doit émouvoir. Touché au plus profond de son âme, l'auditeur fait alors un retour sur lui-même et sur sa relation à Dieu.

Le texte de la Passion du Christ, par ses nombreux personnages au caractère contrasté et ses situations dramatiques fortes, est idéal. La coalition des ennemis contre Jésus, la violence de l'arrestation et des moqueries, la peur et le désespoir de saint Pierre, l'iniquité du jugement, la souffrance de Jésus et sa mort, tout ceci ne peut qu'induire une musique aux accents pathétiques. Le compositeur se fait alors prédicateur, au même titre que le pasteur pendant le long sermon qui divise en deux parties le récit de la Passion.

Bach aurait composé au moins cinq Passions. Seules deux sont connues avec certitude (saint Jean et saint Matthieu), la troisième (saint Marc) ayant été reconstituée.

On ne sait pas précisément combien de musiciens interprétaient les Passions à Leipzig. Il s'agissait vraisemblablement des deux meilleures maîtrises d'enfants (soit vingt-quatre chanteurs) plus une dizaine de supplémentaires, auxquels s'ajoutait une trentaine d'instrumentistes.

À Leipzig, la tradition voulait que l'on entende la Passion selon saint Matthieu le dimanche des Rameaux et la Passion selon saint Jean le vendredi saint aux Vêpres. Le 7 avril 1724, à peine nommé *Director musices*, Bach dirige donc la *Passion selon saint Jean* en l'église Saint-Nicolas. Cette vaste fresque, redonnée à trois reprises et quelque peu modifiée en fonction des contingences, l'accompagnera jusqu'à la fin de sa vie. Le texte reprend les chapitres 18 et 19 de l'Évangile selon saint Jean. Curieusement, Bach ajoute deux épisodes-clés empruntés à saint Matthieu : les « larmes de saint Pierre » (l'air de désespoir « *Ach, mein Sinn* ») et le tremblement de terre. Quant aux textes d'inspiration libre, ils sont tirés pour la plupart d'une Passion célèbre à l'époque, celle de B. H. Brokes, publiée à Hambourg en 1712.

L'architecture générale trouve sa symétrie grâce à l'alternance de ses différents types d'éléments musicaux. Plus présent

que dans la *Passion selon saint Matthieu*, le *recitativo secco* de l'Évangéliste en est la colonne vertébrale. Loin d'être désincarné comme dans certains operas serias, il souligne subtilement les contours de l'action, ne s'aventurant que parcimonieusement dans des harmonies et des intervalles tendus.

Les chœurs impliquant la foule (*turba*) sont brefs et spectaculaires, voire lapidaires (cf. le virulent « *Jesum von Nazareth !* » au début). Comme pour souligner le caractère simpliste de la foule manipulée, leur matière musicale est parfois reprise d'une intervention à l'autre.

Plus mélodique que le récitatif mais sans avoir la structure close de l'air, l'arioso traduit l'émoi de l'Homme face à deux situations-clés. « *Betrachte, meine Seel'* », par ses douloureux accords de septième diminuée et son accompagnement gémissant aux cordes, insiste sur le décalage entre l'horreur de la flagellation de Jésus et la rédemption que l'Homme en attend (« *Vois comme les épines qui le déchirent font épanouir les fleurs du ciel* »). « *Mein Herz* », avec sa longue note tenue à la basse et ses trémolos accompagnés de gammes-fusées aux cordes, peint le tremblement de terre et l'indécision angoissée de l'Homme face au mystère de la mort du Christ. Toujours *da capo* (c'est-à-dire en trois parties, la troisième étant la reprise plus ou moins exacte de la première), les airs, comme les ariosos, expriment la réaction de l'auditeur devant une péripétie. Le fameux « *Es ist vollbracht !* » traduit à la fois la contemplation calme et douloureuse devant la croix et l'élan dynamique de la victoire de la Vie sur la Mort rendue possible grâce au sacrifice du Christ (fanfares des violons et vocalises triomphales du chant).

Enfin, les choralis sont l'expression de la communauté ecclésiale. Chantés aux offices, ils ancrent la Passion dans le vécu de l'auditeur. Grâce au « *ich* » (moi, je) de l'arioso, de l'air et du choral, la Passion n'est plus un événement seulement historique, mais s'actualise dans le présent de l'auditeur en rendant celui-ci sujet de la rédemption opérée par le Christ. C'est tout le sens du grandiose chœur d'ouverture (« *Le vrai fils de Dieu, Tu as été glorifié de tout temps* ») et du choral final (« *Seigneur Jésus-Christ, exauce-moi, je te louerai éternellement.* »)

Christine Jean

Mercredi 24 mars - 20h

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach (1685-1750)*Contrepoint XIX de l'Art de la fugue* – arrangement pour vingt-trois instruments de Luciano Berio (1925-2003)

8'

Luciano Berio*Sequenza VI, pour alto*

12'

entracte

Johann Sebastian Bach*Suite pour violoncelle n° 1 BWV 1007* – transcription pour alto *

Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Menuets I et II – Gigue

14'

Luciano Berio*Voci (Folk Songs II), pour alto solo et deux groupes instrumentaux*

30'

Christophe Desjardins, alto et alto-ténor ***Orchestre du Conservatoire de Paris****Pierre-André Valade**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**Christophe Desjardins joue la *Suite n° 1 en sol majeur* de Johann Sebastian Bach sur un alto-ténor anonyme du début du XVIII^e siècle prêté par le Fonds Instrumental Français.Cet instrument a miraculeusement échappé au sort réservé à la majorité des grands altos des XVII^e et XVIII^e siècles : il n'a pas été recoupé et a ainsi conservé ses dimensions originales (longueur de table de 45,6 mm). Modernisé au cours du XIX^e siècle, il a été restauré et remonté en 2003 dans ce que l'on peut supposer être un état proche de son état d'origine par le luthier parisien Guy Coquoz qui s'est fondé, pour cette véritable renaissance, sur le célèbre alto-ténor « Il Mediceo » d'Antonio Stradivari de 1690, conservé dans son état d'origine à l'Istituto Cherubini à Florence.

Régé par la loi de 1901, le Fonds Instrumental Français est une association qui, depuis sa fondation en 1994, s'attache à collecter auprès de collectionneurs, de musiciens et de familles qui en ont hérité, violons, altos et violoncelles de qualité afin de les confier à toute une génération de jeunes musiciens.

Coproducteur Cité de la musique/Conservatoire de Paris

**Johann Sebastian Bach/
Luciano Berio**
*Contrepoint XIX
de l'Art de la fugue*Composition : 1750/2001.
Création : le 31 mai 2001
à Spoleto par l'Orchestre européen
du Teatro Lirico Sperimentale
et Marcello Bufalini (direction).
Éditeur : Universal Edition.

Devenu aveugle à la suite d'une opération malheureuse de la cataracte et affaibli par la maladie, Bach mourut sans pouvoir terminer *L'Art de la Fugue*. Le dix-neuvième contrepoint s'interrompt brusquement à la deux cent trente-neuvième mesure, emportant avec lui les derniers pans d'une des architectures musicales les plus élaborées jamais réalisées. Ce long fragment, qui dépasse par ses dimensions tous les contrepoints précédents, est une fugue présentant successivement trois sujets, tous différents du sujet initial du recueil, et qui se rassemblent au moment où s'arrête le manuscrit. Même si les controverses n'ont pas cessé, en dépit des nombreuses recherches, on peut supposer que Bach avait l'intention de poursuivre la fugue, après un divertissement combinant les trois sujets, en introduisant un quatrième sujet. Celui-ci ne serait autre que le sujet initial puisqu'on sait qu'il peut se superposer aux trois autres. La fugue serait donc une fugue à quatre sujets et non, comme l'indique le titre de la première édition, une fugue « *a 3 soggetti* ». L'œuvre ainsi réalisée aurait atteint des dimensions considérables qui peuvent laisser supposer qu'elle constituait, pour le compositeur, la dernière pierre de l'édifice. Mais Bach aurait pu aussi imaginer, dans une volonté de symétrie, une autre fugue en miroir pour faire écho à celle-ci. En ce sens, le silence extraordinaire qui suit la dernière croche de la voix de ténor fait du contrepoint XIX la première grande œuvre ouverte.

Luciano Berio
*Sequenza VI*Composition : 1967.
Dédicace : à Serge Collot.
Création : en 1967 à New York
par Walter Trampler.
Éditeur : Universal Edition

La Sequenza VI, pour alto, qui semble se souvenir, non sans ironie, des *Caprices* de Paganini, est un défi à l'interprète. Mais elle est aussi un défi à l'instrument lui-même tant la virtuosité transcendante qu'elle requiert bouscule sa nature, considérée traditionnellement comme « réservée » parce que peu sonore, pour en faire un diabolique personnage extraverti révélant une plénitude acoustique insoupçonnée. Une grande partie de la pièce utilise un jeu en trémolos intenses qui demande une très grande rapidité d'archet physiquement très éprouvante pour l'interprète. La première partie, tendue à l'extrême et frénétique, jouée *fortissimo*, évolue progressivement dans l'aigu avant d'opérer plus

Johann Sebastian Bach
Suite pour violoncelle n° 1

librement un mouvement inverse de descente. La seconde partie, dont les intensités varient considérablement, possède une écriture moins dense couvrant une tessiture étendue et non homogène. La troisième partie retrouve la texture du début mais variée notamment par l'utilisation d'autres modes de jeu (pizzicatos ou *con legno*). La *Sequenza*, qui repose, à la base, sur une même séquence harmonique sujette à la transformation et au développement, trouvera des prolongements dans *Chemins II*, pour alto et neuf instruments (1967) et dans *Chemins III*, pour alto, neuf instruments et orchestre (1968). Tout en préservant la partie de soliste, ces deux partitions explorent et développent le potentiel harmonique de la *Sequenza*.

À l'époque de Bach, le violoncelle était encore limité le plus souvent à un rôle d'accompagnement, comme basse continue, mais rarement élevé au rang d'instrument soliste. Les musiciens français, anglais et même allemands continuaient à garder une préférence pour la viole de gambe dont Marin Marais et August Kühnel avaient remarquablement fait évoluer la technique (notamment en développant le jeu sur plusieurs cordes) pour en faire une basse virtuose. S'il est très probable que le talent du destinataire, le violoncelliste Christian Ferdinand Abel, fut pour Bach une motivation certaine pour la composition d'un ensemble aussi important que six suites, il semble qu'il ait été poussé avant tout par son inclination naturelle à explorer les possibilités d'un instrument mais aussi par l'intuition que le violoncelle avait un avenir. Dans ces œuvres magistrales, Bach invente réellement un style propre au violoncelle, révélant aussi bien son potentiel polyphonique que virtuose. Pourtant, les *Suites pour violoncelle* restèrent ignorées des contemporains de Bach alors que les *Sonates et partitas* pour violon seul connurent un rapide succès. La succession de danses, dont la nature rythmique est plus marquée que dans les suites pour violon, est la même dans les six œuvres. Seul varie le choix des « Galanteries » c'est-à-dire des deux danses « modernes » jumelées (Menuets, Bourrées ou Gavottes) pour être jouées alternativement.

Luciano Berio
Voci

Composition : 1984.
 Dédicace : à Aldo Bennici.
 Création : le 26 octobre 1984 à Bâle
 par l'Orchestre Symphonique de Bâle,
 Aldo Bennici (alto)
 et Luciano Berio (direction).
 Éditeur : Universal Edition.

Depuis les *Quattro canzoni popolari*, pour voix de femme et piano (1946-47), qui n'étaient encore que de simples accompagnements de mélodies, Berio n'avait cessé de revenir sur la musique populaire dont bon nombre de ses œuvres s'inspirent et se nourrissent. Il poursuivait un « rêve utopique » qui cherchait à unir, de façon naturelle et compréhensible par tous, la tradition savante de la musique occidentale et les expressions authentiques enracinées dans la culture des peuples. Grâce au musicologue Aldo Bennici, Berio avait découvert des enregistrements originaux de musiques siciliennes ancrées dans le quotidien des habitants des différentes régions de l'île : chants de travailleurs, chants d'amour, berceuses. Avec la « joie de l'explorateur » qui ne le quittait jamais, il entreprit de composer une œuvre à partir de ce matériau populaire avec l'ambition de contribuer à raviver l'intérêt pour cette musique sicilienne qu'il considérait, avec la musique sarde, comme l'une des plus riches de la Méditerranée. Ainsi vit le jour *Voci*, vingt ans après les *Folk Songs* auxquels l'œuvre se réfère explicitement par son sous-titre (*Folk Songs II*). L'approche, cependant, en est profondément renouvelée. Les mélodies retenues ne sont plus confiées à une chanteuse mais à un alto entouré de deux ensembles instrumentaux, l'un jouant un rôle de premier plan, l'autre d'arrière-plan. De ces deux ensembles se détachent trois percussionnistes placés à distance les uns des autres. L'alto, qui occupe une position centrale dans le dispositif, est le noyau musical de l'œuvre. Sans jamais les présenter intégralement, il porte ces « voix » comme des germes qui vont se développer, se transformer à travers son chant ininterrompu durant une grande partie de l'œuvre, et se diffuser dans l'orchestre. Celui-ci devient en quelque sorte une mémoire collective de cette musique sicilienne. Une mémoire qui semble presque inconsciente tant les bribes d'expressions populaires circulent dans l'espace de façon diffuse, à peine esquissées musicalement et donc réellement peu reconnaissables. L'identification de l'original n'est donc pas le but principal de *Voci*. Les mélodies ne sont plus mises dans un écrin instrumental pour être magnifiées, comme dans les *Folk Songs*. Leur présentation partielle n'est qu'une étape transitoire vers un mode

de transcription beaucoup plus élaboré qui en révèle les ressources cachées pour mieux les dépasser. Après une longue cadence initiale, qui refermera également l'œuvre, les mélodies siciliennes vont naître tour à tour sous les doigts du soliste. Pour chacune d'entre elles, Berio attribue un mode de jeu spécifique permettant à l'altiste de convoquer tout un éventail de possibilités techniques. Ainsi, par exemple, sur l'air « *Ninna, Nanna di Carini* » le jeu est principalement *legato* et en harmoniques ; sur « *Tunazione de li Catitare* », il est tout en doubles notes, sur « *Ladata* », il cherche à produire un effet de bourdon (comme il en existe dans de nombreuses musiques populaires) en maintenant tenu un *fa* dièse sous la mélodie, la corde de *sol* étant désaccordée pour l'occasion. Un an après la création de *Voci* en 1984, Berio reprendra les mélodies siciliennes pour les revivifier d'une manière différente en prenant un autre « Chemin ». Ainsi naîtra *Naturale*, pour alto, percussions et bande.

Max Noubel

Luciano Berio

Luciano Berio est né en 1925 à Oneglia en Italie. Issu d'une famille musicienne, il a eu son père pour premier professeur. Au conservatoire Verdi de Milan, il a étudié la composition avec Paribene et Ghedini, la direction d'orchestre avec Votto et Giulini. Il a subi l'influence de Dallapiccola, qui était son maître à Tanglewood (États-Unis). Certaines de ses premières œuvres comme *Nones* (1954) sont d'inspiration sérielle. En 1955, Luciano Berio fonde avec son ami Bruno Maderna le studio de phonologie de la R.A.I. (Radio-télévision italienne) à Milan. C'est l'époque vive des premières découvertes électroacoustiques ; il réalise *Thema (Omaggio a Joyce)*, 1958. Berio s'affirme comme un pionnier, un explorateur. À partir de 1960, il donne des cours à Darmstadt, à Dartington, au Mill's College (Californie), à Harvard, à l'université Columbia. Il s'intéresse au rock et au folk, leur consacrant des essais et les mêlant dans le creuset de sa musique, laquelle est une musique libre, sans frontières. Berio a sondé, d'abord dans la clarté de l'intuition, puis prudemment, lucidement, des domaines originaux et longtemps oubliés de notre culture occidentale, en particulier celui de la voix. Tout en enseignant la composition à la Juilliard School of Music de New York, Berio fait de nombreux voyages. Fulgurant, éclatant, limpide, baroque, fou de théâtre et de littérature, il dévore les écrivains (Joyce, Cummings, Sanguineti, Calvino, Levi-Strauss). Il libère une expression verbale souvent affective, spontanée, immédiatement descriptive : murmures, cris, souffles, pleurs, bruissements, onomatopées attachées à la vie corporelle. Il libère la respiration. Sa musique semble couler de source ; l'élégance de l'écriture en cache les complexités. *Circles* (1960) ou encore la série des *Sequenze*, pour instruments solistes, inventent, dans un jeu de manipulations et de métamorphoses, des formes nouvelles, et il en va de même de la série parallèle des *Chemins*. Voix ou instruments sont poussés à l'extrême limite de leur virtuosité, arrachés à leur tradition, élargis. *Epifanie* (1961) suit la même évolution : textes de poètes, écartelés, au bord du tragique. Harmoniste raffiné dans *Folk Songs*, Berio se montre un maître de la technique de la variation dans la série *Chemins*, où des commentaires variés à l'infini laissent apparaître des « collages ». *Passaggio* (1962), *Laborintus II* (1965), *Recital I* (1972) sont des approches très personnelles du théâtre musical. Berio semble être imprégné de tout ce qui vit, pour le laisser réapparaître tôt ou tard. On rencontre dans *Sinfonia* (1968) l'amour de Mahler. *Coro* (1976) est sans doute l'un des sommets de son œuvre, une anthologie de l'homme, de son aventure et de son paysage intérieurs. Les langues, les folklores, les styles y sont brassés avec violence et tendresse. À la fin des années soixante-dix, Luciano Berio fait partie de la première équipe Ircam. Jusqu'en 1980, il assume le poste de responsable de la musique électroacoustique avant de créer un nouveau studio à Florence, Tempo reale, dont il est le directeur. Pendant les années quatre-vingt, Berio réalise deux grands projets lyriques, *La Vera storia* (1982) et *Un re in ascolto* (1984), projets tous deux conçus sur un livret d'Italo Calvino. Le but de ces deux opéras n'est pas de raconter une histoire, mais plutôt d'examiner les façons musicales et dramatiques selon lesquelles les histoires peuvent être racontées. Berio ne cesse de dialoguer avec l'histoire musicale : il fait des orchestrations de pièces de Mahler ou Brahms, reconstruit la *Dixième Symphonie* de Schubert (*Rendering*) ou l'*Orfeo* de Monteverdi (*Orpheo II*), et fait des allusions stylistiques et des citations directes dans ses propres œuvres, technique déjà manifeste dans la *Sinfonia* de 1968. Parmi ses dernières œuvres, citons *Alternatim* (1997), *Korót* (1998) et deux ouvrages lyriques : *Outis* (1996) et *Cronaca del Luogo* (1999). Luciano Berio est décédé le 27 mai 2003.

Médiathèque de l'Ircam © 2003

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach est né à Eisenach, en 1685, dans une famille musicienne depuis des générations. Orphelin à l'âge de dix ans, il est recueilli par son frère Johann Christoph, organiste, qui se chargera de son éducation musicale. En 1703, Bach est nommé organiste à Arnstadt – il est déjà célèbre pour sa virtuosité et compose ses premières cantates. C'est à cette époque qu'il se rend à Lübeck pour rencontrer le célèbre Buxtehude. En 1707, il accepte un poste d'organiste à Mühlhausen, qu'il quittera pour Weimar, où il compose de nombreuses pièces pour orgue et fournit une cantate par mois. En 1717, il accepte un post à la cour de Coethen. Ses obligations en matière de musique religieuse y sont bien moindres, le prince est mélomane et l'orchestre de qualité. C'est là que Bach compose l'essentiel de sa musique instrumentale, notamment les *Concertos brandebourgeois*, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les *Sonates et partitas pour violon*, les *Suites pour violoncelle seul*, des sonates et des concertos... Il y découvre également la musique italienne. En 1723, il est nommé *Cantor* de la Thomasschule de Leipzig, poste qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie. Il doit y fournir quantité de musiques, et c'est là qu'il composera la *Passion selon saint Jean*, le *Magnificat*, la *Passion selon saint Matthieu*, la *Messe en si mineur*, les *Variations Goldberg*, *L'Offrande musicale*... Sa dernière œuvre, *L'Art de la fugue*, est laissée, à sa mort en 1750, inachevée. La production de Bach est colossale. Travailleur infatigable, curieux, capable d'assimiler

toutes les influences, il embrasse et porte à son plus haut degré d'achèvement trois siècles de musique.

En lui héritage et invention se confondent. Didactique, empreinte de savoir et de métier, proche de la recherche scientifiques par maints aspects, ancrée dans la tradition de la polyphonie et du choral, son œuvre le fit passer pour un compositeur difficile et compliqué aux yeux de ses contemporains. D'une immense richesse, elle a nourri toute l'histoire de la musique.

PROCHAINEMENT...

MOYEN ÂGE I - L'ORDRE CÉLESTE

VENDREDI 26 MARS – 20h

Libre Vermell

Ensemble Micrologus
Patrizia Bovi, voix et direction musicale

SAMEDI 27 MARS – 20h

La harpe, symbole de l'harmonie du monde

Sequentia, Ensemble de musique médiévale
Benjamin Bagby, direction

DIMANCHE 28 MARS – 16h30

Musica mundana

Huelgas Ensemble
Paul van Nevel, direction

MOYEN ÂGE I - L'ORDRE TERRESTRE

MARDI 30 MARS – 20h

Le Remède de Fortune

Ensemble Faenza
Marco Horvat, chant, citole, direction
Anne-Madeleine Goulet, mise en espace
Jean-Luc Debattice, comédien

MERCREDI 31 MARS – 20h

La Cité de Paris au siècle de St Louis

Alta, Alla Francesca, Discantus

Brigitte Lesne, Pierre Hamon, Pierre Boragno,
direction et conception

VENDREDI 2 AVRIL – 20h

Messe de Machaut

Ensemble Gilles Binchois
Dominique Vellard, direction

GEORGES APERGHIS

Du 6 au 8 avril

3 concerts avec l'Ensemble
Intercontemporain et Jonathan Nott,
l'Ensemble Reflex, l'Ensemble TM+ et
Laurent Cuniot...

IVAN FEDELE

Du 23 au 27 avril

3 concerts avec l'Ensemble
Intercontemporain et Pierre Boulez,
l'Orchestre Philharmonique de Radio
France et Myung-Whun Chung,
l'Orchestre du CNSM de Lyon,
Fabrice Pierre et le Quatuor Ysaÿe...

PETER EÖTVÖS

Du 18 au 28 mai

6 concerts avec l'Orchestre
Philharmonique de Radio France,
Peter Eötvös et Marcus Stockhausen,
Chick Corea New Trio,
l'Ensemble Intercontemporain,
le Chœur de Radio France,
Peter Eötvös et Philip White...

Notes de programme Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrices : Gaëlle Plasseraud, Véronique Brindeau (EIC) - Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet - **Équipe technique** Régisseurs généraux : Joël Simon, Philippe Jacquin - Régisseurs plateau : Jean-Marc Letang, Éric Briault - Régisseurs lumières : Joël Boscher, Marc Gomez - Régisseur son : Bruno Morain.